

VOL.31

NO.1

Santiago, Chile
2026

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 31, número 1, enero-junio 2026

ISSN 0718-6894

DOI: doi.org/10.56522/BMCHAP.0310010006

<http://boletinmuseoprecolombino.cl>

EDITORIA

SANJA SAVKIC SEBEK

Museo Chileno de Arte Precolombino
ssavkic@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

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

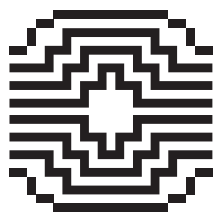
Art and Art History Department
Florida International University, Florida, EEUU

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 Rank (SJR), que mide la calidad de las revistas a nivel internacional, clasifica al *Boletín* con Q1 en las categorías *Archaeology (Arts and Humanities)* y *Visual Arts and Performing Arts* (ambas del área *Arts and Humanities*), y *Archaeology* (área *Social Sciences*), mientras que con Q2 en *Anthropology* (área *Social Sciences*). Por su parte, el Journal Citation Indicator (JCI) de WoS también le asigna Q1 en *Arts*. Además, en todas las categorías en las que alcanza Q1, la revista ocupa el primer lugar del mundo para publicaciones Diamond Open Access indexadas en Scientific Electronic Library Online (SciELO). Estos resultados confirman que el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* constituye hoy uno de los principales espacios internacionales para la publicación de investigaciones sobre los pueblos originarios de América en los campos reconocidos por estos indicadores.



BOLETIN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Contenido

Editorial

- 6-11 **Nuevos espacios para el diálogo y la investigación**

Sanja Savkic Sebek

Entrevista

- 13-22 **“Yo me había dedicado a juntar sueños”**

Christian Pino Vergara & Paula Martínez Sagredo

Homenaje a Verónica Cereceda Bianchi

- 24-34 **Verónica del sur andino, entrelazadora de sentidos**

José Berenguer R.

- 35-39 **Verónica Cereceda, una conocedora del orden invisible**

Carolina Agüero Piwonka

- 40-42 **In Honor of Verónica Cereceda**

Elena Phipps

Artículo de revisión

- 44-54 **Tejer el mundo. Percepción y sistemas de significación andinos desde la obra de Verónica Cereceda**

Weaving the World. Perception and Andean Systems of Signification through the Work of Verónica Cereceda

Carla Díaz Durán

Artículos de investigación

- 56-73 **Tecnologías del color en tiempos de encuentro. Pinturas rupestres del alero Santa Bárbara-110 antes y durante los incas (Alto Loa, norte de Chile)**

Colour Technologies in Times of Encounter. Rock Paintings from the Santa Bárbara-110 Rock Shelter Before and During the Inca Period (Alto Loa, Northern Chile)

Marcela Sepúlveda, José Berenguer, Sebastián Gutiérrez, José Cárcamo-Vega, Cristián González, Bernardita Brancoli & Camilo Segura

- 74-93 **El geoglifo de Punta Este (Patagonia, Argentina). Técnica de construcción, inversión de trabajo y paisaje**
The Punta Este Geoglyph (Patagonia, Argentina). Construction Technique, Labour Investment and Landscape
Raúl González-Dubox, Guillermo Gutiérrez, Nicolás Scivetti, Sebastián Lucas, Andrés Bilmes & Eduardo J. Moreno
- 94-111 **Variabilidad en la producción de hilados en las sociedades prehispánicas del suroccidente colombiano**
Variability in Yarn Production among the Pre-Hispanic Societies of South-Western Colombia
Hernando Javier Giraldo, Sofía Gutiérrez & Luna Ledesma
- 112-130 **Un unku de estilo Tiwanaku en el MNHN (Chile). Sus implicancias históricas, estilísticas y culturales**
A Tiwanaku-Style Unku in the MNHN (Chile). Historical, Stylistic, and Cultural Implications
Francisco Garrido & Yasna Sepúlveda-Guaico
- 131-146 **Manifesting Thunder Beings: The Convergence of Archaeology and Ethnography in Assiniboine Masks from the North American Great Plains**
Manifestación de los Seres del Trueno: convergencia entre arqueología y etnografía en las máscaras assiniboine de las Grandes Llanuras de Norteamérica
Max Carocci
- 147-166 **El “Catálogo de Lugares Sagrados del Gran Nayar”: un desafío para la arqueología mexicana**
The “Catálogo de Lugares Sagrados del Gran Nayar”: A Challenge for Mexican Archaeology
Johannes Neurath & Antonio Reyes Valdez

Reseña de libro

- 168-174 **Miguel Covarrubias: de América a los Mares del Sur. Trazos, diagramas y contactos**
Israel Rodríguez

EDITORIAL



EDITORIAL

Nuevos espacios para el diálogo y la investigación

Las revistas académicas constituyen mucho más que espacios para la difusión de resultados de investigación. Son también lugares de encuentro intelectual donde se plantean nuevas preguntas, se revisan trayectorias consolidadas, se confrontan perspectivas diversas y se generan conversaciones que contribuyen a renovar los campos de estudio. En un contexto marcado por la creciente especialización disciplinaria y por profundas transformaciones en las formas de producir y compartir conocimiento, las publicaciones científicas enfrentan el desafío de preservar el rigor académico que las define y, al mismo tiempo, fomentar modalidades de intercambio capaces de enriquecer el debate y ampliar su alcance.

El presente volumen del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* surge de esta convicción. Junto con reunir estudios originales sobre distintas regiones y problemáticas de América indígena, incorpora tres nuevos tipos de contribución –indexados, publicados e incluidos en las métricas de desempeño del SciELO (Scientific Electronic Library Online)– orientados a fortalecer el diálogo académico, promover la reflexión crítica y abrir ámbitos complementarios para la circulación de nuevas propuestas. El artículo de revisión, la entrevista y la reseña de libro se integran así en una revista con una trayectoria de más de cuatro décadas, ampliando las posibilidades de participación intelectual sin alterar el lugar central que continúan ocupando los artículos de investigación.

La incorporación de estas nuevas tipologías textuales responde a la idea de que la producción académica se desarrolla a través de múltiples formas de generación, transmisión y discusión del conocimiento. Si los artículos de investigación constituyen el principal vehículo para comunicar hallazgos originales, otros formatos permiten promover balances críticos sobre campos de estudio consolidados, visibilizar figuras y trayectorias destacadas y fomentar la discusión de publicaciones relevantes que enriquecen el debate científico.

En este contexto, el artículo de revisión ofrece una oportunidad para examinar críticamente la evolución de problemas, autores o líneas de investigación específicas, lo que favorece una comprensión más amplia de sus alcances, transformaciones y proyecciones futuras. La entrevista, por su parte, se presenta como un espacio destinado a recuperar la voz de personas cuyos saberes y obras han dejado una huella significativa en distintos ámbitos relacionados con los temas de la revista. Más allá de registrar experiencias biográficas o recorridos profesionales, este

formato permite acercarse a procesos de investigación, perspectivas metodológicas, prácticas de creación y reflexiones desarrolladas a lo largo de décadas de trabajo, producción artística o participación en distintos contextos culturales. Finalmente, la reseña de libro busca fortalecer la discusión bibliográfica en la revista, promoviendo el intercambio crítico en torno a publicaciones recientes y contribuyendo a incrementar la circulación de nuevos aportes académicos.

Lejos de reemplazar el papel clave de los artículos de investigación, estas modalidades buscan complementarlo. Su incorporación responde al interés de extender los espacios de diálogo que una revista académica puede ofrecer, favoreciendo el encuentro entre distintas generaciones de investigadores, tradiciones intelectuales y perspectivas disciplinarias. Al mismo tiempo, estas nuevas secciones refuerzan el carácter del *Boletín* como un espacio abierto a la reflexión crítica sobre las culturas originarias del continente americano, sus manifestaciones visuales y materiales asociadas al mundo precolombino, así como a sus continuidades y transformaciones posteriores, y a los diversos enfoques desarrollados para su estudio.

La incorporación de la entrevista y del artículo de revisión encuentra su primera expresión en el conjunto de textos dedicados a Verónica Cereceda Bianchi, una de las figuras más admiradas e influyentes de los estudios andinos contemporáneos. Durante décadas, su trabajo abrió caminos que transformaron preguntas, métodos y formas de mirar, mientras que su generosidad intelectual, su compromiso con los pueblos indígenas y su permanente disposición al diálogo dejaron una huella profunda en colegas, estudiantes, comunidades e instituciones. Entre estas últimas, ocupa un lugar destacado el Museo Chileno de Arte Precolombino, con el que mantuvo una estrecha relación a lo largo de gran parte de su trayectoria y al que contribuyó de múltiples maneras, incluida su participación durante 20 años en el Consejo Editorial del *Boletín*.

La entrevista realizada por Christian Pino Vergara y Paula Martínez Sagredo ofrece una oportunidad excepcional para acercarse a esta trayectoria en la voz de su propia protagonista. A través de una conversación que recorre distintos momentos de su formación, sus investigaciones y su trabajo en los Andes, los autores construyen un espacio en el que la reflexión intelectual se entrelaza con la memoria personal y profesional de Verónica Cereceda. Particular interés reviste la recuperación de una etapa temprana y menos conocida de su vida, vinculada al teatro popular en Chile y en Bolivia, y el modo en que esa experiencia la condujo hacia el trabajo con comunidades indígenas, la antropología y el pensamiento andino. La incorporación de materiales audiovisuales inéditos otorga a esta aportación un valor documental singular y amplía las posibilidades de aproximación a una investigadora cuya obra continúa estimulando preguntas y lecturas dentro y fuera del ámbito andino.

Los textos de homenaje de José Berenguer, Carolina Agüero Piwonka y Elena Phipps permiten acercarse a distintas facetas de esta trayectoria. El texto de Berenguer ofrece el marco más amplio del conjunto y reconstruye la larga relación de Cereceda con el Museo Chileno de Arte Precolombino, mostrando cómo sus investigaciones aportaron a enriquecer proyectos

expositivos, publicaciones, discusiones académicas y formas de pensar las colecciones. A través de recuerdos, encuentros y colaboraciones desarrollados a lo largo de varias décadas, emerge la imagen de una investigadora capaz de establecer conexiones inesperadas entre personas, objetos, conocimientos y experiencias.

Desde un registro más personal, Agüero recuerda el impacto que tuvo el descubrimiento de una obra que circulaba entre los investigadores mucho antes de que algunos de sus trabajos fundamentales estuvieran disponibles en español. Su escrito combina memoria intelectual y experiencia generacional para mostrar cómo las ideas de Cereceda abrieron nuevas maneras de comprender los Andes y cómo su trabajo con comunidades indígenas, especialmente en Bolivia, articuló investigación, aprendizaje mutuo y acompañamiento de procesos de transmisión y revitalización de conocimientos textiles.

El homenaje de Phipps se concentra en algunos aspectos particularmente influyentes de la obra de Cereceda y vuelve sobre estudios que transformaron la comprensión de los textiles andinos. Desde la historia del arte y los estudios textiles, Phipps destaca la capacidad de estas investigaciones para formular preguntas que siguen siendo productivas y para ofrecer herramientas interpretativas que orientan nuevas aproximaciones a las tradiciones visuales de los pueblos originarios.

Este conjunto se completa con el artículo de revisión de Carla Díaz Durán, que ofrece la lectura más amplia y sistemática de la producción intelectual de Verónica Cereceda incluida en el volumen. A través de un examen atento de sus principales publicaciones, Díaz muestra la coherencia de una obra desarrollada a lo largo de varias décadas y explora algunos de los problemas que atraviesan sus investigaciones. Su análisis pone de relieve la manera en que Cereceda contribuyó a replantear cuestiones fundamentales relacionadas con la percepción, la diferencia, el contraste, la atenuación, la visualidad y las formas de conocimiento andinas, al tiempo que sitúa su obra dentro de debates más amplios de la antropología y la reflexión estética. Más que un balance retrospectivo, el artículo muestra la capacidad de estas investigaciones para seguir generando nuevas preguntas y nuevas posibilidades de interpretación.

Desde esa misma voluntad de ampliar los espacios de diálogo, los seis artículos de investigación reunidos en este volumen ofrecen aportes originales que enriquecen nuestra comprensión de distintas sociedades, prácticas y expresiones culturales de los pueblos indígenas de América. A partir de nuevas evidencias, preguntas y aproximaciones metodológicas, estas aportaciones permiten revisar problemas consolidados e incorporar otros que han recibido menor atención en el debate académico.

La amplitud geográfica de los estudios aquí reunidos resulta particularmente significativa. Desde Norteamérica hasta la Patagonia, pasando por el occidente de México, Colombia y los Andes centro-sur, los artículos publicados en este volumen reflejan la diversidad de contextos que

hoy forman parte de la investigación sobre los pueblos originarios. Más importante aún, ponen en relación tradiciones académicas, materiales de estudio y problemas de investigación que con frecuencia circulan en ámbitos separados. Favorecer este tipo de encuentros constituye una de las formas mediante las cuales el *Boletín* puede fortalecer una conversación académica cada vez más amplia y verdaderamente continental.

El volumen se abre con dos trabajos afines por su atención al arte rupestre y al paisaje, pero claramente diferenciados por sus preguntas y métodos. Marcela Sepúlveda, José Berenguer, Sebastián Gutiérrez, José Cárcamo-Vega, Cristián González, Bernardita Brancoli y Camilo Segura estudian las pinturas del alero Santa Bárbara-110 (Alto Loa, Chile) desde la perspectiva de las tecnologías del color empleadas antes y durante la expansión incaica. Su análisis colorimétrico y fisicoquímico elemental permite precisar materias, procedimientos y transformaciones que enriquecen la comprensión de un conjunto rupestre asociado a tiempos de encuentro e interacción. Raúl González-Dubox, Guillermo Gutiérrez, Nicolás Scivetti, Sebastián Lucas, Andrés Bilmes y Eduardo J. Moreno, por su parte, examinan el geoglifo de Punta Este (Argentina) –elaborado en altorrelieve en el marco de sociedades de cazadores-recolectores nómades– desde su técnica de construcción, la inversión de trabajo y su emplazamiento en el paisaje intermareal patagónico. Si el primer artículo profundiza en la materialidad cromática de las imágenes rupestres, el segundo permite dimensionar las decisiones técnicas y sociales implicadas en la creación de una obra excepcional en la Patagonia. En ambos casos, el interés no reside únicamente en estudiar las manifestaciones visibles en el paisaje, sino en reconstruir las condiciones materiales, técnicas e históricas que hicieron posible su producción y permiten comprenderlas como intervenciones situadas, cargadas de temporalidad y de acción humana.

Dos estudios dedicados a distintos aspectos del mundo textil permiten ampliar nuestra comprensión de las sociedades prehispánicas andinas. Hernando Javier Giraldo, Sofía Gutiérrez y Luna Ledesma abordan la variabilidad de la producción de hilados en las comunidades precolombinas del suroccidente colombiano a partir del estudio de volantes de huso. Su investigación pone de relieve el potencial de estos artefactos para explorar aspectos relacionados con la especialización artesanal, la organización del trabajo y diversas dinámicas sociales, al tiempo que amplía las posibilidades de aproximación arqueológica a prácticas y procesos que rara vez dejan huellas visibles en el registro material. Francisco Garrido y Yasna Sepúlveda-Guaico, por su parte, centran su atención en un *unku* de estilo Tiwanaku conservado en el Museo Nacional de Historia Natural de Chile. A través del estudio detallado de una notable prenda que permaneció almacenada e inadvertida durante décadas, los autores no solo enriquecen nuestro conocimiento sobre las tradiciones textiles vinculadas a Tiwanaku, sino que también reabren preguntas sobre la circulación, la interacción y la presencia de estas tradiciones en el norte de Chile. La atención a los procesos de producción y a las trayectorias de los propios objetos amplía considerablemente las posibilidades de la investigación textil. Si un análisis permite aproximarse a las prácticas cotidianas que sustentaron la manufactura de hilados, el otro demuestra cómo una pieza resguardada en una colección puede adquirir

nuevos significados y abrir nuevas líneas de investigación cuando vuelve a ser incorporada al debate científico.

Max Carocci dedica su estudio a las máscaras assiniboine de las Grandes Llanuras de Norteamérica. A partir de ciertos motivos presentes en ellas, cuya recurrencia en el arte rupestre y en objetos de concha de época precolombina difícilmente puede considerarse casual, el autor pone en relación evidencias arqueológicas, tradiciones orales y ceremonias documentadas etnográficamente para examinar la persistencia de determinadas ideas y repertorios visuales a lo largo del tiempo. En el centro de este análisis se encuentran los Seres del Trueno, figuras cuya presencia atraviesa imágenes, narraciones y prácticas ceremoniales registradas en distintos momentos y contextos. Más allá de las continuidades iconográficas, el artículo propone una reflexión sobre la naturaleza misma de estos objetos. En lugar de entender las máscaras como simples representaciones de determinados seres, Carocci argumenta que estas funcionaban como manifestaciones de su presencia y de sus capacidades, haciendo posible procesos de transformación y formas de comunicación con seres no humanos en el contexto del ritual indígena.

A partir del proyecto colaborativo “Catálogo de Lugares Sagrados del Gran Nayar”, desarrollado junto a comunidades wixárika, o'dam, au'dam, náayeri y mexikan del occidente de México, Johannes Neurath y Antonio Reyes Valdez muestran cómo las categorías nativas relativas a los lugares sagrados desafían concepciones ampliamente arraigadas en la arqueología mexicana. Montañas, manantiales, cuevas, caminos, patios ceremoniales o templos aparecen aquí no como simples sitios o vestigios del pasado, sino como seres ancestrales, entidades vivas y espacios de relación cuya importancia no depende de criterios convencionales de monumentalidad, antigüedad o valor patrimonial. Al poner en diálogo perspectivas indígenas, prácticas institucionales y debates contemporáneos sobre patrimonio, el artículo resalta las tensiones que surgen cuando formas divergentes de comprender y valorar estos lugares entran en contacto, y plantea interrogantes de amplio alcance sobre los marcos conceptuales y políticos a través de los cuales el legado de los pueblos originarios es reconocido, estudiado y protegido en el presente.

El volumen se cierra con otro de los nuevos tipos de texto introducidos en el *Boletín*: la reseña de libro escrita por Israel Rodríguez sobre *Miguel Covarrubias, de América a los Mares del Sur. Trazos, diagramas y contactos*, obra colectiva editada por Rita Eder. El texto presenta a Covarrubias como una figura que no se deja reducir a categorías fijas, dada la amplitud de una producción que abarca la caricatura, la etnografía, la arqueología y la cartografía, así como sus desplazamientos entre distintos contextos culturales de América y el Pacífico, junto con el estudio de tradiciones visuales indígenas. A partir de los distintos ensayos que componen el libro, se reconstruye la coherencia de una trayectoria intelectual abordada desde múltiples perspectivas. Además, el volumen muestra cómo el dibujo y la síntesis visual operan como herramientas para pensar relaciones y transformaciones, al tiempo que pone de relieve un

trabajo que desplazó los marcos estéticos tradicionales y desbordó los límites disciplinares. Todo ello sitúa la publicación como una aportación significativa para comprender una de las figuras más complejas de la cultura visual del siglo xx en México.

Los cambios que comienzan a reflejarse en este volumen buscan fortalecer una historia consolidada a lo largo de décadas y, al mismo tiempo, proyectar el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* hacia una nueva etapa de crecimiento y apertura internacional. La incorporación de nuevas tipologías textuales, junto con los artículos de investigación reunidos en estas páginas, forma parte de un esfuerzo por ampliar los modos de participación intelectual, favorecer el diálogo interdisciplinario y dar mayor visibilidad a la diversidad regional, histórica y metodológica de los estudios sobre los pueblos originarios de América. Sin renunciar a la atención que históricamente ha dedicado al Cono Sur, la revista reafirma su vocación continental y su compromiso con el estudio del mundo precolombino, entendido en relación con las transformaciones, persistencias y nuevas configuraciones de la cultura visual y material indígena hasta el presente. En ese horizonte, este volumen busca contribuir a una conversación más amplia, rigurosa y plural, capaz de tender puentes entre regiones, disciplinas, generaciones de investigadores y diversas formas de conocimiento. Esa conversación se sostiene gracias a la dedicación y el compromiso del Equipo Editorial, autores/as, evaluadores/as e instituciones que participan de distintas maneras en la vida de la revista; ese esfuerzo compartido sostiene la calidad y la vitalidad del *Boletín*.

Sanja Savkic Sebek*

* Editora del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago, Chile. ORCID: 0009-0002-7750-1746.
E-mail: ssavkic@museoprecolombino.cl

ENTREVISTA



“Yo me había dedicado a juntar sueños”

Christian Pino Vergara^A & Paula Martínez Sagredo^B



Entrevista realizada en
enero de 2019 en la ciudad
de Santiago, Chile.

Verónica Cereceda Bianchi

La trayectoria intelectual de Verónica Cereceda Bianchi (1927-2026) ocupa hoy un lugar fundamental en los estudios andinos. Antropóloga, investigadora y pensadora de extraordinaria sensibilidad, dedicó gran parte de su vida a comprender los lenguajes artísticos y simbólicos del mundo indígena, especialmente en Bolivia; y a dar cuenta de la complejidad semiótica, estética, ritual y conceptual de los textiles (2010a), los mitos (2010b) y las categorías del pensamiento andino (1987, 1990). Sus trabajos, profundamente influyentes, revelaron que en los tejidos, en los relatos míticos y en las imágenes se despliegan verdaderos sistemas semióticos complejos.

Sin embargo, el recorrido que la llevó hacia ese universo intelectual y que le valiera el Premio Nacional de Ciencias Sociales de Bolivia, en el año 2008, no comenzó en la antropología. Antes de convertirse en especialista en los tejidos andinos, Verónica vivió un intenso periplo en el mundo del teatro. Junto a su marido, el director teatral Gabriel Martínez, participó activamente en proyectos de teatro popular en Chile, particularmente en el Teatro de la Universidad de

^A Christian Pino Vergara, investigador independiente, audiovisualista y director teatral. ORCID: 0000-0002-1473-6532. E-mail: christianpvergara@gmail.com

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



Figura 1. Verónica (centro izquierda) junto a Gabriel y un grupo de actores del Teatro Realista Popular, a comienzos de los años 60 (fotografía Archivo personal de Verónica Cereceda).

Concepción, en un contexto cultural y político marcado por la búsqueda de nuevas formas de arte comprometido con la sociedad (Henríquez 2001).

La entrevista que presentamos permite acceder a esa etapa temprana y poco conocida de su vida.¹ En ella, Verónica recuerda cómo la búsqueda de un teatro más profundo y cercano a las comunidades llevó a ambos a Bolivia, donde comenzaron a trabajar con poblaciones indígenas en proyectos teatrales realizados con actores de las propias comunidades y en sus propios lenguajes, hablados, performativos y textiles. Aquella experiencia los condujo progresivamente hacia la semiótica, la antropología y hacia un contacto directo con el pensamiento andino.

Fue también en ese encuentro temprano con las comunidades donde se abrió para ella un horizonte que marcaría toda su obra posterior: la comprensión de figuras complejas del universo simbólico andino, entre ellas el *supay*, personaje ambiguo y central en la cosmología andina. A partir de entonces, ese universo de significados –donde lo visible y lo invisible dialogan continuamente– acompañaría su reflexión durante toda su vida.

La conversación que sigue, registrada en enero de 2019, nos permite leer y escuchar a Verónica en primera persona relatando grandes momentos de sus últimos años en Chile antes de radicarse en Bolivia. Ella, junto a su marido, trabajaron en el Teatro Realista Popular (fig. 1),

1 Muchos años después de haber obtenido su grado de Licenciada en la Universidad de Chile, Verónica y Gabriel realizaron estudios en ciencias sociales, primero el Diploma de Estudios Antropológicos (DEA) y luego el Magister en Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Posteriormente, Verónica cursó el Doctorado en Antropología en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, en París, cuya tesis no fue defendida ante el comité doctoral. Fue en el contexto de su estadía en París que ella conoció la teoría semiótica, paradigma que transformó su visión y que consagró en uno de sus textos fundacionales, publicado en esta misma revista en 1990, titulado “A partir de los colores de un pájaro”.



Figura 2. Ubicación de Lunlaya y Charazani, departamento de La Paz, Bolivia.

un grupo pequeño que había sido contratado por la Federación Minera de Chile, gracias a lo cual trabajaron en sindicatos y minas. Luego Martínez sería nombrado director del Teatro de Concepción y, posteriormente, del Teatro de la Universidad de Concepción, donde juntos buscaron imprimir el sello que los caracterizaba y acompañaba desde que comenzaron su periplo: el teatro popular (► video 1).

Teatro popular indígena

Recuerda Verónica que tenían

bastante experiencia con teatro popular. [...] Por ejemplo, debe haber sido la segunda postulación de Allende,² tuvimos un teatro carpa. Muy lindo. Los circenses, que eran todos de izquierda, nos ayudaron, y construimos una carpa azul enorme, enorme, y nos contrató la campaña de Allende para que giráramos por los barrios de Santiago diciendo, “bueno, si sale este gobierno va a haber un arte para todos”, por decirlo así.

Finalmente, buscando una experiencia que los acercara aún más al pueblo y a sus raíces religiosas, Verónica y Gabriel llegaron a Bolivia gracias a su gran amistad con el famoso cineasta boliviano Jorge San Ginés, quien los había visitado en Concepción. Oruro fue la ciudad que escogieron para comenzar a desarrollar teatro indígena. Fue así como arribaron a Lunlaya, en el valle de Charazani, departamento de La Paz (fig. 2), lugar donde vivieron extraordinarias experiencias que los marcarían de por vida.

V: ¿Cuál fue la experiencia extraordinaria ahí? En primer lugar, no teníamos actores [profesionales], era la propia gente de la comunidad, salvo dos muchachos que habíamos llevado para ayudarnos y que habían estado en el teatro en Oruro con nosotros. [...]

² Salvador Allende se presentó en las elecciones presidenciales de 1952, 1958, 1962 y 1970.



Figura 3. Registros de teatro campesino en Bolivia, década de los 60 (fotografía Archivo personal de Verónica Cereceda).

Lo que nos hizo quedarnos en Bolivia fue buscar una nueva experiencia teatral. Pero al buscar una nueva experiencia teatral nos tuvimos que sumergir en el mundo andino. Entonces nos nació la imperiosa necesidad de ser antropólogos. Entonces, está todo relacionado.

Una vez asentados en Lunlaya debían resolver el desafío de convencer a la gente de la comunidad para hacer teatro.

V: Pero nadie había oído hablar de teatro. ¿Qué cosa sería? Gabriel sabía la palabra en quechua, *aranwa*, pero la *aranwa* de los incas nada que ver con lo que íbamos a hacer. Y no tenían ninguna experiencia. Entonces, dos cosas fueron fascinantes ahí: ¿cómo ver la capacidad actoral que ellos tenían?, y luego, ¿qué texto representar? Bueno, nos quedamos varios años. [...] Pero lo más lindo, lo que yo más fuerte recuerdo de Lunlaya es que teníamos una piecita más chica, [...] una vela, porque no teníamos plata para dos, a veces dos velas. Nos juntábamos con gente de la comunidad que quería, sin saber de qué se trataba. Y Gabriel les hacía ejercicios: por ejemplo, [les decía] “imagínate, no hay nada, nada, nada, nada. Imagínate que esto es un río, ¿cómo pasas al otro lado?” Y los actores eran fabulosos. Tú sentías cómo metían el primer pie, estaba helado. Apenitas el otro. De repente empezaban a ver lo que había bajo el agua, el río, los peces, tratar de pescar uno. Es decir, tú sabías todo. No tenían ningún problema de meter las manos, nada, ni vergüenza. [...] Y nos dimos cuenta de que había un material en el sentido humano extraordinario. Extraordinario. [...] (fig. 3).

[...] y yo dije, ¿por qué no interpretamos algunos sueños? Yo me había dedicado a juntar sueños. Había llevado unas bobinas de hilo con agujas que eran lo más apreciado que te puedes imaginar en la comunidad: “Al que me cuente un sueño yo le doy una bobina con aguja, con hilo”. Entonces la gente venía a contarme sueños, y yo los grababa. Y entonces ocupé uno de esos sueños para hacer un montaje.³ Sin nada otra vez, nada.

³ Se refiere aquí a la obra *Kunan tuta, Tatay, ¿imata mosqorkanki?*, que traducido del quechua al español significa “Esta noche, Tatita, ¿qué has soñado?”.

Era una señora que veía a su guagua que se le había muerto, la veía en sueños. Y la guagua venía, en fin, pasaba una serie de cosas y ella detrás de ese bebé muerto pasaba las olas de un río, pasaba una serie de cosas y personajes que la acompañaban. Y el sueño era lindísimo, ni que lo hubiera inventado. Entonces lo interpretaba sin nada. ¿Cómo hacemos el agua del río? Ni un problema. Pescaban sus ponchos y hacían así y ella pasaba entre los ponchos. Como la guagua.

Sin embargo, la experiencia de un teatro indígena en Bolivia despertaría las más diversas reacciones entre la gente. El mismo rector de la Universidad de Oruro que los había contratado dio a conocer su más rotundo descontento:

V: En ese teatro cada actor estaba obligado a tener un tronco, un pedazo de árbol y se sentaba en el escenario en su tronco. Salía, actuaba y se volvía a sentar. Desaparecía. Qué luces de teatro, ¡ni lo sueñes! [...] Pero después el rector quedó furioso con eso, lo encontró horroroso. En Oruro no nos dieron ninguna importancia; que eran hediondos, que se sentaban en un escenario, ¡cómo podían sentarse en un escenario!, que tocaban música nativa. [...] En ese tiempo tú no te puedes imaginar lo que era Bolivia, a pesar de que ya había habido la Reforma Agraria. [...] Entonces el rector nos pidió que hiciéramos teatro como el que habíamos hecho en Oruro [...]. Entonces yo tuve una experiencia muy linda ahí, porque yo coleccionaba historias de vida. [Les decía a los campesinos] “¿Tú puedes contar?”, y me contaban y yo las grababa, o las escribía, porque creo que ni grabadora tenía. Entonces hice una obra que se llamaba *Mayta Purisancheq ¿a dónde vamos?*, que era un día entero de la comunidad desde el alba hasta la medianoche, las distintas historias, cómo se cruzaban todo eso. [...] Eran historias que a ellos les parecían muy simples, porque eran más o menos historias de vida, de lo que puede pasar en una comunidad en un día. La obra empezaba [...] teníamos un viejito de la zona que se llamaba *verso capacho*, o sea una especie de talega o bolso con versos, versos musicales. Era el músico más importante de la región. Entonces, todos los años él sacaba de su cabeza, en realidad, de esta bolsa, las nuevas melodías para el año. Era muy respetado, y era viejito. Él iniciaba la obra, un campesino, viejo. Nunca había actuado en teatro. Tenía que entrar, porque el escenario estaba como con tarimas así para los distintos lugares, tenía que entrar y salir como de madrugada, iba a una cascada, hacia la cual caminaba todo el día, y a la medianoche el demonio, el *supay* andino, le templaba los instrumentos, le entregaba en su instrumento las más lindas melodías. Pero eso es una cosa, es una situación ritual bastante común en los Andes, se va al agua para eso, pero es muy peligrosa, porque te puede llevar el alma. Entonces tú tienes que poner los instrumentos, te encantan porque empiezan a cantar, te vuelves loco, ese es el problema, te puedes quedar pegado ahí, pero tienes que cogerlos y arrancar, y ya están templados para la música. La obra empezaba con él, se iba, y terminaba cuando él llegaba a la cascada; y la cascada empezaba a cantar, y ocurría toda la cosa en la comunidad [...].

Verónica también nos relata cómo comenzó a experimentar las grandes diferencias entre sus propias formas de concebir el mundo y las de los campesinos:

V: Ellos tenían un arte extraordinario de hacer cosas de papel maché, papeles de colores, como los volantines. Hacían preciosuras para sus cruces y otras cosas. Entonces imaginamos que el Sol lo hicieran ellos, y me mandaron a comprar papeles de colores. Y,

además, había yo inventado un universo, una rueda que giraba sobre el escenario, que era el universo, que está ajeno de todo esto que pasa, pero todos vamos sin querer en la tierra dando vueltas en este universo. Entonces, fui a comprar los papeles para que hicieran el universo. Yo ingenua, pensé en el cielo, y les compré azules, morado, celeste. Cuando llegué con los papeles me dijeron ¿y el verde, y el rojo? El universo tenía todos los colores. Tuve que ir a comprar de nuevo [...].

Las experiencias de Verónica y Gabriel en Charazani tuvieron una relevancia fundamental para su vida y su posterior formación profesional (Cereceda 1987). Verónica nos habla también de la reacción de la comunidad frente a la llegada del teatro a Lunlaya:

V: Bueno aquí que ocurrieron una serie de hechos trágicos [...]: había una mujer, una campesina de la comunidad que actuaba, porque necesitábamos mujeres también. Hacía de la mamá, una persona ya mayor. Entonces esta gente del pueblo empezó a pagarle y a entregarle regalos a otra gente de la comunidad para que le hicieran la vida imposible a los actores, porque les daba la vergüenza más grande que nosotros fuéramos a salir y la universidad nos fuera a llevar como muestra de Charazani a un grupo de indígenas ignorantes y tontos y todo. [...] Entonces le pagaron a una [mujer] de la propia comunidad para que en una fiesta grande –yo estaba en un balcón viendo– la golpeará en el suelo y le dijera que ya no hiciera más, la asustara. Pero le metió los dedos a la boca y la otra [mujer] se los mordió y le cortó un dedo. [...] Entonces este dedo lo pusieron en una bolsita [juzgaron a la mujer que mordió el dedo]. Entonces le dijeron que tenía que ir presa. Yo dije “si ella va presa, yo también”, “porque yo sé, la vi que en el suelo no hacía nada, le metían los dedos a la boca”. [...] Entonces como yo me iba a ir presa, varios se entraron conmigo. Había una cárcel, que era una pieza antigua, esas con decoraciones, que había sido de gente medio española, y había un carcelero que abría, nos metía para adentro, y no volvía hasta la noche, porque tenía sus ovejas. [...] Entonces de alguna manera la comunidad supo que yo me había entrado con ella. Se vino toda la comunidad. En la noche cuando abrieron la puerta, toda la comunidad [estaba] presa, es decir, gran parte. No sabían qué hacer con toda esa gente presa. Bueno, ahí intervino la universidad, los carabineros, el ministerio, todo. [...] Yo tenía algunas cosas [en un botiquín] y toda la comunidad me vino a pedir que la curara [a la mujer que perdió parte de su dedo]. Pero era enemiga de la otra. Y no era [solo] eso, sino que yo decía [...] ¿cómo estará ese dedo podrido con papeles que le pusieron, que le habrán puesto? Si se me muere todo el mundo me va a echar la culpa, porque justamente la quise matar porque era enemiga de la otra. Pero se sentaban todas las noches, la comunidad ahí, ella con el dedo así. Yo no podía salir de mi casa. [...] Yo estaba aterrada, aterrada [...]. Pero fue tanta la presión que dije “bueno, le voy a ver la herida”. Y estaba todo lleno de sangre. Y dije, lo único que puedo hacer es cortar el dedo para que no siga gangrenándose [...]. La cosa es que le corté el dedo ¿no?, con ellos, porque yo, sin los *yatiris* y toda la gente sabía, no iba a hacer nada. Y el dedo se sanó, quedó redondito, no le quedó nada. Y a la que había mordido le dieron la obligación [de] que fuera a cocinar a la casa de la otra mientras el dedo no se mejoraba, porque la otra no podía cocinar para sus hijos [...].

La llegada de Verónica y Gabriel a Lunlaya ocurrió poco después de que fuera apresado y fusilado el Che Guevara.⁴ Ellos, conscientes de ser extranjeros en un país con un gobierno militar, evitaron hablar de política. Sin embargo, Verónica llevaba consigo una foto del guerrillero y la tenía en su casa, a donde los campesinos llegaban para contarle sus historias de vida que luego se transformarían en los guiones de las obras teatrales:

V: Entonces, subían y veían esa foto [y preguntaban] “¿Quién es?” “Un tío”, decía yo. “¿Puedo ver al tío?” Subían. Venían de a dos, se tomaban de la mano. “¿Podemos ver al tío?” [...] Y durante una ceremonia que tuvimos, [...] me dijeron, “Hay que estar todos muy unidos los que están, para que se cumpla lo que tú estás pidiendo. Lo más importante es el amor entre todos, la unidad. O sea, todos tenemos que estar –como dicen ellos– con un solo corazón, Para que haya fuerza”. Y en el momento más culminante de la obra, [me dicen] “por favor, baja al tío”. Y yo bajé al Che de ahí, que nunca se metió con los indígenas, estaba ahí en medio de la mesa ritual. Y entonces y les dije, “¿Ustedes saben quién es?” “Sí”, me dijeron. “Pero, ¿cómo lo reconocieron?” “Murió por nosotros”. Entonces estuvo toda la ceremonia el Che ahí. [...] Y en ese momento ya empezaron a hablar. Me dijeron, “Tenemos todas las armas de la revolución agraria. Guardadas. Nosotros nos podemos levantar en cualquier momento”. Y entonces tuvieron confianza para contarnos su historia. Gracias al Che que estaba ahí.

Antropólogos del Sur Andino: danzas, máscaras y objetos vivientes

Algunos años después la pareja llegaría a vivir a Sucre, donde junto con otros antropólogos constituyeron la Fundación Antropólogos del Sur Andino (ASUR), cuya principal labor es la investigación antropológica y el etnodesarrollo.

V: Esta fundación ha trabajado mucho en el campo, en el aspecto cultural. En una época cuando teníamos un recurso, [...] hicimos una revitalización de danzas. La gente se acuerda: “bailábamos esto, hoy ya lo estamos bailando mal”, o “nos faltan los trajes” o “nos faltan los instrumentos” o “quisiéramos revivirlo de nuevo”. Todo un programa de algunos años de revitalización de las danzas. Entonces, como teníamos las danzas indígenas, todos con su traje, su música y todo, la ciudad, la alcaldía, el municipio, lo que fuera de la región, nos pedía que en ciertas fiestas las trajéramos a la ciudad, para mostrarlo. Entonces uno estaba ahí con ellos cuando se preparaban. Lo primero que a mí me llamó la atención era que lo hacían muy muy lentamente. El traje no era muy difícil de poner. Podías ponértelo y estar en un cuarto de hora listo. En media hora (fig. 4). Pero estaba en tres horas. Antes, primero haciendo bromas, riéndose. De repente alguien se ponía algo, por ejemplo, un pantalón. Pero no se ponía lo demás, y seguían, y seguían. A veces nosotros nos desesperábamos, porque se iban a atrasar para salir al patio y presentarse, porque era todo muy lento. Pero, después aprendimos que así tenía que hacer. Yo te diría, se iban transformando en el personaje que iban a bailar. No era así no más que tú te pones el traje o tocan los músicos, porque tienen sus propios músicos y sales a bailar. Eran horas. Y se ponían una cosa, y el otro se la acomodaba.

4 Ernesto Guevara, conocido como el Che, fue un médico, político, guerrillero, escritor, periodista y revolucionario argentino. Fue fusilado el 9 de octubre de 1967.



Figura 4: a) danzantes *pujllay* de Tarabuco (fotografía cortesía de Rosalía Martínez Cereceda); b) *supay* en tejido jalq'a, motivo textil profundamente estudiado y analizado por Verónica (Cereceda 2016, 2023) (fotografía de los autores).

Entonces, por ejemplo, un baile de carnaval (fig. 4a) donde los hombres bailan con el *supay* (fig. 4b), con el diablo, con el demonio, tan íntimamente, que tienen que ponerse ciertas defensas, como espuelas que suenan, campanas que suenan, para no irse totalmente, o sea, no ser [el *supay*] totalmente (► video 2).

Puede dominar, si tú quieres, esa encarnación. Después, viéndolos bailar, tú sabías que estaban tomando un poco de chicha, mascando coca, que no iban a llegar. [En cambio] los actores [se] maquillan, y a la tercera, sales a la escena, ¿verdad? sin un proceso de horas de transformación, de encarnación, de estar en otro estado de ánimo. [...] Es que hay una cosa muy especial que no solamente es boliviana, ni mucho menos, ni andina, sino de muchos pueblos, de tratar a los objetos como seres vivos, como sujeto, no como objeto. Entonces, tú tienes un diálogo con el objeto, que es un ser vivo, que tiene sus propios atributos, su propio comportamiento, su propia vida distinta al ser humano. En esos diálogos hay que entrar en otra realidad. Hay un momento en que un campesino toma una talega y le dice, “¿Qué andarás diciendo por ahí?” y la mueve así, “la muy pillita”, le dice. Se está comunicando con ella, entra otra realidad totalmente distinta. Después la talega, que le ponen papa y sirve en la bodega. Hay un paso en todos los rituales. Eso es muy fuerte.

Esta relación entre el danzante con su traje también se expresa, como nos explica Verónica, entre el mascarero y la máscara que confecciona:

V: [El mascarero] Hace una máscara de la diablada, pero todo ese proceso es extraordinario, porque es una relación con un ser. La máscara se puede enojar y no te resulta. Tienes que rogarla, tienes que entenderla. O sea, cada máscara es distinta. No es que tú vayas a ponerte una careta de diablo cualquiera. El que va a bailar está en íntima relación con el mascarero. El mascarero es un especialista, pero están los dos provocando una vivencia. Hay una vida nueva creada ahí. Todos son procesos que nos atañen, como en el teatro, pero no los conocemos, estamos lejos. La otra gente que estudia las danzas de Bolivia te dice, “Se mueven tres pasos para allá, se mueven para acá, sacan el sombrero, saludan, se lo ponen. Y saludan a la divinidad”. ¿A cuál divinidad?, ¿qué cosa? Entonces hay que estar viviendo todo eso para comprender lo cerca que estamos del

teatro, en el sentido que estamos con dos personajes. Uno puede ser un objeto como es la máscara, pero la máscara puede que no le guste el ojo que le estás poniendo. Tú lo sientes, lo quitas, [y le dices a la máscara] “no te enojés”. Hay un diálogo interior que en el fondo es el que el actor tiene con su personaje. Está creando otra vida que no es la suya, que es viva.

Por ejemplo, en el carnaval en la zona de Yampara, Tarabuco, los hombres bailan encarnando o sintiéndose muy cerca del *supay*, del demonio andino. Demonio andino, no católico. Entonces están muy frágiles, pero hay otros que quieren bailar y resulta que han tenido un duelo en su familia, están demasiado frágiles, no podrían bailar, porque si [lo hacen] se van con los demonios. Entonces bailan de luto, con la misma danza, pero con otro traje y con otros pasos, no tan cerca del demonio. Es como una promesa que uno hace al bailar. Esa necesidad de estar entre los que bailan que nosotros no tenemos, como un hecho comunitario, como un hecho de vida, digamos.

Como ellos siguen creando, “nosotros ese paso ya no lo hacemos así, hacemos así y ellos hacían así no más”. “Mira, eso es lo que está bien”. “Este yo quisiera recordarlo”. Hay todo un lenguaje ahí. Lo más importante es que todo es un lenguaje: la danza, la música están juntos. Música y danza no se pueden entender por separado [...], están juntos actuando sobre la persona, movimiento y música.

[...] Ahora uno no entiende por qué en las danzas repiten, si repiten, dan vueltas en tales pasos, tales gestos, tales cosas, y pueden estar horas de horas haciendo exactamente lo mismo, cosa que en el teatro nosotros necesitamos que haya una acción que se desarrolla y que cambie. La situación tiene que cambiar, ¿no? Pero es como una hipnosis, ¿entiendes? que tú sigues avanzando y te sigues entregando. Es una entrega total al final. Una actitud distinta a la nuestra que cada actor siempre guarda su distancia para él controlar. Ellos también guardan su distancia, por supuesto, pero cuando estás bailando, realmente entras en un estado corporal, mental, especial.

Estás viviendo otra realidad. Lo más importante es saber pasar de una realidad a otra, que es lo que es el efecto del teatro. O sea, la realidad y eso el mundo andino lo maneja muy bien, muy bien. Ahora, ¿cómo hacer que el espectador haga la misma transferencia? Porque, la danza la pasamos todos los años en tal fecha, esta, esta, esta y esta, y toda la comunidad va a mirarla cuando la conoce, pero de más, de más, de más. Las guaguas ya saben bailarla, ¿no es cierto? Pero todos van otra vez a mirarla, ¿no? A estar cogidos por eso. No hay novedad. Es una diferencia con el teatro. No hay novedad. El punto dramático está en otra parte, no en una resolución de un conflicto.

Verónica falleció el 31 de enero de 2026, habiendo recientemente concluido la escritura de su último artículo sobre las diferencias étnicas y los imaginarios compartidos entre los jalq’as y yamparas, artículo cuya redacción apuré cuando ya sentía que vivía sus últimos días. La recordamos con esta imagen donde aparece junto a sus amadas tejedoras en el museo de la Fundación ASUR, en Sucre (fig. 5).



Figura 5. Verónica observando un textil junto a tejedoras en el Museo ASUR, Sucre, Bolivia (fotografía Archivo personal de Verónica Cereceda).

REFERENCIAS

- CERECEDA, V. 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al *tinku*. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, pp. 133-231. La Paz: Hisbol.
- CERECEDA, V. 1990. A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104.
- CERECEDA, V. 2010a. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42 (1): 181-198.
- CERECEDA, V. 2010b. Una extensión entre el altiplano y el mar. Relatos míticos Chipaya y el norte de Chile. *Estudios Atacameños* 40: 101-130.
- CERECEDA, V. 2016. En torno al supay andino el aporte de lo visual a su interpretación. En *Wakas, diablos y muertos. Alteridades significantes en el mundo andino*, L. Bugallo & M. Vilca, comps., pp. 233-265. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- CERECEDA, V. 2023. Del antiquísimo ícono de chorrillos a un diablito tejido en nuestros días. *Diálogo Andino* 71: 10-26.
- HENRÍQUEZ, P. 2001. Homenaje a Gabriel Martínez, uno de los grandes directores del Teatro de la Universidad de Concepción. *Apuntes* 119/120: 215-221.

**HOMENAJE A
VERÓNICA CERECEDA BIANCHI**



HOMENAJE

Verónica del sur andino, entrelazadora de sentidos

Es con mucho pesar que el Museo Chileno de Arte Precolombino despide a la Dra. Verónica Cereceda Bianchi (1928-2026), insigne integrante del Consejo Editorial de esta revista durante los últimos 20 años. Son múltiples los homenajes que Verónica ha recibido y seguirá recibiendo, a medida que se aquilata la magnitud de su pérdida. En ellos se ahonda con justeza y detalle en su vida y su obra, y se destacan sus diferentes dimensiones como persona y como profesional. Junto con adherir a esos tributos y celebrar su brillante trayectoria, en estas líneas deseamos honrar su memoria recorriendo su relación con el Museo Chileno de Arte Precolombino y sus integrantes a lo largo de más de cuatro décadas, esto es, durante casi toda la existencia de esta institución. Antes, sin embargo, permítaseme introducir este recorrido resaltando algunos aspectos más generales de su carrera.

Una obra fundacional

Como antropóloga y exponente de la Escuela Semiótica Francesa, Verónica construyó un campo de conocimiento enteramente nuevo en torno a una estética andina con valor de referencia internacional, que dialoga con lo que se sabe acerca de este campo en muy diversas partes del mundo. Fue cofundadora y directora de la Fundación para la Investigación Antropológica y el Etnodesarrollo “Antropólogos del Surandino” (ASUR). En estrecha colaboración con investigadores como su esposo Gabriel Martínez, Thierry Saignes, Olivia Harris, Thérèse Bouysse-Cassagne, Ramiro Molina, Gilles Rivière, Tristan Platt, Roxana Barragán, y tantos otros etnólogos, historiadores y arqueólogos asociados a ASUR, ha contribuido a poner en el mapa de la investigación antropológica a los pueblos originarios de Bolivia, cambiando en el caso de Verónica la visión de lo que se sabía acerca de los textiles andinos. Fundó, además, el Museo de Arte Indígena de Sucre, que alberga colecciones textiles etnográficas y arqueológicas (Cereceda 2019), oficiando de Directora por muchos años y repartiendo su tiempo entre las labores administrativas propias del cargo, el trabajo con las comunidades de tejedoras de la región y sus investigaciones antropológicas.

Su aporte principal puede ser dividido en dos amplios campos: el desarrollo de las comunidades étnicas y la investigación del pensamiento andino a través del arte textil. Lejos de la imagen del



Verónica junto a una tejedora en la casona Capellanica, un inmueble colonial que perteneció en el siglo XVI al capellán de la Catedral de La Plata y donde funcionó el primer museo de ASUR (fotografía sin autor conocido).

antropólogo o antropóloga ensimismada en su ámbito de estudio, Verónica hizo del compromiso con las comunidades originarias una definición de vida. A lo largo de casi cinco décadas y a partir de un intenso trabajo de recopilación, estudio y difusión de la producción artesanal de textiles, impulsó una infinidad de proyectos de etnodesarrollo en lugares tales como Isluga (norte de Chile), Lunlaya (Charazani, Bolivia), en la región de Sucre (Bolivia) con los jalq'a, yampara, macha y t'inkipay, involucrando a más de 40 comunidades. Internacionalmente, su labor es reconocida como un modelo para el trabajo con comunidades de tejedoras y tejedores indígenas. Como consejera de ICOMOS, asesoró a productores artesanales de textiles de África, Estados Unidos, Perú y una decena de otros países. En este sentido, el trabajo de Verónica ha sido instrumental para mejorar la calidad de vida de múltiples comunidades, muchas de ellas localizadas en lugares aislados y marginados de las economías nacionales. En su faceta de investigadora, ha sido una de las grandes impulsoras del estudio y valorización de la textilería andina, pero no únicamente como un “arte mayor”, sino como un medio privilegiado de comunicación que hunde sus raíces en milenios de desarrollo cultural prehispánico. Desde su pionero artículo “Semiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga” (Cereceda 1978), sus trabajos generaron un verdadero punto de inflexión en el estudio de los textiles. A contar de

entonces los tejidos llegaron a ser obras de significación, donde la sustancia y la técnica son tan portadoras de sentidos como el contenido de las figuras. Tejidos y vestimentas pasaron a concebirse como partes de sistemas de comunicación no-lingüísticos, centrados en lo óptico-táctil, donde el primer nivel de significados, mucho antes de lo connotativo, reside en aquello que nos llega por los sentidos. De ahí el énfasis fundacional de la autora en explorar los alcances de una antropología de lo sensible y en rescatar lo que llamó muy apropiadamente una etno-estética de lo andino (Cereceda 1987).

Primeros encuentros y descubrimientos compartidos

Mi historia con ella comienza a principios de la década de 1980, cuando su prima, la dramaturga chilena Isidora Aguirre, me pasa una copia a carbón del artículo de Verónica sobre las talegas de Isluga. Reconozco que no capté en esos momentos la importancia de su trabajo. En el Grupo Toconce, un equipo de investigación que habíamos formado con los colegas Victoria Castro y Carlos Aldunate, estábamos alucinados con el trabajo de su esposo, el antropólogo Gabriel Martínez (1976), cuya etnografía y etnogeografía sobre los *uywiris* de Isluga nos introducía en el sentido que tiene el paisaje para los habitantes de esta localidad aymara del altiplano tarapaqueño. Sus análisis eran todo un estímulo para usar la información etnográfica en la interpretación arqueológica y explorar ciertos aspectos de la religiosidad y las creencias en la prehistoria tardía del Loa Superior, norte de Chile.

En 1982, con la incorporación al Grupo Toconce del hijo de ambos, el etnohistoriador José Luis Martínez, no solo accedimos a una versión aún no publicada de “Los dioses de los cerros” (G. Martínez 1983), que aumentó nuestra admiración por Gabriel, sino que con José Luis creamos un taller de investigación para el estudio interdisciplinario de las imágenes tanto prehispánicas como indígenas, en el recién inaugurado Museo Chileno de Arte Precolombino. Integraban esa instancia el antropólogo Pedro Mege y los arqueólogos Luis Cornejo, Carole Sinclair y Francisco Gallardo. La idea era aportar contenidos interpretativos a la exposición de 1983, “El arte rupestre en Chile”, pero pronto nos propusimos darle continuidad al taller más allá de esa exposición. Fue en esos años de aprendizaje que empezamos a valorar mucho más el artículo sobre las talegas de Isluga de Verónica y también los trabajos que empezaban a producir sus colegas de ASUR.

Publicado primero en francés, luego en inglés y muchísimo más tarde en castellano (Cereceda 1978, 1986, 2010a),¹ el artículo analiza las talegas de esa localidad como sistemas de significado más que como simples objetos textiles. El estudio se convirtió en un clásico de la antropología andina de la noche a la mañana y en un exponente del giro semiótico en la antropología del arte que conserva intacta su fuerza inspiradora hasta el día de hoy.

¹ Una característica de Verónica como autora es que sus artículos más importantes eran publicados en diferentes versiones, idiomas y fechas, a veces como reimpresiones y otras como reediciones.

Diálogos interdisciplinarios y perspectivas comunes

Es interesante notar que el diálogo de Verónica con el arte rupestre empieza casi justo en momentos que nacía el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Aunque la primera versión de nuestro artículo sobre el significado de las pinturas, grabados y pictogramas del Alero de Taira, en el río Loa Superior, se publicó en el número inicial de la revista (Berenguer & Martínez 1986), el manuscrito estaba listo en su versión final a mediados del año anterior.

Desgraciadamente, esa versión no alcanzó a incluir los importantes datos que nos brindó Verónica una noche de agosto de 1985 en su departamento de La Paz, Bolivia. Hacía un año que ella y Gabriel habían retornado de sus respectivos doctorados en *Sciences Sociales* en la École des Hautes Études de París y se habían instalado en esa ciudad. Conversando sobre la asociación que veíamos entre aves y camélidos en Taira, nos dijo que en Perú los pastores le ponían nombres de aves a las llamas y alpacas, y que, significativamente, no hacían lo mismo con los animales introducidos del Viejo Mundo. Con respecto a que en el alero hay representadas figuras que, según los ornitólogos, corresponden a aves reales y otras que no tienen equivalentes en la naturaleza, señaló que para los isluga los *ch'ullumpi* son, a la vez que sementales de llamas, aves míticas con un gran parecido a los ánades, pero sin correspondencia con ninguna especie en particular; en cambio para sus vecinos, los uro-chipaya de Coipasa, son un tipo específico de pato que puede ser visto en los arroyos del río Lauca. Ella y Gabriel nos recordaron en ese momento que para los isluga los chipaya son de una era anterior, sin Sol, mientras que los chipaya extrañamente concuerdan en esto y señalan que ellos descienden de los sobrevivientes de esa época de penumbras. Hoy, cuando reflexiono sobre esa conversación, no dejo de pensar que en esa “mirada de los isluga” acerca de los otros –fuesen patos o seres humanos– y en esa “mirada de los chipaya” sobre sí mismos, la pareja de investigadores estaba reportando un caso especial de “perspectivismo” una década antes que este concepto se popularizara en el vocabulario antropológico (Viveiros de Castro 2022). En la posterior versión en inglés de nuestro trabajo sobre Taira incluimos los importantes aportes de esa conversación (Berenguer & Martínez 1989: notas 14 y 17).

Una relación creciente con el Museo

Entre fines de la década de 1980 y comienzos de la siguiente, la relación del Museo con Verónica se hizo más amplia e intensa. Colaboró con la exposición de 1989, “Plumas de los dioses”, curada por José Luis, facilitándole el contacto con Peter J. McFarren de la Fundación Cultural Quipus, de Bolivia, y ayudándole a seleccionar piezas para la muestra. Y más tarde, durante el período en que Francisco Mena ofició como editor del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, publicó “A partir de los colores de un pájaro...” (Cereceda 1990), un antiguo texto que había escrito en 1981 para obtener el Diplôme d'Études Approfondies, en la École des Hautes Études, y que permanecía inédito desde entonces.

En 1992 colaboró nuevamente con el Museo, esta vez con “Colores de América”, una exposición curada por Luis Cornejo, Francisco Gallardo, José Luis Martínez y Pedro Mege, enfocada en mostrar cómo la cromática era utilizada por distintas sociedades del continente, tanto prehispánicas como etnográficas. Hemos sugerido que el tema y el nombre de la muestra se habrían filtrado inconscientemente desde la contingencia política de esos años en Chile, pues la coalición que derrotó a la dictadura tres años antes tenía como uno de sus símbolos de campaña el arco iris (Berenguer & Torres 2011). Sin embargo, el trabajo de Verónica sobre los colores de un pájaro estaba demasiado cerca como para que no haya influenciado a los curadores.

Saberes textiles y transformaciones comunitarias

A principios de la década de 1990, Verónica apareció por el Departamento de Conservación del Museo, internamente conocido como el “Laboratorio” (hoy Área de Colecciones). El recuerdo es de Paulina Brugnoli, artista textil y profesora de la Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile quien, con la diseñadora y docente del mismo plantel, Soledad Hoces de la Guardia, trabajaron documentando e investigando los textiles de la colección por más de 20 años. Con el patrocinio del Museo y de dicha Universidad, ganaron varios proyectos de investigación, incluso en conjunto con el Museo colaboraron en la curaduría documentando cromáticamente la celebrada exposición de 1999, “Amarras: el arte de teñir en los Andes”. Cuenta Paulina que en un comienzo se sentían intimidadas por los investigadores, quienes les hacían ver que dudaban de la seriedad de sus interpretaciones sobre el significado de las iconografías textiles. Sin embargo, cuando conocieron los trabajos de Verónica se dieron cuenta que las sustancias, las técnicas de producción y las figuras plasmadas en los textiles estaban cargadas de significados y que referentes de la talla suya no trepidaban en introducirse en el “plano de los contenidos”, como ella llamaba a los significados simbólicos. En palabras de Paulina: “Verónica (a quien considera la Violeta Parra de los textiles), nos mostró un camino iluminador [...] sus análisis de sentidos le dieron sentido a nuestro trabajo” (comunicación personal, abril 2026).

A partir de su encuentro en el Laboratorio, Verónica invitó a Paulina Brugnoli a Potolo, localidad situada al oeste de la ciudad de Sucre, famosa por los hermosos tejidos de la etnia jalq’a. Le contó que el dinero que estaban ganando las tejedoras con la venta de sus tejidos estaba produciendo tensiones entre ellas y los varones de la comunidad. Según le confidenció Verónica, las mujeres se habían puesto muy dominantes, a raíz de lo cual los hombres le habían pedido que les enseñara a tejer. Paulina seleccionó a diez jóvenes, grupo que se llamó a sí mismo los *chunka* (diez en quechua). Como las mujeres tejían por urdimbre, a ellos los introdujo en técnicas de tapicería. Al justificar los *chunka* las figuras que ponían en sus tejidos, aparecieron los sentidos, muchos de ellos enlazados con los *soqo* o vientos, con los senderos y con historias parecidas a las que cuenta Verónica en su bello trabajo sobre narrativas míticas de los chipaya entre el altiplano y el océano Pacífico (Cereceda 2010b).

Aquel día en que Verónica entró al Laboratorio venía a ver unas piezas de la colección y vio a la tejedora Cecilia Rubilar, entonces una de las ayudantes de Paulina y Soledad, fotografiando un muestrario textil que reproducía las diversas técnicas estructurales de los textiles precolombinos del Museo. Se fascinó a tal punto con el trabajo, que le pidió que hiciera para ella un conjunto de muestras para llevarlas a Bolivia en el marco de sus proyectos de etnodesarrollo. Al principio, intentaba enseñarles técnicas precolombinas a las tejedoras mostrándoles esas muestras, pero años después acabó llevando a la propia Cecilia a Sucre para que les dictara cursos de capacitación en técnicas textiles y de bordado.

Colaboraciones institucionales

Otro momento en que Verónica mostró su generosa disposición a colaborar con nuestra institución fue con motivo del libro del Museo, *Tiwanaku, señores del lago sagrado* (Berenguer 2000). En julio de 1999 habíamos pasado por su casa con el historiador del arte Constantino M. Torres y su esposa Donna, como parte de un proyecto de investigación que estábamos terminando sobre la iconografía de Tiwanaku. En el Museo de Arte Indígena de Sucre, Verónica nos mostró el notable y bien conservado *unku* o túnica que se había encontrado en Pulacayo, una remota localidad del extremo suroriental del salar de Uyuni. La imagen de la pieza había aparecido en algunos periódicos, pero aún no se había fotografiado en buena calidad. En agosto del año siguiente volvimos con el fotógrafo Fernando Maldonado para registrar el *unku* en colores, del cual dos fotos, además de un gorro de cuatro puntas y un cesto decorado provenientes del mismo hallazgo, salieron publicadas en el libro mencionado. Salvo la entonces extraviada túnica de Punta Pichalo en Pisagua (Garrido & Sepúlveda, en este número), la de Pica y la de Coyo Oriente, no hay nada similar en el norte de Chile; sin embargo, la de Pulacayo es única en presentar personajes “narigones”, como los del arquitrabe de Kantatayita, muy frecuentes en las tabletas psicotrópicas relacionadas con Tiwanaku en San Pedro de Atacama. Incidentalmente, parece que a Verónica siempre le interesaron los textiles de Tiwanaku, a los que veía como antecedentes de aquellos de la prehistoria tardía de los Andes Centro Sur, y en último término, de las piezas etnográficas que estaba estudiando. Fue muy cuidadosa y sutil en esas apreciaciones, pero estas no dejan de aparecer en varias de sus publicaciones (p.e., Cereceda 2017).

En 2006, el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* se hallaba inmerso en un intenso proceso de cambios, que lo habían llevado de ser una revista que se publicaba solo cuando había suficientes artículos, a otra de aparición semestral y con arbitraje externo. En un editorial de fines de 2021 describimos esa época como el comienzo de la etapa moderna de la revista. Parte importante de la modernización fue renovar el Consejo Editorial, un órgano colegiado integrado por investigadores de prestigio como Verónica, quien ocupó ese cargo honorífico durante 40 números de la revista. Aunque la función de estos consejeros consiste solo aportar sus nombres como avales para la revista, Verónica siempre colaboró con los editores cuando solicitamos su opinión experta para situaciones puntuales.

Textiles, arte rupestre y campos de significación

Según Paulina Brugnoli, Verónica aspiraba a vincular los tejidos actuales con los precolombinos. En 2009, en el Taller de Tierras Altas celebrado en San Salvador de Jujuy, Argentina, tuvimos una constatación de este anhelo con su ponencia “Arte rupestre y diseños textiles” (Cereceda 2006). Le expresé que me hacía mucho sentido lo que dijo y me regaló una copia anillada de un manuscrito de 2004 de un trabajo que después reparé había sido publicado en la Enciclopedia Iberoamericana de Religiones (Cereceda 2006). En un capítulo del volumen consagrado a las *Mitologías amerindias*, analiza la construcción visual y mítica de los “infiernos” en el mundo andino, mostrando la manera en que la imaginería cristiana colonial fue reinterpretada y fusionada con la cosmovisión andina. Coincidente con lo dicho por Paulina, Verónica conecta el motivo del zigzag en los tejidos aymaras con el mismo diseño en piedra y en textiles de Tiwanaku. Hace lo mismo con las prendas que visten las figurillas encontradas en entierros rituales de altura de la época inca.

En 2010, solicité su ayuda por correo electrónico. Nos encontrábamos desarrollando un proyecto curatorial y museológico sobre el camino inca para la sección chilena de la postulación del Qhapaq Ñan como patrimonio mundial de UNESCO. Le pregunté qué motivo podría ser emblemático del camino como para diseñar un isotipo para la iniciativa. Con su típica prudencia me dijo que no sabía, pero que entre los jalq'a se hablaba del zigzag con círculos intercalados como el “camino con ojos”, sugerencia que nos sirvió de inspiración para el diseño gráfico de nuestra propuesta, ya que el motivo también está presente en el arte incaico.

Años más tarde, mientras participaba en “Navegantes del desierto: cuando el cielo se inscribe en el camino”, un proyecto de investigación del Museo liderado por la etnohistoriadora Cecilia Sanhueza, no pude dejar de reflexionar que el zigzag es quizás la manera andina de expresar la rectitud de una arteria que se caracteriza por atravesar los altos y bajos del paisaje andino y que las saywas o columnas astronómicas que la jalonan en diagonal son posiblemente los “ojos” del eje vial. Después de todo, en solsticios o equinoccios las saywas se alinean con la salida del Sol (Sanhueza et al. 2020) y se puede decir que, al hacerlo, “miran” hacia esos puntos del horizonte. Nunca lo conversé con Verónica, pero habría sido interesante conocer su opinión. Traigo a colación esta reflexión no para validar mi hipótesis, que es probablemente infundada, sino para mostrar la capacidad heurística de sus ideas, que solían conducir a nuevas preguntas, investigaciones y líneas de pensamiento.

El verano de 2014, Verónica participó en el tercer Taller Sistemas de Representación Andinos (TASIRA III), una reunión que el Departamento Curatorial del Museo (hoy Curaduría) organizaba cada dos años conjuntamente con los proyectos FONDECYT de José Luis Martínez y el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. En esa ocasión presentó la ponencia “Los diseños textiles tarabuco en los últimos 30 años”. Ese año había

publicado el trabajo que presentó cinco años antes en Jujuy, “Arte rupestre y diseños textiles” (Cereceda 2014), lo que dio lugar a una interesante conversación de sobremesa con algunos integrantes del taller.

Poco después, colaboró en la exposición del Museo en 2018, “La fiesta de las imágenes en los Andes”, curada por José Luis Martínez, Paula Martínez, Carla Díaz y Carolina Odone. La muestra buscaba brindar a los espectadores un viaje al conocimiento de los diversos modos de comunicación que han existido en el mundo andino, pero a la vez invitaba a reconocer tipos de lenguajes similares en la propia cultura del visitante. La sección textil del eje expositivo “Sistemas de comunicación” recogía análisis y conceptos como *k’isa*, *pampa* y *allqa* aparecidos en varios de los trabajos de Verónica, incluyendo su entonces reciente libro compilatorio *De los ojos hacia el alma* (Cereceda 2017).

Creo que fue en febrero de 2019, en un trayecto entre la ciudad de Tilcara y el pueblo de Catua, en la provincia de Jujuy, que mi amigo el arqueólogo Axel E. Nielsen me habló del libro de Verónica sobre los Tatas Sombras (Cereceda et al. 2009). Íbamos conversando sobre las actuales sociedades segmentarias del centro sur andino y de los conflictos intra e interétnicos tipo *ch’axwa* y *muxsa* en el altiplano central y meridional de Bolivia, ocasión en la que me instó a conseguirlo. No tardé en pedírselo a la autora y ya en abril lo tenía en mis manos; eso sí, con una notita precautoria suya pegada en la primera página advirtiéndome que no se trataba de un texto académico, sino de “circulación entre los ayllus de T’inkipaya para el recuerdo y la reflexión en las propias comunidades”. Junto con agradecer el envío, le comenté cuánto me servía el libro, no solo para entrever la violencia en las sociedades del período Intermedio Tardío del norte de Chile, que muchos colegas tienden a descartar, sino también para vislumbrar los emblemas de autoridad y la organización segmentaria, posiblemente representados en la iconografía de Tiwanaku.

La persistencia de una pregunta

Como ya fue dicho, a Verónica le motivaba sobremanera conectar los actuales textiles andinos con los del pasado precolombino. Dos artículos de esta década demuestran que el tema le interesó hasta sus últimos años de vida (Cereceda 2020, 2023). En el primero, publicado en el *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, analiza las ceremonias incaicas de *capacocha*, enfocándose en los diseños textiles de las vestimentas en miniatura que visten las figurillas femeninas depositadas como ofrendas en enterratorios de altura.

En el segundo, toca dos temas largamente estudiados por la ex curadora del Museo y actual miembro del equipo editorial del *Boletín*, Carole Sinclair: por una parte, el diálogo entre textiles y arte rupestre en el norte de Chile, y por otra, las distintas expresiones del personaje de cabeza radiada en diversos soportes (Sinclair 1997, 2017).

Un legado de entrelazamientos

En fin, Verónica del sur andino tuvo la maravillosa capacidad de entrelazar mundos, personas, instituciones, objetos, imágenes, situaciones, temporalidades, espacialidades, saberes y, sobre todo, sentidos. En uno de los cruces de esa vasta trama y urdimbre tejida a lo largo de su rica trayectoria de vida se inscribe también su relación –esporádica en su frecuencia, pero siempre intensa en su alcance– con el Museo Chileno de Arte Precolombino; una colaboración mantenida por más de cuatro décadas que dejó huellas indelebles en nuestras colecciones, investigaciones, exposiciones, publicaciones, encuentros y modos de pensar. Aprendimos de ella que los tejidos no solo visten cuerpos, portan productos o concentran las fuerzas convocadas por el ritual; también actúan, piensan, sienten y relatan, señalando caminos para una antropología, una arqueología y una museología atentas a lo sensible, a la agencia de los objetos, así como a la densidad y espesor de los significados. Su ausencia deja un vacío enorme, pero también un derrotero: el de continuar preguntando, mirando, aprendiendo y entrelazando con el mismo rigor, curiosidad, creatividad, delicadeza y compromiso social que ella tan bien encarnó. En ese horizonte, su legado permanecerá vivo.

José Berenguer R.*

AGRADECIMIENTOS A Carlos Aldunate, Paulina Brugnoli, Soledad Hoces de la Guardia, José Luis Martínez y Carole Sinclair por la colaboración prestada en la investigación y redacción de este texto. Sus testimonios, comentarios y correcciones fueron esenciales para escribir un homenaje documentado, memorioso y situado. Por supuesto, la manera en que entendí y plasmé sus observaciones es de mi sola responsabilidad.

* Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0003-1319-1654.
E-mail: jberenguer@museoprecolombino.cl

Referencias

- BERENGUER, J. 2000. *Tiwanaku. Señores del Lago Sagrado*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco Santiago.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ 1989. Camelids in the Andes: Rock Art, Environment and Myths. En *Animals into Art*, H. Morphy, ed., pp. 390-416. Londres: Unwin Hyman.
- BERENGUER, J. & A. TORRES 2011. *Compartiendo memoria: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- CERECEDA, V. 1978. Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga. *Annales. Économies, Société, Civilisations* 33 (5/6): 1017-1035.
- CERECEDA, V. 1986. The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga. En *Anthropological History of Andean Politics*, J. Murra, N. Wachtel & J. Revel, eds., pp. 149-174. Cambridge: Cambridge University Press.
- CERECEDA, V. 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, J. Medina, ed., pp. 133-231. La Paz: HISBOL.
- CERECEDA, V. 1990. A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104.
- CERECEDA, V. 1993. Cette étendue entre l'Altiplano et la mer...: un mythe Chipaya hors texte. En *Mémoire de la tradition*, A. Becquelin & A. Molinié, eds., pp. 227-284. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- CERECEDA, V. 2004. ¿Infiernos cristianos, infiernos andinos? *Mundos demoníacos en la imaginaria actual de los Andes*. Manuscrito en poder del autor.
- CERECEDA, V. 2006. Mitos e imágenes andinas del Infierno. En *Enciclopedia Iberoamericana de Religiones*, vol. "Mitologías amerindias", A. Ortiz, ed., pp. 313-359. Madrid: Editorial Trotta.
- CERECEDA, V. 2010a. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42 (1): 181-198.
- CERECEDA, V. 2010b. Una extensión entre el altiplano y el mar. Relatos míticos chipaya y el norte de Chile. *Estudios Atacameños* 40: 101-130.
- CERECEDA, V. 2014. Arte rupestre y diseños textiles. En *Las tierras altas del Área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600 DC*. TANO A II, Taller Internacional de Arqueología del Noroeste Argentino y Andes Centro Sur, M. E. Albeck, M. Ruiz & B. Cremonte, eds., pp. 385-404. San Salvador de Jujuy: EDIUNJU.
- CERECEDA, V. 2019. El museo de arte indígena de la fundación ASUR. Una experiencia especial. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 51 (2): 239-251.
- 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.
- CERECEDA, V. 2023. Del antiquísimo ícono de Chorrillos a un diablito tejido en nuestros días. *Diálogo Andino* 71: 10-26.

- CERECEDA, V., R. QUISPE, S. PÓRCEL & O. SULLCA 2009. *Los Tatas Sombras. De las autoridades originarias en los ayllus de T'inkipaya*. Sucre: ASUR, Antropólogos del Surandino-Convenio T'inki.
- MARTÍNEZ, G. 1976. El sistema de los uywiris en Isluga. En *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, s.j.*, L. Núñez, ed., pp. 255-328. Antofagasta: Anales de la Universidad del Norte.
- MARTÍNEZ, G., 1983. Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 69: 85-116.
- SANHUEZA, C., J. BERENGUER, C. GONZÁLEZ G., C. GONZÁLEZ R., J. CORTÉS, S. MARTÍN & J. CRUZ 2020. Saywas y geografía sagrada en el Qhapaq Ñan del despoblado de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 52 (3): 485-508.
- SINCLAIRE, C. 1997. Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña: paralelos iconográficos. *Estudios Atacameños* 14: 327-338.
- SINCLAIRE, C. 2017. El “Señor de los Camélidos” / The “Lord of the Camelids”. En *Taira, el amanecer del arte en Atacama / Taira, The Dawn of Art in Atacama*, C. Sinclair, ed., pp. 61-63. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 2022. *La mirada del jaguar: introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas*. Buenos Aires: Tinta Limón.



HOMENAJE

Verónica Cereceda, una conocedora del orden invisible

Conocí a Verónica el año 1992, cuando estaba escribiendo mi memoria de título. Había ido a Sucre y, visitando el Museo de Arte Indígena de la Fundación ASUR, la encontré saliendo de allí junto a Gabriel Martínez, su marido. En ese entonces, los trabajos sobre textiles andinos eran muy pocos y el de ella, *Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Islluga* (Cereceda 1978)¹ –aún sin traducción al español– era lectura obligada y un clásico que ya circulaba en fotocopias desgastadas por tanta reproducción. En los años 70, Verónica y Gabriel vivieron en Islluga realizando trabajo etnográfico como se hacía antes, conviviendo con la comunidad aymara durante años, aprendiendo la lengua y sumergiéndose en su cultura, en un entorno sin comodidades. Esos años de aprendizaje fueron fundamentales para que Verónica escribiera un texto de una complejidad y profundidad como este, que aborda los textiles desde la semiología andina como seres vivos, decodificando los sistemas de signos y símbolos con los cuales sus productores transmitían su visión del mundo. En esta obra, ella concibe las talegas como un animal cuyas partes del cuerpo le otorgan a ese tipo de bolsa la capacidad simbólica de protección y multiplicación de los alimentos que contienen. Tuve que leer muchísimas veces ese trabajo excepcional, fundacional.

Entonces, me acerqué y me presenté. Me impresionó la amabilidad y sencillez de quien yo esperaba la actitud de una diva. Dejó que Gabriel fuera a almorzar y nos quedamos conversando sentadas en un banco en el patio del local de ventas. Me preguntaba detalles, a qué había llegado en mi investigación, que le mostrara imágenes.

Pasaron ocho años desde ese “evento” en mi vida cuando en el año 2000, y por sugerencia de José Berenguer, me invitó a Sucre a documentar los textiles de Pulacayo que habían sido adquiridos por la Fundación ASUR para una exhibición que ella estaba organizando en el Museo de Arte Indígena. Alojé en su casa. Hacía poco que Gabriel había fallecido y Verónica estaba

¹ En 1986 fue traducido al inglés por John Murra e incluido en la obra *Anthropological History of Andean Politics* (Cereceda 1986). El año 2010 fue publicado en español en *Chungara, Revista de Antropología Chilena* (Cereceda 2010a).

triste y dormía muy poco. Conversábamos con un singani² hasta tarde acerca de todo, de nuestras vidas y de cómo se entrelazaban con el trabajo, de las dificultades, de las complejidades y mezquindades de los seres humanos, especialmente en la academia. Luego, ella se dirigía al escritorio y escribía. La energía que tenía era impresionante, caminábamos hasta el Museo, trabajaba todo el día en la exhibición, en los textos; recibía a toda la gente que venía a verla, muchísimas personas de las comunidades cercanas a Sucre, como tarabuco y jalq'a yampara, y ella los atendía en su propia lengua, de una manera muy amorosa. Había aprendido el quechua a mediados de los años 60 en territorio kallawayá, cuando llegó a Charazani junto a Gabriel.

En esos días fui yo quien tuvo una experiencia inmersiva y enriquecedora, no con comunidades indígenas, sino en el mundo de Verónica, cuyos efectos me acompañan hasta hoy. Me encontraba recién viviendo en San Pedro de Atacama, que en esos años era un lugar muy diferente a como es actualmente. Tenía energía eléctrica solo entre las 8 y las 12 de la noche, no tenía teléfono y estaba sola, dedicada por completo al estudio de los textiles arqueológicos de la zona. Las vivencias y experiencias que me transmitió Verónica de su estadía en lugares con cero modernidad, la superación de problemas de género, fueron fundamentales para continuar la vida aquí en esos años.

Después de las experiencias en Isluga y Lunlaya (Charazani), Verónica partió a estudiar Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), en Lima, y luego, Etnología y Semiótica en la École des Hautes Études, en París. Con una maestría y dos doctorados, en 1986 volvió a Bolivia, esta vez a Sucre, y creó junto a Gabriel la Fundación Antropólogos de Sur Andino (ASUR) con la intención de que las investigaciones sobre pueblos indígenas fueran colaborativas y los resultados devueltos a esas comunidades. Algo relativamente común ahora, pero absolutamente revolucionario en ese entonces.

Su paso por Charazani, departamento de La Paz, dio como resultado su tesis de maestría en la PUCP titulada *Aproximación a una estética andina: de una idea de belleza a una idea de meditación* (1985), cuya versión adaptada y sintetizada fue publicada originalmente como un capítulo en el libro *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, con el nombre "Aproximación a una estética andina: de la belleza al tinku" (Cereceda 1987). En esta obra, Verónica demostró que en los diseños de los textiles lo bello es una representación del encuentro de fuerzas opuestas, como en la unión de dos franjas de colores contrastantes, cuya vinculación da lugar a una tensión creativa, encontrándose la belleza en ese equilibrio entre contrarios. Y la investigación con la que obtuvo su Diplôme d'Études Approfondies "A partir de los colores de un pájaro..." (Cereceda 1990) nació de su trabajo de campo realizado en Chuani en 1979, igualmente en

2 El singani es un aguardiente de uva de alta graduación, y es considerado como bebida destilada nacional y patrimonio cultural de Bolivia. Se produce a gran altitud, principalmente en los valles de Tarija, Chuquisaca, Potosí y La Paz.

el departamento de La Paz, escrito originalmente en 1981, en París. Allí continua el estudio de las talegas, costales y *wayuñas*, pero esta vez explora la relación entre la naturaleza y la cromática textil, viendo cómo las listas y contrastes imitan la dualidad cromática del ave, del *allqamari*, o carancho cordillerano.

En París conoció y trabajó con el historiador y antropólogo francés Nathan Wachtel, siendo Verónica quien realizó el trabajo de campo más profundo con los chipayas. Wachtel utilizó mucha información recogida por ella para escribir *Le retour des ancêtres. Les indiens Urus de Bolivie, xx^e-xvi^e siècles. Essai d'histoire régressive* (Wachtel 1990). Pero ella, con la energía e inteligencia que le eran propias, publicó más tarde en 2013 parte de esa información en “¿Una estética de la pobreza? Los textiles chipayas del sur Carangas”. Allí profundiza en cómo los textiles de los chipaya son producidos sobriamente, con cierta oscuridad, de acuerdo al mito de los chullpas, en contraposición con las tradiciones cromáticas más vistosas y llamativas de los aymara, lo que, según ella, no tenía que ver con riqueza o pobreza, sino con una elección cultural identitaria.

Finalmente el año 2010, siendo yo editora de la revista *Estudios Atacameños*, se publicó “Una extensión entre el altiplano y el mar: relatos míticos chipaya y el norte de Chile” (Cereceda 2010b), traducción del texto “Cette étendue entre l'altiplano et la mer... un mythe chipaya hors texte” (Cereceda 1993). El artículo contiene relatos recogidos por ella entre los años 1982 y 1985, en los cuales identifica dos tipos de vientos que rigen la vida y la geografía de los chipayas. Algunas de estas narraciones fueron usadas también por Wachtel, pero ahora estaban fascinantemente hiladas como solo ella lo hacía. Hasta el día de hoy, cuando hay mucho viento, pongo una bolsa plástica y, cuando está inflada, la amarro, y aunque los lectores no lo crean, el viento se calma. Así eran todas sus historias, fantásticas, como los tejidos jalq'a.

Varias veces me quedé en su preciosa casa en Sucre, y cada vez que fui a Bolivia, si coincidíamos en La Paz, nos juntábamos a beber algo y a “ponernos al día”.

¿Cómo la querían en el Museo –un espacio dedicado a la exhibición, estudio y difusión de los textiles tradicionales surandinos– y quienes venían a visitarla! (ver Cereceda 2019). Desde allí, Verónica revitalizó los saberes de técnicas y diseños de los tejidos de las comunidades indígenas jalq'a y tarabuco que estaban desvanecidos. Gracias a una donación, los Antropólogos del Sur Andino pudieron financiar un proyecto para revivir la actividad textil jalq'a, fomentando la realización de rituales con los que se recuperaban canciones y bailes, vestimenta tradicional, disfraces, iconografía y lo que esta representaba (*khurus*). Crearon un taller en que las tejedoras indígenas enseñaban y Verónica recopiló fotografías de los tejidos antiguos que estaban en manos de coleccionistas, trayendo la memoria de los *khurus* y las antiguas paletas de colores. Estos talleres y actividades generaron oportunidades económicas para las artesanas, y también tensiones, ya que los hombres quedaron en un lugar menos ventajoso. Para superar

este problema, Verónica llevó especialistas para que les enseñaran también otras técnicas, distintas a las de faz de urdimbre que era propia de las mujeres, como por ejemplo, tapicería y bordado. Todos felices. Los talleres continuaron con los tarabuqueños, quienes confeccionan textiles muy diferentes a los jalq'a, muy españolizados, con caballos y cascos, y que habían introducido fibras acrílicas. Utilizando la misma metodología que en los trabajos con los jalq'a, se logró recuperar finalmente las fibras y teñidos naturales. Como siempre, dando a conocer su experiencia, Verónica escribió el libro *Una diferencia, un sentido: los diseños tarabuco y jalq'a* (Cereceda et al. 1993), donde explica que los diseños tarabuco (luz y orden) y jalq'a (caos y oscuridad) fueron parte de una estrategia de diferenciación y complementación que reafirma que el tejido andino es un lenguaje visual no alfabético.

Recuerdo cuando me contó que llevaron a los tejedores y tejedoras jalq'a al Smithsonian Institution, en un viaje “de estudio”, y al regreso empezaron a tejer dinosaurios entre los *khurus* ancestrales. No cabía la menor duda que la cultura es dinámica. Nos reímos y bebimos otro trago de singani. Los tejidos se venden en la tienda del Museo, que es de un gusto exquisito, a precios que están relacionados con la calidad de la pieza. De este modo, Verónica logró situar a los textiles indígenas en un lugar protagónico, devolviendo la dignidad a sus creadoras.

Verónica nunca dejó de investigar y en sus últimos años puso atención a las miniaturas y terminaciones de la vestimenta de las figuritas de las capacocha (Cereceda 2020, 2024). En sintonía con los estudios de su nieta Paula Martínez y su hijo José Luis Martínez, identificó patrones geométricos que le sugirieron cambios de era o momentos críticos en el Tawantinsuyu.

Para finalizar, quiero agradecer la invitación de la editora de este *Boletín* a escribir sobre Verónica, una mujer extraordinaria, valiente, creativa, amorosa, generosa y con una obra tan extraordinaria como ella misma. Su espejo.

Carolina Agüero Piwonka*

* Universidad de Chile; Sociedad Chilena de Arqueología. ORCID: 0000-0003-3860-3504.
E-mail: caritoaguero@gmail.com

Referencias

- BOUYSSÉ-CASSAGNE, T., O. HARRIS, T. PLATT & V. CERECEDA 1987. *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: HISBOL.
- CERECEDA, V. 1978. Sémiologie des tissus andins: les talegas d'Isluga. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 33 (5/6): 1017-1035.
- CERECEDA, V. 1986. The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga. En *Anthropological History of Andean Politics*, J. Murra, N. Wachtel & J. Revel, eds., pp. 149-164. Cambridge: Cambridge University Press.
- CERECEDA, V. 1990. A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-105.
- CERECEDA, V. 1993. Cette étendue entre l'Altiplano et la mer... un mythe chipaya hors texte. En *Memoire de la tradition*, A. Becquelin & A. Molinié, eds., pp. 227-284. Nanterre: Société d'Ethnologie.
- CERECEDA, V. 2010a. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42 (1): 181-198.
- CERECEDA, V. 2010b. Una extensión entre el altiplano y el mar: relatos míticos chipaya y el norte de Chile. *Estudios Atacameños* 40: 101-130.
- CERECEDA, V. 2013. ¿Una estética de la pobreza? Los textiles chipayas del sur Carangas. En *Au miroir de l'anthropologie historique. Mélanges offerts à Nathan Wachtel*, J. C. Garavaglia, J. Poloni-Simard & G. Rivière, eds., pp. 295-316. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- CERECEDA, V. 2019. El Museo de Arte Indígena de la Fundación ASUR. Una experiencia especial. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 51 (2): 239-351.
- 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.
- CERECEDA, V. 2024. *Festones en pequeñas vestimentas de enterratorios de altura (Capacocha)*. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Textiles Precolombinos y Amerindianos, Museo delle Culture, Milán 2022. Lincoln: University of Nebraska-Lincoln.
- CERECEDA, V., J. DÁVALOS & J. MEJÍAS 1993. *Una diferencia, un sentido: los diseños tarabuco y jalq'a*. Sucre: ASUR.
- WACHTEL, N. 1990. *Le retour des ancêtres. Les indiens Urus de Bolivie, xx^e-xvi^e siècles. Essai d'histoire régressive*. París: Gallimard.



HOMENAJE

In Honor of Verónica Cereceda

Verónica was a woman who wore many hats. As an anthropologist, a textile and weaving specialist, a museum curator and exhibition organizer, a thinker, a writer, a scholar, a person deeply engaged with her surroundings and the people of an expanded horizon. One of the aspects that connected all these parts was a deep sensitivity to human behaviour and creativity. For me, while I always admired her work with weavers, her research on the “*talegas* of Isluga” and the “aesthetics of beauty” were the two seminal studies that impacted my own thinking about the significance of textiles in the Andes.

Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku

In this essay (Cereceda 1987), Verónica discusses a hierarchy of beauty in the Andes. Examining *wayruru*—a seed, red and black—opened a viewpoint to a world of significance in color and its values and also called attention to the integration of color associations within the categories of the Inca *acllas* (the cloistered chosen women). This idea of sets of colors holding cultural significance was something I had observed over many years of looking at the Inca *capacocha* dressed figurines—which seemed to fall into groups, according to the colorful stripes on their clothings. There were those dressed in garments of red, black (or purple), and yellow, while others with browns and cremes of the natural alpaca and llama hair, and some with predominantly black and white.

Verónica explored the taxonomy of the idea, and mines the colonial sources for evidence and variations of its significance. And she argues that these sources have not fully explained the ideas, the sense of harmony, the quality of the color, the physical aspect—whether matte or shiny—something is missing. She notes that it is now a question of objects, but what is actually being classified through human relations that occurs between debtors and payees are *los colores* (the colors), apart from the media that holds them—whether they be stones, or seeds, or cloth. She does not focus on the idea of the objects themselves but rather indicates that what is being classified are human relationships regardless of the fact that the physical object is a seed or a stone (Cereceda 1987: 177).

The notion she explores is that the Aymara language utilizes single words to evoke a combination of ideas. And so, the focus on the red and black seed and its beauty is about intervention and nuance, the “optical conflict” between two things: opaqueness and brilliance. That such a large idea can be perceived through the tiny seed underscores her view of Andean cultures—which she says “[...] han sido maestras en hablar con estos lenguajes visuales: sus máximos discursos son los textiles” (Cereceda 1987: 180).¹

The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga

In this essay (Cereceda 1986), Verónica begins with a question: Can an Andean textile be viewed as a text? And to what extent can the woven text be comprehensible within but also beyond the Andean communities within which it has been elaborated? To address this, she looks at the organization of woven space and the significance of formal elements.

The idea of woven space—in the larger term as opposed to the physical plane—opens the possibility of discourse that engages in human relations with the world beyond the confines of the loom. Perception via the organization of the yarns, the spacing and rhythm of the colored stripes in the humble *talegas*, the small striped bags, establishes a vision charged with meaning.

Repetition, symmetry, and order focus the visual language while establishing boundaries and formats that extend beyond the physical. We see through her study the power of a single thread, a demarcation of space and meaning. Persistent associations of protecting entities from ancient times to today, with the *allqa*, for example, the small stripe that accompanies and intervenes between the larger span with a color change, which she identifies as the “meeting place between daylight and ultimate darkness” (Cereceda 1986: 160). This notion of the transition of color mirrors ideas expressed in the *wayruru* discussion on two things (i.e., the red and the black) carrying aspects of transformation rather than finite objects. While Verónica focuses on these small sets from a contemporary view, she brings in the terminology of the early 17th century Aymara dictionary of Ludovico Bertonio (1956 [1612]) that supports her analysis. I believe we can see some of these same configurations even earlier—seen as a woven feature that goes as far back as at least the Chavín and Paracas cultural complexes. While Verónica looks at the present world around her, she provides tools for those of us who look at the ancient past. This helps us to consider the deeper significance of these small but powerful woven entities that we can observe but not always understand. She opens the window.

Elena Phipps*

¹ “[...] are *maestros* to speak in these visual languages—maximized in the discourse around textiles” (Cereceda 1987: 180. Author’s translation).

* University of California, Los Angeles (UCLA), Los Angeles, USA. ORCID: 0000-0002-6163-343X.
E-mail: elena@ephipps.org

References

- BERTONIO, L. 1956 [1612]. *Vocabulario de la lengua aymara*. Cochabamba: CERES.
- CERECEDA, V. 1986. The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga. In *Anthropological History of Andean Politics*, J. Murra, N. Wachtel & J. Revel, eds., pp. 149-173. Cambridge: Cambridge University Press.
- CERECEDA, V. 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. In *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, pp. 133-237. La Paz: HISBOL.

ARTÍCULO DE REVISIÓN



Tejer el mundo. Percepción y sistemas de significación andinos desde la obra de Verónica Cereceda

Weaving the World. Perception and Andean Systems of Signification through the Work of Verónica Cereceda

Carla Díaz Durán^A

Recibido:
marzo 2026.

Aceptado:
abril 2026.

Publicado:
junio 2026.



RESUMEN

A partir de la obra de Verónica Cereceda Bianchi (1928-2026) esta revisión crítica propone concebir el textil andino como un sistema activo de significación que organiza el sentido según lógicas propias. Se argumenta que el tejido constituye una *pensée textile* irreducible al régimen verbal. La tesis central sostiene que el conocimiento andino se funda en la capacidad de percibir, sostener y articular diferencias, convirtiendo lo visual en un dispositivo de inteligibilidad. Mediante estéticas que oscilan entre el contraste y la atenuación, el textil emerge como una estructura perceptiva que permite organizar, dialogar y habitar el mundo.

Palabras clave: *Pensée textile*, percepción, semiótica andina, conocimiento, diferencia.

ABSTRACT

*Drawing on the work of Verónica Cereceda Bianchi (1928-2026), this critical review proposes to conceive of Andean textiles as an active system of signification that organises meaning according to its own internal logic. It argues that weaving constitutes a *pensée textile* irreducible to the verbal regime. The central thesis holds that Andean knowledge is grounded in the capacity to perceive, sustain and articulate differences, thereby rendering the visual a key device of intelligibility. Through aesthetic forms that oscillate between contrast and attenuation, textiles emerge as perceptual structures that enable the organization, dialogue, and inhabitation of the world.*

Keywords: *Pensée textile*, perception, Andean semiotics, knowledge, difference.

^A Carla Díaz Durán, Universidad Bernardo O'Higgins, Centro de Estudios Históricos y Humanidades, Investigadora Asociada, Santiago, Chile. ORCID: 0009-0000-1625-0707. E-mail: carlasoledaddiazduran@gmail.com

DEL OBJETO AL SISTEMA: EL GIRO EN EL ESTUDIO DEL TEXTIL

La producción intelectual de Verónica Cereceda supuso un desplazamiento fundamental en la mirada académica de los textiles andinos al trasladar el análisis del objeto textil desde el ámbito de la cultura material hacia el de los sistemas de significación. Su obra se caracteriza por un enfoque semiótico e interdisciplinar, profundamente anclado en el trabajo etnográfico, que articula herramientas analíticas provenientes de distintos campos con una observación sostenida de las prácticas textiles en contextos andinos. Bajo este marco, se propone concebir el tejido como un sistema capaz de organizar sentido según una lógica propia, superando su rol de soporte pasivo de prácticas sociales. Así, el textil se reconoce como una estructura que, además de conservar la tradición, interviene en la forma de mantener y producir conocimiento (Cereceda 2010a).¹

Antes de la intervención de Cereceda, el campo académico dedicado a los textiles se caracterizaba, en gran medida, por una mirada externa al objeto. Los enfoques predominantes abordaban el textil desde perspectivas etnohistóricas y socioeconómicas, priorizando su función como unidad de tributo, medio de intercambio o marcador de estatus ritual dentro del entramado del estado Inka (Cereceda 2010b). Si bien estos trabajos permitieron reconocer la importancia política y económica del tejido, tendieron a dejar en segundo plano su dimensión simbólica interna, situándose, en términos metodológicos, “fuera del tejido” (Cereceda 2010a). Por su parte, muchos estudios arqueológicos, así como enfoques estilísticos y formales, se centraban en descripciones técnicas, cronológicas y estilísticas que fragmentaban la pieza en rasgos aislados (iconografía, materiales, torsiones, etc.) sin reconstruir plenamente las relaciones que otorgaban coherencia al conjunto (Cereceda 2010a). En este contexto, el textil era leído principalmente como reflejo de una realidad social, más que como un sistema de organización de esa realidad.

Isluga y la emergencia de una *pensée textile*

La ruptura con este enfoque se formaliza con la publicación de *Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga* (Cereceda 2010a). En este estudio fundacional, la autora introduce una pregunta decisiva para la disciplina: ¿es posible identificar en el textil un lenguaje visual no reductible a su traducción verbal? Para abordarla, recurre a herramientas de la semiótica estructural, pero lo hace desde una reformulación anclada en la experiencia andina, permitiendo una lectura del tejido a partir de sus propias regularidades. Al analizar las bolsas agrícolas de la comunidad de Isluga, Cereceda muestra que la disposición de bandas y listas responde a principios organizativos que exceden la ornamentación o la marcación identitaria. Estas configuraciones estructuran el espacio textil mediante relaciones que remiten a esquemas de orden biológico y cosmológico, donde la diferenciación y la articulación de elementos adquieren un valor constitutivo (Cereceda 2010a: 186).

El alcance de esta observación no se limita al objeto específico analizado. La reiteración de ciertas configuraciones, como la alternancia de bandas oscuras y claras mediadas por zonas de transición, sugiere la existencia de principios de organización

más amplios, reconocibles en distintas regiones del mundo andino. La atención a estos patrones no desestima la dimensión estética o iconográfica de los motivos, más bien, permite inscribirla en una lógica más extensa, en la que la repetición se intuye como el indicio de una lógica estructural subyacente que atraviesa diversos soportes y prácticas.

En este marco, la identificación de categorías como *allqa* (contraste tonal), *chhima* (corazón o centro) y *qallu* (mediación o cría) introduce un nivel de análisis que desborda la descripción terminológica. Estos conceptos operan como ejes que organizan la percepción y la estructuración del espacio textil, articulando relaciones de oposición, transición y centralidad que resultan necesarias para la coherencia del conjunto (Cereceda 2010a). A partir de ello, el tejido puede ser pensado como un campo en el que dimensiones cromáticas, espaciales y materiales se encuentran intrínsecamente imbricadas; un entramado que abre la posibilidad de considerar el léxico, la percepción y el color como aspectos interdependientes de un mismo sistema de organización del sentido.

El alcance de este trabajo excede, por tanto, la introducción de una herramienta analítica específica. En él se configuran las bases de una línea de investigación orientada a comprender formas de pensamiento que se despliegan en y a través de lo visual, sin requerir su subordinación a un régimen verbal de significación. Se plantea así la posibilidad de una *pensée textile*, es decir, de un lenguaje cuya lógica se articula en la materialidad misma del tejido, marcando un desplazamiento duradero en el estudio de los textiles surandinos (Cereceda 2010a).

Estética y mediación: belleza, tinku y percepción

En *Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku* (Cereceda 1987), el problema abierto en sus trabajos anteriores (como la posibilidad de pensar el textil y, más ampliamente, lo visual, como un sistema de organización del sentido) se desplaza hacia el terreno de la estética, aunque sin abandonar el marco analítico previamente construido. Lo que allí se somete a examen es, en primer lugar, la mirada de los cronistas coloniales, cuya dificultad para acceder a las claves semióticas locales los conduce a calificar ciertos objetos y prácticas rituales como “gestos feos y disformes” (Cereceda 1987: 133). Esta apreciación, lejos de ser anecdótica, revela un desajuste más profundo: la imposibilidad de reconocer un principio de organización de lo sensible que no se rige por los parámetros de armonía y proporción característicos de la tradición occidental.

A partir de esta constatación, Cereceda reorienta la pregunta por la belleza, alejándola de su definición como equilibrio formal para situarla en el ámbito de las relaciones, mostrando que, en la noción andina, esta opera como un principio de cohesión al interior de distinciones drásticas (Cereceda 1987). La belleza comienza así a perfilarse como una instancia que interviene en contextos marcados por distinciones intensas (vida y muerte, salud y enfermedad, lo natural y lo sobrenatural), donde lo que está en juego no es la resolución de la diferencia, sino su sostenimiento. En ese registro, lo bello no remite a una cualidad estática del objeto, se constituye más bien como un principio de cohesión que permite que esas diferencias, potencialmente incompatibles, entren en contacto sin disolverse. La experiencia estética aparece así vinculada a una lógica de mediación que organiza la relación entre polos heterogéneos, introduciendo un tipo de vínculo que implica riesgo y, al mismo tiempo, posibilidad de articulación (Cereceda 1987).

Es bajo este contexto que la categoría *wayru* adquiere densidad analítica. El examen de la semilla bicolor (roja y negra) permite a Cereceda identificar una forma de belleza que se define por la persistencia de la división. No se trata de una unidad lograda mediante la fusión de contrarios, sino de una configuración en la que la oposición permanece activa, sostenida en una relación que no cancela la diferencia. Lo bello emerge, entonces, allí donde partes claramente diferenciadas logran mantenerse en vínculo bajo condiciones de contraste extremo. Este desplazamiento conduce a pensar la estética en términos de *tinku*, entendido como encuentro que intensifica la diferencia en lugar de atenuarla; el “conflicto óptico” al que alude la autora no designa un desorden perceptivo, sino una forma regulada de tensión que hace visible la relación misma (Cereceda 1987).

Desde esta perspectiva, la belleza deja de localizarse en el objeto para operar como una función que involucra al sujeto. Su capacidad de “tocar el alma” no debe leerse en clave metafórica, sino como la descripción de un efecto preciso: la producción de un estado de atención intensificada, acompañado de una carga emocional que dispone al sujeto a establecer vínculos con ámbitos que pueden ser, a la vez, sagrados y potencialmente peligrosos (Cereceda 1987). La experiencia estética se configura así como un umbral, un punto de pasaje en el que la percepción se ve exigida a sostener la coexistencia de registros distintos sin reducirlos a una unidad indiferenciada.

Esta línea de indagación se profundiza en *A partir de los colores de un pájaro...* (Cereceda 1990), donde el análisis se desplaza hacia el ave *allqamari*, concebida como un “texto óptico” en el que se inscriben transformaciones relativas a la condición humana. La atención se concentra en la variación cromática del plumaje, que permite seguir el tránsito desde el estado inicial del polluelo (*suamari*), marcado por la indefinición de los contornos, hacia una configuración en la que el contraste se vuelve nítido y operante en el adulto. Este pasaje se interpreta como el desplazamiento desde un tiempo de penumbra (*ch'amak tiempu*), caracterizado por una continuidad indiferenciada, hacia un orden en el que las diferencias pueden ser reconocidas y organizadas (Cereceda 1990) (fig. 1).

En este contexto, la categoría *allqa* se amplía. Lo que en el análisis textil aparecía como contraste tonal pasa a vincularse con el ejercicio del entendimiento. Comprender (*hamut'a*) implica discriminar contornos, identificar separaciones, reconocer quiebres; supone operar sobre la diferencia. La indistinción perceptiva, asociada a la “penumbra continua”, se vincula con un estado de asocialidad, mientras que la “mirada inteligente” se configura en la capacidad de introducir cortes que hacen posible la organización de la experiencia (Cereceda 1990, 2013).

Esta lógica encuentra una expresión particularmente clara en las *k'isas* o *qallus*, gradaciones cromáticas descritas como la “luz del tejido” (Cereceda 1990: 81). Estas modulaciones responden a una gramática precisa en la que la relación entre sombra y luz se organiza mediante pasos diferenciados o listas de intersección. Las franjas actúan como mediaciones que vuelven transitable el contraste; en este contexto, las tejedoras emplean el término *mojjsa* para aludir a su efecto perceptivo, una cualidad ‘dulce’ o ‘agradable’ que acompaña la transición entre zonas cromáticas sin anular sus diferencias (Cereceda 1987). La tensión entre diferenciación y continuidad se mantiene así operativa dentro de una estructura que hace inteligible la experiencia.

Figura 1. Dibujo de un *alqamari* elaborado por un campesino de Chuani y utilizado por Cereceda en su publicación (1990: 58). *Figure 1.* Drawing of an *alqamari* created by a local farmer from Chuani and used by Cereceda in her publication (1990: 58).



En conjunto, este desarrollo permite precisar el alcance de la propuesta de Cereceda. El color y la forma se comprenden como dimensiones constitutivas en la organización del sentido. A través de ellas se despliega una forma de conocimiento que se funda en la capacidad de percibir, sostener y articular diferencias. La indagación sobre lo visual se consolida, de este modo, como un campo privilegiado para pensar modos de intelección configurados en la tensión entre contraste y continuidad.

Entre orden y confusión: los textiles jalq'a y el *ukhu pacha*

En sus estudios sobre los textiles jalq'a, Cereceda amplía esta perspectiva de análisis. En ellos identifica configuraciones visuales que desafían las nociones clásicas de orden, simetría y equilibrio. Frente a la idea ampliamente extendida de que el mundo andino se estructura a partir de principios de dualidad y correspondencia, observa una lógica de desorden estructurado (descrita por las propias tejedoras como *chaqrusqa*), en la que lo abigarrado y lo confuso no implican ausencia de organización, sino la expresión de otros principios de orden (Cereceda 2018). En este marco, la distinción entre *pallay* (espacio dibujado o espacio con figuras) y *pampa* (espacio liso) introduce una clave de lectura que no se limita a describir zonas diferenciadas del textil, sino que permite comprender cómo la distribución de formas y colores participa en la producción de sentido (fig. 2). El análisis cobra una profundidad mayor cuando Cereceda propone interpretar la estética jalq'a como una semiosis del *ukhu pacha*, un ámbito asociado a lo interior, lo oscuro y lo indómito, poblado por entidades como los *khuru* y los *supay*.

Figura 2. Textil jalq'a. Semiosis del *ukhu pacha* en el *pallay* (fotografía del Archivo personal de Verónica Cereceda).

Figure 2. Jalq'a textile. Semiosis of the *ukhu pacha* in the *pallay* (Photo of Personal archive of Verónica Cereceda).



En este sentido, lo que podría ser leído como “confusión” se revela como una forma específica de inteligibilidad, que no ocupa una posición marginal respecto de modelos más “ordenados”, sino que configura otra manera de estructurar y habitar el mundo.

Uno de los desarrollos más sugerentes de esta línea de investigación se sitúa en la relación que Cereceda establece entre los textiles y otros soportes visuales, en particular el arte rupestre. A partir de sus trabajos en la región jalq'a, plantea la existencia de una unidad semántica que atraviesa imágenes tejidas y pinturas rupestres, articuladas en torno a un mismo universo simbólico vinculado al *ukhu pacha* (Cereceda 2018, 2023). Esta hipótesis no se sostiene únicamente en similitudes formales o iconográficas, encuentra también respaldo en las interpretaciones locales, donde motivos como los *supay* o los *khuru* son reconocidos a través de distintos medios. La convergencia entre soportes no se explica, por tanto, como un proceso de simple transferencia, sino como la actualización de un repertorio compartido que se despliega en materialidades diversas.

Desde esta perspectiva, la relación entre textil y arte rupestre puede pensarse como la manifestación de un sistema de significación transversal, en el que cada soporte ofrece condiciones específicas para la configuración de lo visible. Los diseños textiles pueden entenderse como una “solución óptica” particularmente eficaz para dar forma a ideas que circulan en un mismo campo simbólico (Cereceda 2018, 2023). Esta articulación se complejiza al considerar los procesos históricos que inciden en la reinterpretación de estas imágenes. A pesar de que la cristianización tradujo el universo del *ukhu pacha* bajo la categoría de “infierno”, asociando a sus entidades con lo demoníaco, esta relectura colonial no logró clausurar las lógicas preexistentes, que continúan activas en la producción textil contemporánea, donde dichas figuras siguen siendo recreadas bajo claves que remiten a un ámbito de vitalidad profunda y origen (Cereceda 2018).

Otras lógicas del sentido: percepción, relato y territorio

En una vertiente distinta de estas “otras” estéticas, el estudio *¿Una estética de la pobreza? Los textiles chipayas del sur de Carangas* (Cereceda 2013) constituye uno de los momentos de mayor densidad analítica en la trayectoria de la autora, al introducir un contrapunto crítico a sus propios planteamientos sobre la centralidad del código *allqa*. Frente al modelo aymara, donde el contraste nítido organiza tanto la percepción como el orden social, Cereceda muestra que en el caso de los textiles chipaya la ausencia de simetría, la atenuación cromática y la falta de centros definidos no se presentan como efectos de limitaciones técnicas o materiales; por el contrario, adquieren el estatuto de elecciones que responden a un modo específico de organizar lo visible, una elección estética y perceptiva. Esta reorientación permite identificar un principio alternativo, el *ch'añu*, que no se basa en la distinción de contornos, sino en la conjunción de lo distinto, en lo imbricado y lo apenas perceptible, desplazando así la asociación entre conocimiento y nitidez visual (Cereceda 2013: 305).

Este principio encuentra su correlato en la forma en que los propios chipayas se piensan a sí mismos. La autoidentificación como *chullpa puchu*, vinculada a una humanidad anterior a la salida del Sol, introduce una temporalidad inseparable de las condiciones perceptivas que los textiles ponen en juego. El análisis del vestuario (en particular las prendas monocromas y de tonalidades apagadas), permite a Cereceda mostrar cómo el tejido opera como registro de esta condición, remitiendo a un tiempo de penumbra (*ch'amak tiempu*) en el que las diferencias no se presentan con nitidez. La renuncia a la luminosidad se configura, en este marco, como una forma de afirmación, sosteniendo una diferencia frente a otros grupos andinos mediante un régimen perceptivo propio. Lo que desde fuera podría leerse como “pobreza” se revela así como una operación de distinción basada en la atenuación del contraste. De este modo, la autora amplía su propuesta al evidenciar que los sistemas visuales andinos no responden a un único principio organizador, sino que articulan formas divergentes de percepción, conocimiento e identificación social.

El alcance de este planteamiento no se limita al ámbito textil. En el mismo ciclo de trabajo de campo desarrollado en la comunidad de Chipaya (departamento de Oruro, Bolivia) entre 1982 y 1985, del que emerge el estudio sobre la “estética de la pobreza”, se inscriben sus investigaciones sobre relatos míticos, reunidos en *Una extensión entre el altiplano y el mar. Relatos míticos chipaya y el norte de Chile* (Cereceda 2010c). En este conjunto, el análisis se desplaza hacia la dimensión narrativa, incorporando la noción de transtextualidad como herramienta para abordar la organización del sentido más allá de unidades discursivas aisladas.

A partir de relatos fragmentarios vinculados a los vientos (*soqo*) y a diversas entidades, Cereceda muestra que el sentido no se encuentra contenido en cada narración independiente. Por el contrario, lo que se pone en juego es una red de relaciones en la que los relatos se remiten unos a otros, permitiendo la reconstrucción de lo que denomina un “mito mental” o no narrado: una estructura que articula múltiples historias sin llegar a formularse como un relato único y cerrado (Cereceda 2010c) (fig. 3). De este modo, la narración deja de ser entendida solo como vehículo de contenidos para convertirse en un espacio de articulación, en el que se configuran vínculos entre territorio, memoria

Figura 3. Dibujo hecho por Martín Quispe, comunero de Chipaya, representando los *soqos* o vientos. Abajo a la izquierda aparece escrito “Thami [nombre genérico de todos los vientos] *soqo* [viento frío, el único que puede ser personaje de una narración] Pablo Gaspara”; y a la derecha: “Senora [sic] del viento” (Cereceda 2010c: 104). **Figure 3.** Drawing by Martín Quispe, a community member of Chipaya, depicting the *soqos*, or winds. The lower left bears the inscription “Thami [generic name for all winds] *soqo* [cold wind, the only one that can be a character in a narrative] Pablo Gaspara”; and on the right: “Senora [sic] del viento” (Cereceda 2010c: 104).



e identidad. La conexión entre el altiplano y el mar no aparece entonces como un dato geográfico, sino como una relación producida en el plano simbólico, sostenida por la circulación de motivos, entidades y trayectorias en relatos aparentemente inconexos.

De este modo, la autora extiende su propuesta más allá del campo visual, mostrando que distintos soportes (textiles, imágenes y narraciones), participan de un mismo sistema de significación, en el que el conocimiento se produce a través de relaciones y desplazamientos entre formas diversas.

EFICACIA RITUAL Y CONOCIMIENTO EN PRÁCTICA

La publicación *¿De transiciones y pachacutis?* (Cereceda 2020) constituye uno de los momentos más sugerentes de la trayectoria de la autora, en la medida en que traslada su enfoque analítico desarrollado en contextos etnográficos contemporáneos, al estudio de materiales arqueológicos vinculados a las ceremonias de *capacocha*. En este trabajo, Cereceda sitúa las miniaturas textiles más allá de una mera reproducción del vestuario inkaico, entendiéndolas como configuraciones que responden a principios organizativos específicos. A partir de una tipología que distingue entre tonos naturales y estructuras asimétricas, por un lado, y diseños más definidos asociados al *pallay*, por otro, muestra que estas prendas responden a lógicas propias del contexto ritual, en las que forma, color y disposición adquieren una función precisa (Cereceda 2020).

Uno de los aspectos más estimulantes de esta aproximación es la propuesta de entender el diseño textil como parte de una lógica de eficacia ritual. El análisis de motivos recurrentes, como el zigzag (*q'iwi*) o la figura del *amaru*, sugiere que estos elementos no operan únicamente como ornamentación, sino como configuraciones visuales orientadas a intervenir en el orden del mundo, en un contexto marcado por

la posibilidad de transformación o desequilibrio (pachakuti). Este trabajo amplía el alcance de su propuesta al mostrar que los marcos analíticos desarrollados en contextos etnográficos pueden dialogar con el mundo inkaico, no como una proyección directa, sino como herramientas para interrogar la dimensión conceptual de los objetos, una línea de investigación que continuará desarrollando en sus trabajos posteriores sobre miniaturas textiles y contextos rituales de altura (Cereceda 2020; 2024). De este modo, Cereceda refuerza una de las líneas más consistentes de su trayectoria: la atención a las relaciones entre percepción, conocimiento y orden social.

En conjunto, su obra redefinió de manera duradera los estudios andinos configurando la comprensión de los sistemas de producción de conocimiento indígenas desde sus propias formas de organización, apoyada en un trabajo de campo prolongado y en el diálogo continuo con tejedoras y comunidades. Sus ensayos, rigurosos, sensibles y atentos a la experiencia, han reorientado las pautas de estudio al situar la mirada en las lógicas internas y en hacer visibles diversos modos de percepción y organización del sentido. Antes que clausurar un modelo, su trabajo mantiene abierto un campo de interrogación sobre las condiciones del conocimiento, anclado en prácticas vivas. Actitud que se prolonga en su compromiso sostenido con los pueblos andinos.

Esta dimensión encuentra una concreción en el proyecto de la Fundación ASUR y en el Museo de Arte Indígena en Sucre, donde la investigación se articula con una práctica de colaboración activa. Surgido del Programa de Renacimiento del Arte Indígena, el museo no solo conserva y exhibe textiles, sino que mantiene vínculos sostenidos con las comunidades, participando en procesos de revitalización cultural, transmisión de saberes y generación de sustento económico para tejedoras y tejedores (Cereceda 2019). Así, la recuperación de técnicas y diseños se configura como una estrategia que articula memoria, creatividad y recursos, mientras que una museografía concebida en diálogo con sensibilidades locales, acompañada por música, ritualidad y narrativas, da forma a un espacio que desborda el formato expositivo y se afirma como lugar de encuentro e interlocución intercultural (Cereceda 2019).

En este punto, la propuesta de Cereceda deja de situarse únicamente en el plano analítico para inscribirse en una experiencia compartida, donde mirar, tejer y comprender forman parte de una misma red de relaciones, de una *pensée textile*. El conocimiento se reconoce así en la práctica, en los recorridos y en los encuentros. Como señala la propia autora,

En la comunidad de Lunlaya veía pasar a la gente de otras comunidades por un caminito alto, y la gente decía: ‘ése es idioma de otra parte’. Pero yo pensaba: ‘¿cómo idioma, si la gente va muda? En realidad, los textiles que llevaban eran el idioma’ (Debreczeni 2008).

AGRADECIMIENTOS Agradezco a Paula Martínez Sagredo por facilitarme el acceso y uso de las fotografías incluidas en este trabajo. Asimismo, agradezco a Soledad Hoces de la Guarda por su atenta lectura y por los valiosos comentarios realizados durante el proceso de evaluación, que contribuyeron significativamente a mejorar este texto.

NOTAS

¹ Las obras de Verónica Cereceda presentan, en algunos casos, trayectorias editoriales complejas, con desfases entre su producción, circulación y publicación en distintos formatos e idiomas. En este artículo se han privilegiado versiones en castellano. Algunos textos, como el estudio sobre las talegas de Isluga, tuvieron impacto desde la década de 1970 y circularon previamente en otras lenguas. Dicho trabajo fue publicado originalmente en francés en 1978 como “Sémiologie des tissus andins: les talegas d’Isluga”, posteriormente en inglés en 1986, y más tarde en español en 2010, versión utilizada en este estudio.

REFERENCIAS

- CERECEDA, V. 1978. Sémiologie des tissus andins: les talegas d’Isluga. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 33 (5/6): 1017-1035.
- CERECEDA, V. 1986. The Semiology of Andean Textiles: The Talegas of Isluga. En *Anthropological History of Andean Politics*, J. Murra, N. Wachtel & J. Revel, eds., pp. 149-174. Cambridge: Cambridge University Press.
- CERECEDA, V. 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al tinku. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, T. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, pp. 133-231. La Paz: HISBOL.
- CERECEDA, V. 1990. A partir de los colores de un pájaro. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-105.
- CERECEDA, V. 2010a. Semiología de los textiles andinos: las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42 (1): 181-198.
- CERECEDA, V. 2010b. John Murra y las talegas de Isluga. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 42 (1): 111-112.
- CERECEDA, V. 2010c. Una extensión entre el altiplano y el mar: relatos míticos chipaya y el norte de Chile. *Estudios Atacameños* 40: 101-130.
- CERECEDA, V. 2013. ¿Una estética de la pobreza? Los textiles chipayas del sur Carangas. En *Au miroir de l’anthropologie historique. Mélanges offerts à Nathan Wachtel*, J. C. Garavaglia, J. Poloni-Simard & G. Rivière, eds., pp. 295-316. Rennes: Presses universitaires de Rennes.
- CERECEDA, V. 2018. Imágenes tejidas del ukhupacha: inquietudes planteadas a los etnohistoriadores y arqueólogos desde la etnología. En *Interpretando huellas: arqueología, etnohistoria y etnografía en los Andes y sus tierras bajas*, M. de los Á. Muñoz, ed., pp. 501-517. Cochabamba: Quipus.
- CERECEDA, V. 2019. El Museo de Arte Indígena de la Fundación ASUR. Una experiencia especial. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 51 (2): 239-251.
- 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.
- CERECEDA, V. 2023. Del antiquísimo ícono de chorrillos a un diablito tejido en nuestros días. *Diálogo Andino* 71: 10-26.



- CERECEDA, V. 2024. *Festones en pequeñas vestimentas de enterratorios de altura (Capacocha)*. Ponencia presentada en las IX Jornadas de Textiles Precolombinos y Amerindianos, Museo delle Culture, Milán 2022, pp. 270-279. Lincoln: University of Nebraska - Lincoln. Doi: 10.32873/unl.dc.zea.1623
- DEBRECZENI, J. P. 2008. "Verónica Cereceda. Las tejedoras...". Diario *El Deber/Extra*, SC, 26.10.2008.

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN



Tecnologías del color en tiempos de encuentro. Pinturas rupestres del alero Santa Bárbara-110 antes y durante los incas (Alto Loa, norte de Chile)

Colour Technologies in Times of Encounter. Rock Paintings from the Santa Bárbara-110 Rock Shelter Before and During the Inca Period (Alto Loa, Northern Chile)

Marcela Sepúlveda,^A José Berenguer,^B Sebastián Gutiérrez,^C José Cárcamo-Vega,^D
Cristián González,^E Bernardita Brancoli^F & Camilo Segura^G

Recibido:
abril 2026.

Aceptado:
mayo 2026.

Publicado:
junio 2026.



RESUMEN

El artículo presenta los resultados del estudio de las pinturas rupestres de estilo Santa Bárbara II (950-1550 DC) en el sitio Santa Bárbara-110 (Alto Loa) desde la perspectiva de la tecnología del color. Se ofrecen los datos obtenidos *in situ* a partir del análisis colorimétrico y fisicoquímico elemental, realizado con un equipo portátil de fluorescencia de rayos X (FRX), y en laboratorio, a través de la caracterización molecular mediante espectroscopía Raman y microscópica con un microscopio electrónico de barrido acoplado a un sistema de detección por dispersión de rayos X (MEB-EDX) sobre micromuestras. Junto con presentar la primera datación por radiocarbono C¹⁴-AMS del interior del desierto de Atacama y la información visual y contextual, se discuten las implicancias de dos tecnologías del color como formas y expresiones de encuentro en el sitio Santa Bárbara-110 durante los tiempos prehispánicos tardíos (1350-1550 DC).

Palabras clave: arte rupestre, período Intermedio Tardío, colorimetría, fluorescencia rayos X, espectroscopía Raman, datación radiocarbono.

ABSTRACT

The article presents the results of a study on the Santa Bárbara II Style rock paintings (AD 950-1550) at the Santa Bárbara-110 site (Alto Loa) from the perspective of colour technology. Data obtained *in situ* through colourimetric and elemental physicochemical analysis performed using a portable X-ray fluorescence (XRF) instrument are presented alongside laboratory results derived from molecular characterisation by Raman spectroscopy and microscopic analysis using a scanning electron microscope equipped with an energy-dispersive X-ray detector (SEM-EDX) on microsamples. Together with the first AMS radiocarbon (¹⁴C) date from the interior of the Atacama Desert, as well as visual and contextual information, these data are used to discuss the implications of two color technologies as forms and expressions of encounter at the Santa Bárbara-110 site during the Late Pre-Hispanic period (AD 1350-1550).

Keywords: rock art, Late Intermediate period, colourimetry, X-Ray fluorescence, Raman spectroscopy, radiocarbon date.

^A Marcela Sepúlveda, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0001-8443-0136. E-mail: marcelaasre@gmail.com

^B José Berenguer, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0003-1319-1654.
E-mail: jberenguer@museoprecolombino.cl

^C Sebastián Gutiérrez, Departamento de Antropología, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile. ORCID: 0000-0002-9235-509X.
E-mail: sebastianql@gmail.com

^D José Cárcamo-Vega, Facultad de Ciencias, Universidad de Chile, Ñuñoa, Chile. ORCID: 0000-0001-9360-9023.
E-mail: jjcarcamo@gmail.com

^E Cristián González, Sociedad Chilena de Arqueología, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0002-0877-8795.
E-mail: cgonzalez2405@gmail.com

^F Bernardita Brancoli, Universidad de los Andes, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0002-0444-4552. E-mail: bbrancoli@gmail.com

^G Camilo Segura, Departamento de Química, Facultad de Ciencias, Universidad de Chile, Ñuñoa, Chile.
ORCID: 0000-0003-1091-5397. E-mail: camilo.crsp@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El descubrimiento de Altamira, España, suscitó un gran debate a fines del siglo XIX (Moro & González 2004). El “*mea culpa* de un escéptico” (Cartailhac 1902) y la aceptación de un arte de época paleolítica permitieron el surgimiento de nuevos estudios de la prehistoria, los que durante décadas se enfocaron en la definición de estilos a partir del análisis de su dimensión visual (Domingo & Fiore 2014). Solo recientemente se han integrado sus dimensiones materiales, espaciales y relacionales u ontológicas (Berenguer & Martínez 1986; Chippindale & Nash 2004; Fiore 2011; Sepúlveda 2016; Jones 2021; Motta 2022; Moya et al. 2021; Berenguer 2024; Troncoso 2026), manteniéndose la temporalidad del arte como uno de sus aspectos más controvertidos y difíciles de abordar (Sauvet 2015; Ontañón & Utrilla 2017; Bednarik 2025).

El desierto de Atacama, en la región de Antofagasta, norte de Chile, alberga una concentración significativa de sitios de arte rupestre. Décadas de estudio en torno a la cuenca del río Loa, el área litoral y el salar de Atacama dan cuenta de varios estilos, esquemas o variantes estilísticas en una secuencia cronológica relativa que abarca poco más de 4000 años (Mostny & Niemeyer 1983; Berenguer et al. 1986; Gallardo et al. 1996, 1999; Núñez et al. 1997; Sinclair 1997; Berenguer 1999, 2004a, 2004b, 2024; Vilches & Uribe 1999; Gallardo 2001, 2018; Montt 2004; Niemeyer 2010; Núñez & Contreras 2011; Sepúlveda 2011; Ballester 2018). Tales definiciones se han sostenido en un conjunto de rasgos formales y visuales, así como en sus técnicas de realización y emplazamientos, mientras que las asociaciones contextuales o las comparaciones iconográficas han apoyado sus interpretaciones y asignaciones cronológicas (Valenzuela et al. 2025). Tras la propuesta inicial de una secuencia lineal de estilos, hoy existe consenso sobre la contemporaneidad de algunos de amplia difusión regional como Kalina y Puripica, Taira y Confluencia, La Isla y Cueva Blanca, así como los traslapes sugeridos en secuencias locales entre Kalina, Taira y Milla en el Alto Loa (Berenguer 2017: 54), todos asociados al período Formativo (1500 AC-900 DC). Similar situación ocurre para los estilos Santa Bárbara y Quebrada Seca, vinculados a tiempos prehispánicos tardíos (900-1550 DC) (Berenguer 1999,

2004b; Gallardo et al. 1999). Además, a estos se les relaciona con múltiples procesos sociohistóricos, culturales e ideológicos acontecidos en la región (Berenguer 2004a, 2004b, 2017; Gallardo & De Souza 2008; Pimentel & Montt 2008; Sepúlveda 2008; Gallardo et al. 2012; Gallardo 2018; Cabello 2023).

En este escenario, resulta particularmente compleja la distinción del arte rupestre de tiempos tardíos –entre 1300 y 1500 DC–, correspondiente a la segunda fase del período Intermedio Tardío (950-1450 DC) y al Tardío (1450-1550 DC), asociado a la presencia inca en la macrorregión compartida entre el desierto de Atacama y el Noroeste Argentino. En concreto, las representaciones asignadas a esta época comparten características formales relacionadas con la pérdida de rasgos anatómicos en los animales o corporales en los antropomorfos. Así, los primeros son representados por simples trazos o, en ocasiones, por cuerpos rectangulares o cuadrangulares, sin animación respecto de estilos de períodos previos (Gallardo & Vilches 1995, 2001; Vilches 1999; Vilches & Uribe 1999; Aschero 2000; Hernández 2001; Berenguer 2004a, 2004b; Sepúlveda 2004, 2008, 2011; Valenzuela et al. 2004; Berenguer et al. 2007; Rodríguez & Angiorama 2016; Zárate et al. 2020; García 2025; Romero et al. 2025); y los segundos, pintados o grabados de frente, con vestimentas tales como camisas cuadrangulares, trapezoidales o en forma de “escudo”, con diversas decoraciones, trajes emplumados o incluso con atuendos interpretados como personificaciones de hachas metálicas (Vilches & Uribe 1999; Berenguer 2004a, 2004b, 2013; Montt & Pimentel 2009; Martel 2010; Troncoso 2011; Podestá et al. 2013; López & Martel 2014; Martel & Giraudo 2014; Hostnig 2017; Lauricella et al. 2020; Yacobaccio et al. 2020; Cabello et al. 2022; Romero et al. 2025). En estas investigaciones, el mayor esquematismo y ortogonalidad de los motivos, así como su reproducción y distribución en diversas regiones de los Andes meridionales, han sido interpretados como emblemas identitarios o testimonios de interacción de comunidades y grupos locales, entre ellos los caravaneiros, o bien como símbolos e iconos de poder a medida que el incanato fue expandiendo e integrando estos territorios al Tawantinsuyu.

En el cañón del río Loa, en el tramo de valle conocido como Alto Loa (Miño a Lasana), el alero Santa Bárbara-110 (en adelante SBA-110) presenta expresiones de los

estilos Santa Bárbara I y Santa Bárbara II, atribuidos a los períodos Intermedio Tardío y Tardío (Berenguer 2004a, 2004b). Mientras el primer estilo se encuentra en otros sitios (N=30) y agrupa motivos grabados, el segundo lo hace solo en dos y reúne exclusivamente figuras pintadas.¹

Las pinturas de SBA-110 destacan por una paleta de cinco colores (rojo, amarillo, negro, verde y blanco), algo poco usual en los Andes meridionales, pero visible en las tierras altas de la región de Antofagasta desde el período Formativo, alrededor de 1000 años AC (Sepúlveda 2021; Cabello et al. 2022). En un contexto de senderos y grupos de pequeñas estructuras de muros y cajas asociadas a ofrendas de viaje, el arte pintado de SBA-110 ha sido entendido como parte de un ritual caravanero de tiempos tardíos, en el que se personifican individuos vinculados al desplazamiento de tropas de camélidos para el transporte de recursos entre diferentes localidades y regiones (Berenguer 2004b). De ahí que precisar y caracterizar las tecnologías pigmentarias de las pinturas rupestres de este sitio constituya un desafío mayor, dado que estas evidencian una policromía excepcional y se sitúan en un nodo significativo de movilidad y, por ende, de interacción del Alto Loa.

Proponemos una revisión de las pinturas de SBA-110 desde la perspectiva de la tecnología del color, concretamente de las materias colorantes empleadas, a fin de evaluar posibles semejanzas y diferencias entre los motivos del estilo Santa Bárbara II. Para ello, en una primera etapa se realizó una medición de color y un análisis *in situ* de fluorescencia de rayos X (FRX). En un segundo momento, se analizaron en el laboratorio micromuestras de los diversos colores mediante espectroscopía Raman. En el caso del negro se empleó, además, la microscopía electrónica de barrido acoplada a un sistema de detección por dispersión de rayos X (MEB-EDX) para confirmar su composición y sustentar su datación directa mediante radiocarbono (Sepúlveda et al. 2026). En este estudio inédito en la zona, se discuten las implicancias de dos tecnologías del color como dimensiones materiales significativas de encuentro ocurrido en SBA-110, a partir del contraste de los datos obtenidos con las características visuales (morfologías y detalles de los motivos) y contextuales.

TECNOLOGÍA DEL COLOR EN EL ARTE RUPESTRE

Abordar la tecnología del color implica, en primer lugar, comprender que este es también materia, además de un fenómeno de luz ligado a la percepción (Siracusano 2005; Dubois 2015). Desde un enfoque que podríamos entender como una arqueología del color (Jones & MacGregor 2002; Sepúlveda 2021), es imprescindible estudiar su materialidad, es decir, cómo se produce y obtiene, pero también indagar en su uso o en sus formas de consumo en determinados contextos socioculturales (Gage 1999). Además, requiere comprender cómo se le ve y percibe en relación con su producción y con los efectos que genera en los espectadores, su relación con el entorno, al tener un carácter afectivo e intercambiable y ser producto de la convergencia entre luz y materia, que varía con el tiempo (Jones 2018).

Analizar las características y propiedades del color significa entenderlo como un producto resultante de la combinación de materiales, conocimientos, decisiones y técnicas para lograr un tono determinado (Sepúlveda 2009, 2011, 2021; Ávila 2011; López-Puértolas et al. 2023). Igualmente, implica estudiar las características que definen las formas de interacción con la luz que afectan su percepción, algo todavía poco explorado en arqueología. Más aún, las prácticas sociales del color como producción humana están arraigadas a lo largo de la historia y en diferentes culturas en complejas redes de relaciones en los ámbitos económico, político e ideológico de cada comunidad (Gage 1999; Ball 2005; Siracusano 2005; Young 2006; Sepúlveda 2011, 2016; Brittenham & Magaloni 2016; Sepúlveda & Wright 2018; Bongers et al. 2023; Sepúlveda et al. 2023).

En el estudio del arte rupestre como artefacto visual (Aschero 1988; Fiore 2007), diferentes autores han sostenido la importancia de problematizar su producción desde una perspectiva tecnológica. Su objetivo es evidenciar la serie de pasos consecutivos y las elecciones, a veces llamadas “cadenas operativas”, que pudieron definir o vincularse con la realización visual de una imagen, por un lado, y con su ejecución material, por otro (Fiore 2007). Es decir, en este caso, con la obtención de una mezcla específica para elaborar una determinada paleta cromática (Sepúlveda 2011, 2021; Gheco et al. 2020; Moya et al. 2021; Ahets et al.

2023; Gutiérrez et al. 2025). Ahora bien, abordar metodológicamente la tecnología del color supone combinar diferentes técnicas para comprender las propiedades de la materia colorante: su color, sus características químicas elementales y moleculares, así como la combinación e interacción con eventuales compuestos adicionales, el tamaño y la distribución de cada uno, y la vinculación con el soporte y el ambiente (Sepúlveda 2009, 2011 2016; Chalmin & Huntley 2017; Sepúlveda & Wright 2018). Por esto se ha abordado su producción desde un enfoque microarqueológico que permite enfrentar su cronología (Sepúlveda 2021), ya sea de manera directa (Hedges et al. 1997; Hernández et al. 1999; Troncoso et al. 2017; Brook et al. 2018; Manzi et al. 2023; Méndez et al. 2023; Romero et al. 2024) o indirecta (Gheco et al. 2020; Moya et al. 2021).

Interpretar el arte rupestre como práctica social implica comprender que esto no solo ocurre en un tiempo determinado, sino también en un lugar o espacio definido, en interacciones específicas con el entorno y con las personas (Berenguer & Martínez 1986; Armstrong et al. 2018; Berenguer 2004a; Moya et al. 2021; Troncoso 2026). A continuación, presentamos la primera fase de este estudio, específicamente aquella relacionada con la producción o tecnología del color, la discusión de su cronología e implicancias en vinculación con dimensiones visuales y contextuales. Hacia el final, exploramos brevemente los aspectos socioespaciales.

PINTURAS RUPESTRES ANTROPOMORFAS POLÍCROMAS DE SBA-110

El alero SBA-110 se localiza en el curso alto del río Loa, aproximadamente a 65 km al noreste de la actual ciudad de Calama, a una altitud de 3079 msnm (fig. 1). En este sector, el cañón del río puede alcanzar una profundidad de 40 m y el valle un ancho de hasta 800 m. En el margen oeste se encuentra la rinconada de Santa Bárbara, que alberga una amplia terraza fluvial. En su parte superior, la pared del cañón está constituida por tobos cineríticos e ignimbritas soldadas de carácter riolítico. El sitio se halla cerca del vértice noroeste de la rinconada, a unos 500 m al noroeste de la antigua posta boliviana de Santa Bárbara y a solo 20 m de un sendero tropero que baja de



Figura 1. Localización de alero SBA-110 en el Alto Loa, región de Antofagasta. **Figure 1.** Location of the SBA-110 rock shelter in the Alto Loa, Antofagasta Region.

la pampa para bifurcarse en uno que se dirige al caserío SBA-119 y en otro que lo hace al sitio SBA-144, donde se encuentra uno de los principales conjuntos de grabados atribuidos a Santa Bárbara I (Berenguer 2004a). Se trata de un abrigo rocoso abierto al este, con un ancho de 10 m, una profundidad de 5 m desde la proyección de la línea de reparo, una altura de 3 m en el umbral y de menos de 1 m en su parte más profunda. En el exterior se encuentra una superficie aterrizada de alrededor de 10 m² y grandes bloques de piedra, en uno de los

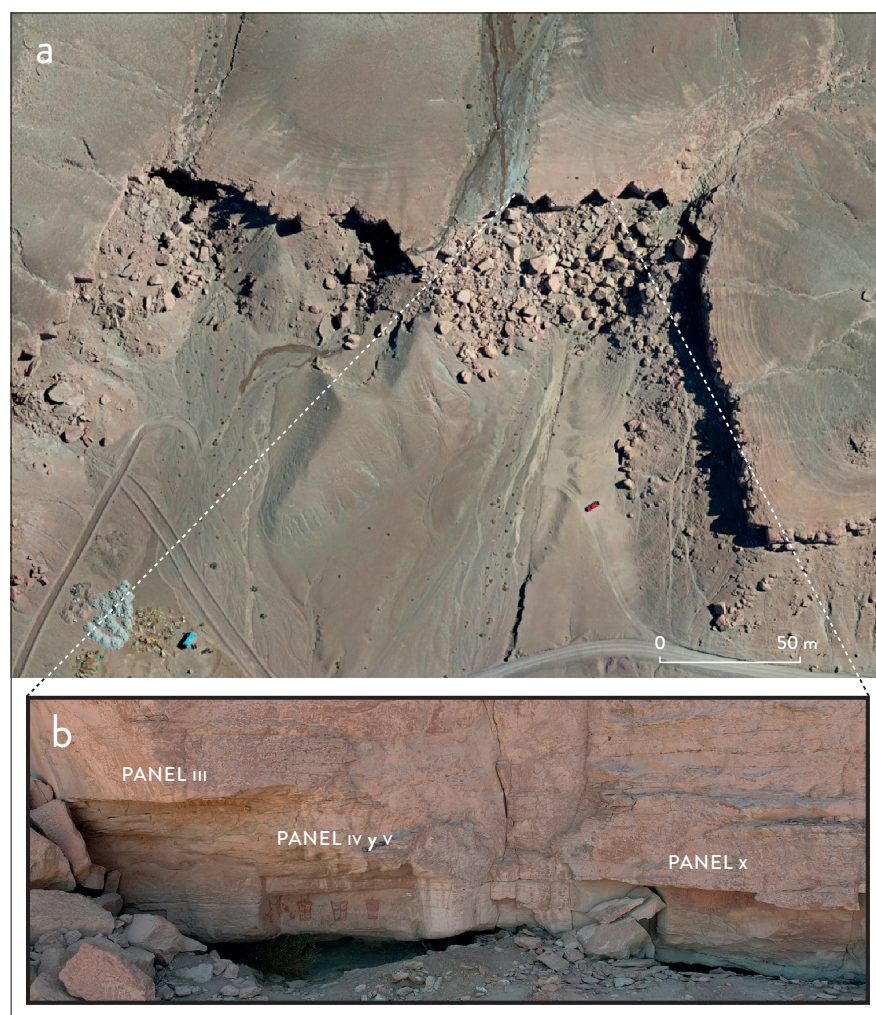


Figura 2: a) vista aérea de paneles con pinturas; b) vista panorámica de SBA-110. **Figure 2:** a) aerial view of painted panels; b) panoramic view of SBA-110.

cuales se tallaron dos tacitas de cavidad cilíndrica. Al pie del talud de escombros de la falda hay dos hileras de estructuras de piedra cuadrangulares contiguas, de aproximadamente 1 m por 1 m cada una, probablemente relacionadas con el tráfico caravanero. El abrigo se acuña hacia el interior, donde se ha acondicionado un reducido espacio de habitación, protegido de la intemperie por un pircado rudimentario. Los depósitos arqueológicos se encontraron severamente afectados por las lluvias. Las paredes del abrigo presentan 14 paneles con pinturas, grabados y pictograbados, a lo largo de 20 m.²

El sitio SBA-110 ha sido interpretado como una versión prehispánica de las *jaranas* (*paskan*) de ocupación prolongada (Berenguer 2004a), término acuñado por Axel Nielsen (1997) para referirse a ciertos

paraderos caravaneros de los actuales llameros de Lípez (Bolivia), establecidos cada tres a cinco días de viaje para recuperar fuerzas, realizar ceremonias y tomar contacto con caravaneros de otras procedencias. Las fechas estimadas para el empleo del alero corresponden a la segunda mitad del período Intermedio Tardío, pero no se descarta que haya estado en uso en el período Tardío o Inca (Berenguer 2004b).

En este estudio nos enfocamos en dos sectores con cuatro de los principales paneles del sitio que presentan pinturas. El primer sector agrupa paneles con figuras antropomorfas policromas (fig. 2a y b). Específicamente, distinguimos tres paneles que muestran, en conjunto, dos representaciones humanas vestidas con camisas de tipo “escutiforme” y otras cuatro con forma trapezoidal;

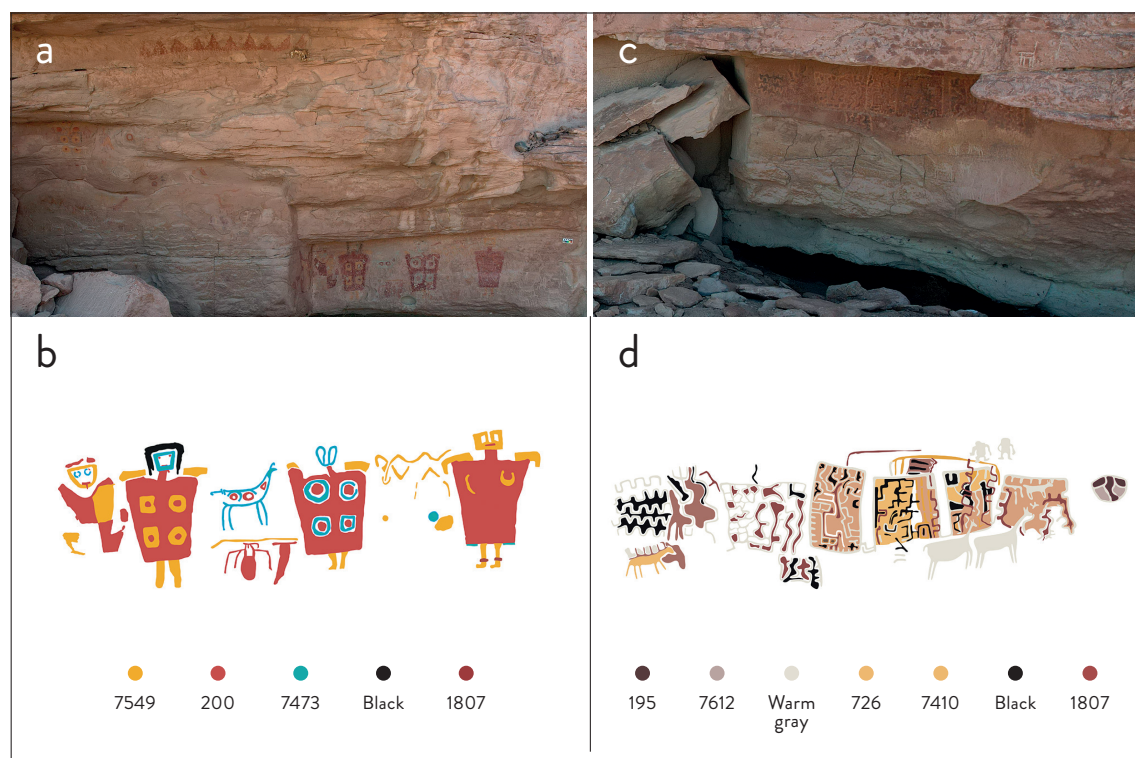


Figura 3: a) paneles III, IV y V con motivos antropomorfos; b) dibujo del panel V; c) panel X con motivos geométricos; d) dibujo del panel X (ilustraciones de Bernardita Brancoli). **Figure 3:** a) panels III, IV and V with anthropomorphic motifs; b) drawing of panel V; c) panel X with geometric motifs; d) drawing of panel X (illustrations by Bernardita Brancoli).

en ambos casos, las camisas presentan decoraciones internas distintas (Berenguer 2004a, 2021; Cases & Montt 2013).

Los dos primeros paneles (III y IV, respectivamente) contienen cada uno una sola figura antropomorfa. El panel III fue realizado con tres colores (amarillo, rojo y negro) y viste una camisa trapezoidal (fig. 3a). El panel IV se hizo con dos (amarillo y rojo) y con una camisa en forma de escudo. Por su parte, el panel V consta de cuatro motivos antropomorfos pintados y un grabado con pocos rastros de pigmento (fig. 3b). El primero, con tres colores (rojo, amarillo y verde), evidencia una camisa de tipo escutiforme; el segundo, elaborado con dos tonos (rojo y amarillo) y la cabeza con tres (verde, negro y rojo), posee una túnica trapezoidal; el tercero tiene los mismos colores y distribución que el anterior, agregándose el verde a la túnica trapezoidal; el último muestra una camisa trapezoidal completamente roja y una cabeza en amarillo. Entre el tercer y cuarto motivo, un antropomorfo grabado contiene rastros de pintura.

Además, entre los antropomorfos hay imágenes con motivos de camélidos y figuras indeterminadas.

Los paneles IV y V muestran numerosas superposiciones. Las figuras antropomorfas pintadas cubren un amplio grupo de camélidos grabados de estilo Vizcachuno, caracterizados por cuerpos subrectangulares completamente grabados y cuatro patas representadas como trazos lineales simples, cuya cronología relativa se encuentra en estudio (Berenguer 1999; Horta 1999).

Finalmente, el cuarto panel en estudio (X), se ubica aproximadamente a 5 m al norte de los primeros (fig. 3c y d). En él destacan al menos siete motivos geométricos, correspondientes a diseños de morfología general subcuadrangular, yuxtapuestos entre sí. En el interior de cada uno, varias líneas sinuosas y lineales conforman diseños complejos realizados en colores negro, rojo, ocre, amarillo y blanco. Además, se registran figuras de camélidos y dos antropomorfos, de colores blanco grisáceo y amarillo.

PANEL	MOTIVO	COLORIMETRÍA	FRX	RAMAN	MEB-EDX	C ¹⁴ -AMS
III	Antropomorfo 1	x	x	x	x	*
IV	Antropomorfo 1	x	x			
V	Antropomorfo 1	x	x			
V	Antropomorfo 2	x	x			
V	Antropomorfo 3	x	x	x	x	x
V	Antropomorfo 4	x	x			
X	Geométricos	x	x			

Tabla 1. Síntesis de los análisis realizados en SBA-110. * Se tomó una muestra de color negro para su análisis y datación, sin embargo, esta fue insuficiente para C¹⁴-AMS. **Table 1.** Summary of analyses performed at SBA-110. * A black pigment sample was collected for analysis and dating, however, the amount of material was insufficient for AMS ¹⁴C dating.

METODOLOGÍA

Como primera aproximación a la tecnología del color, en esta ocasión nos centramos en la caracterización de la materia colorante o pigmento cromóforo de la pintura. En terreno se efectuó la medición de color y la caracterización química elemental. En el laboratorio se realizó el análisis para determinar la naturaleza molecular de los pigmentos y visualizar la composición de las muestras (tabla 1).

En el caso de las mediciones colorimétricas, fueron realizadas por una misma persona en terreno con una Guía de Fórmulas Pantone Formula Guide Uncoated (U) y con luz natural a pleno día. Para la caracterización elemental *in situ* empleamos un equipo portátil de fluorescencia de rayos X (FRX) Olympus Vanta VMR. En particular, se utilizó el modo espectro con una energía de 40 kV y un flujo de corriente de 28,5 µA. Una exposición de 60 segundos permite rastrear numerosos elementos. Para la pintura negra, el análisis se complementó con el modo geoquímico, lo que implicó realizar mediciones con tres láseres. El primero fue a 40 kV de energía con un flujo de corriente de 100 µA; el segundo, a 10 kV de energía con un flujo de corriente de 200 µA; y el tercero, a 50 kV de energía con un flujo de corriente de 80 µA. Cada haz se utilizó durante 20 segundos. Los dos métodos de medición se aplicaron de forma complementaria. Uno permite cuantificar los elementos presentes en la muestra y asume que las pinturas analizadas presentan una composición homogénea. El segundo proporciona resultados cualitativos, facilitando la identificación de elementos característicos de los pigmentos o colorantes

empleados en las pinturas. Dependiendo del tamaño de las áreas o trazos pintados, se utilizaron puntos de análisis de 8 mm (motivos antropomorfos) y de 3 mm (motivos geométricos).

Tras revisar en terreno los resultados de la caracterización elemental, se colectaron nueve micromuestras (aproximadamente de 2 por 2 mm) para su estudio en laboratorio y, así, precisar su naturaleza mineralógica mediante un espectrómetro Raman WITec Alpha 300 RA, equipado con un láser de 532 nm. El equipo fue calibrado con una placa de silicio y un objetivo de 50x, ajustando el máximo de la banda de silicio a 520 cm⁻¹. Los espectros Raman se compilaron con un mínimo de 32 acumulaciones por registro. Estos fueron detectados en diferentes zonas de la prueba, realizando mediciones en triplicado en distintos puntos, hasta confirmar la obtención de un único espectro. Las condiciones de medición se ajustaron para evitar la fotodegradación y la fotodescomposición de las muestras. Para analizar la información espectral se utilizaron los programas Wire 3.4 y OriginLab pro2016. Esta técnica se empleó también para las dos colectas de pintura negra.

Adicionalmente, las muestras de color negro incluidas en resina para su registro estratigráfico (Sepúlveda 2016) fueron observadas mediante un microscopio electrónico de barrido acoplado a un sistema de detección de dispersión de rayos X (MEB-EDX), marca FEI modelo Quanta FEG250, dotado de un cátodo de emisión de campo (FESEM) de alta resolución. Esto permitió confirmar la presencia de material orgánico para su datación por radiocarbono C¹⁴-AMS (Sepúlveda et al. 2026).

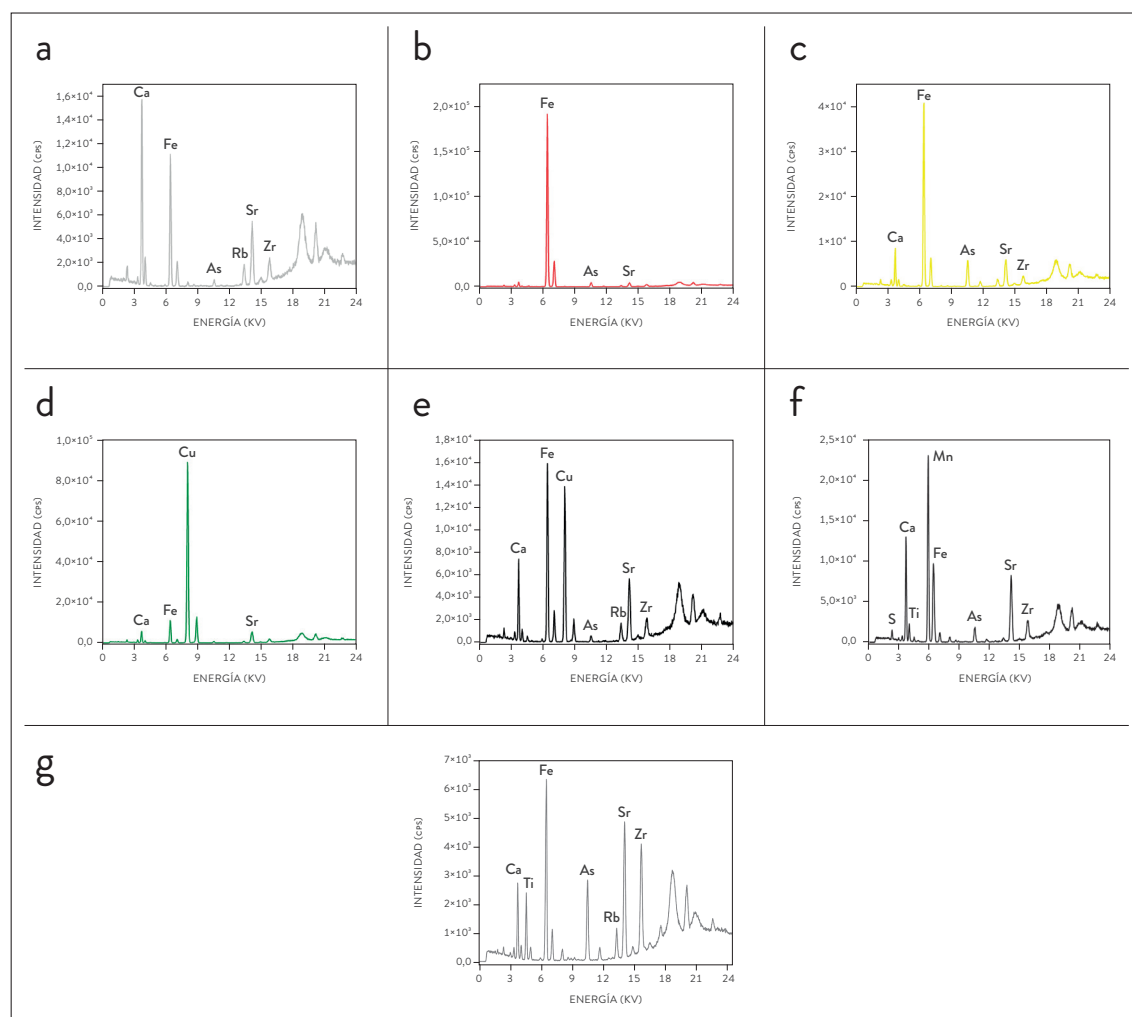


Figura 4. Ejemplos de espectros de fluorescencia de rayos X: **a)** soporte rocoso; **b)** rojo, panel III, motivo 2; **c)** amarillo, panel III, motivo 2; **d)** verde, panel III, motivo 2; **e)** negro, panel III, motivo 2; **f)** negro, panel X, motivo 1; **g)** blanco, panel X, motivo 1. **Figure 4.** Examples of X-ray fluorescence spectra: **a)** rock support; **b)** red, panel III, motif 2; **c)** yellow, panel III, motif 2; **d)** green, panel III, motif 2; **e)** black, panel III, motif 2; **f)** black, panel X, motif 1; **g)** white, panel X, motif 1.

COLORES Y TECNOLOGÍAS PIGMENTARIAS DE SBa-110

El color rojo es más empleado en el sitio SBa-110 y se encuentra en todas las figuras antropomorfas de los paneles III, IV y V, al igual que el amarillo. El negro se haya solo en tres motivos y el verde en dos, además de un camélido del panel V. El panel X presenta rojo, amarillo, negro y blanco. Su medición mediante la guía Pantone da cuenta de que, en general, los motivos de los paneles III, IV y V muestran colores y tonos similares, en tanto los del

panel X lucen tonalidades distintas, más pálidas y menos brillantes, incluso para el rojo y el amarillo (fig. 3b y d).

A nivel elemental, el análisis FRX del soporte indica la presencia de hierro y estroncio como elementos principales y, en menor proporción, cobre, titanio y arsénico, en modo espectro (fig. 4a).³ En el modo geoquímico prevalecen el hierro, el calcio y el aluminio; estos dos últimos no son detectables en el primer modo (Material Suplementario).

El color rojo indica que el hierro es el elemento principal (fig. 4b). Otros, como el aluminio y el silice,

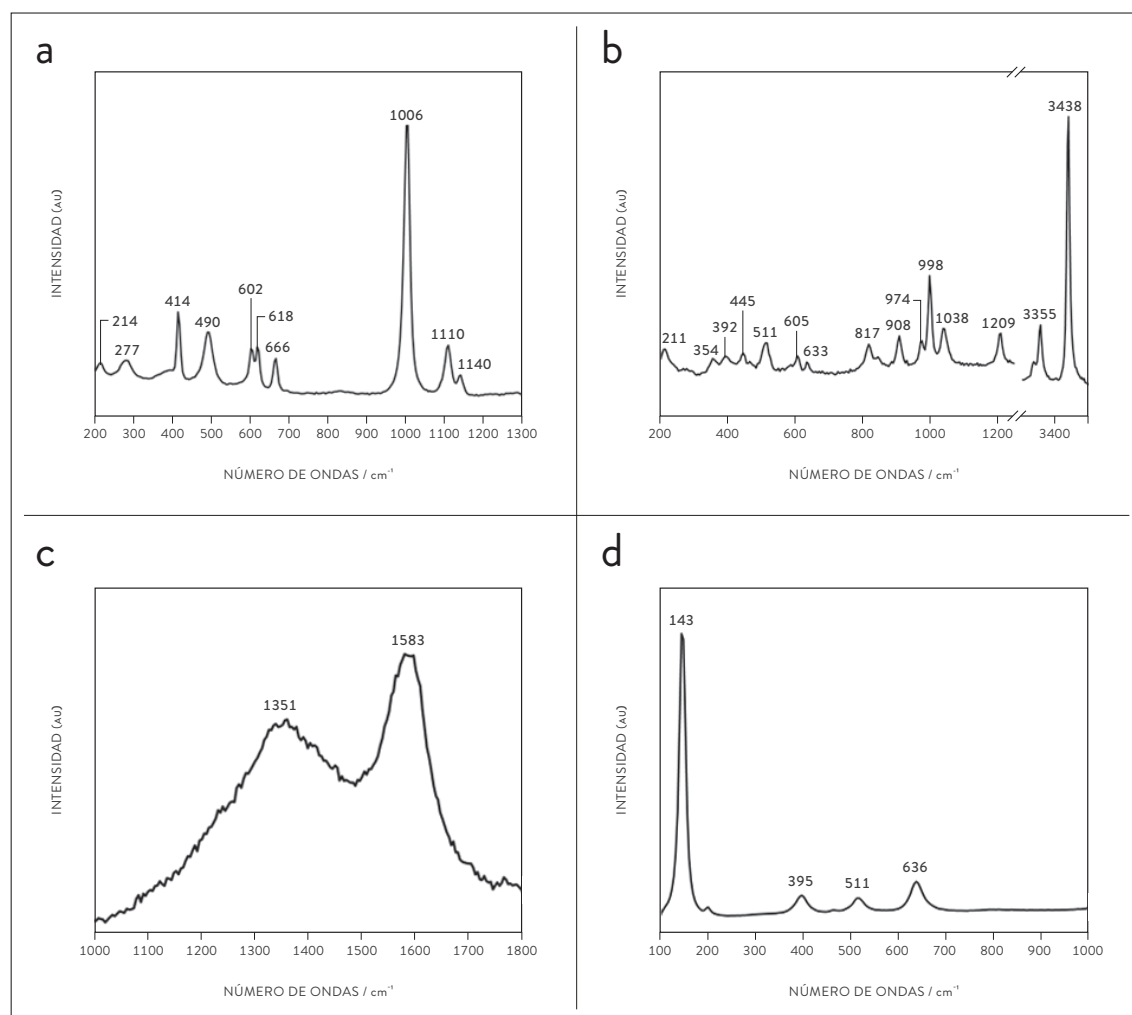


Figura 5. Espectros Raman: **a)** rojo, panel v, motivo 2; **b)** verde, panel v, motivo 2; **c)** negro, panel v, motivo 2; **d)** blanco, panel x.
Figure 5. Raman spectra: **a)** red, panel v, motif 2; **b)** green, panel v, motif 2; **c)** black, panel v, motif 2; **d)** white, panel x.

corresponden muy probablemente a una mezcla de algún aluminosilicato de tipo arcilla con óxidos de hierro. También se identifican arsénico y estroncio, aunque en cantidades menores. Mediante espectroscopía Raman se comprobó que el óxido de hierro corresponde en todos los casos a hematita, distinguida por las bandas a ~ 220 , 282 , 394 , 490 y ~ 610 cm^{-1} . El espectro también evidencia yeso, caracterizado por una señal muy fuerte y aguda en la región media del espectro, a 1010 cm^{-1} (fig. 5a). El amarillo también da cuenta de hierro como elemento significativo y de estroncio y arsénico como compuestos minoritarios (fig. 4c). Sin embargo, la presencia de otros elementos varía en este color. En

tres casos se detectó calcio. No se muestreó este color para su caracterización molecular.

Mediante FRX se evidenció cobre en el verde (fig. 4d), precisado como atacamita (hidroxicloruro de cobre) mediante Raman, con bandas características a 352 , 392 , 445 y 511 cm^{-1} . Además, este mineral presenta dos bandas a 3355 y 3438 , que constituyen el segundo conjunto de bandas características del espectro (fig. 5b). También se evidenció langita (sulfato de cobre hidroxilado e hidratado), determinada por una banda intensa a 974 cm^{-1} . Finalmente, una señal muy fuerte y aguda en la región media del espectro corresponde a yeso.

PANEL	ROJO	AMARILLO	VERDE	NEGRO	BLANCO
III	Óxidos de hierro, mineral de hematita	Óxido de hierro	Inexistente	Carbón	Inexistente
V	Óxidos de hierro, mineral de hematita	Óxido de hierro	Cloruros de cobre, mineral de atacamita y langita	Carbón	Inexistente
X	Óxidos de hierro, mineral de hematita	Inexistente	Inexistente	Óxido de manganeso	Dióxido de titanio, mineral de anatasa

Tabla 2. Síntesis de los materiales colorantes identificados en ambos conjuntos de paneles. **Table 2.** Summary of the colouring materials identified in both panel groups.

El negro mostró una mayor variabilidad en los elementos químicos, incluidos el hierro, el estroncio, el calcio, el circonio, el arsénico y el cobre (fig. 4e). La presencia de estroncio es excepcionalmente alta. No se detectó ningún elemento cromóforo comúnmente esperado y detectable con esta técnica, como el manganeso. Al no ser posible identificar el carbón mediante este método, optamos por profundizar en su caracterización en el laboratorio. En las dos micromuestras de pintura negra de motivos antropomorfos (panel III, motivo 1, y panel v, motivo 2), confirmamos mediante espectroscopía Raman el uso de carbón, dadas las bandas características a 1583 cm^{-1} y 1351 cm^{-1} (fig. 5c). Mediante MEB-EDX constatamos la presencia de carbón en la capa pictórica negra encapsulada entre el soporte y una capa de patina traslúcida, conformada por granos de azufre y calcio, posiblemente yeso (Sepúlveda et al. 2026: fig. 4). A diferencia de estos resultados, en el panel de motivos geométricos (panel x) se detectó manganeso (fig. 4f; Material Suplementario).

Mediante FRX, el blanco del panel x presentó titanio como elemento principal (fig. 4g; Material Suplementario), compuesto del mineral de anatasa identificado con Raman, con bandas centrales a 147 cm^{-1} (pico muy fuerte), 400 , 512 y 636 cm^{-1} . Al igual que en otros colores, también se registró la presencia de yeso, con una banda de intensidad media a 1020 cm^{-1} , atribuida a anhidrita (fig. 5d).

En resumen (tabla 2), identificamos seis tipos de materias colorantes: óxidos de hierro (rojo y amarillo), como hematita (rojo); pigmentos de cobre (verde), como atacamita y langita; carbón (negro) en los antropomorfos de los paneles III y v; manganeso (negro) en los motivos geométricos del panel x y dióxido de titanio (anatasa) para el blanco de este mismo conjunto.

Pese a demostrarse la presencia de carbón en los paneles III y v, obtuvimos solo una datación por radiocarbono C^{14} -AMS de $738 \pm 30\text{ AP}$ (CAMS 25838), la cual, tras su calibración, ofrece dos rangos posibles: $1270\text{-}1323$ y $1350\text{-}1389\text{ DC}$ (Calib 8.2, curva SHCal20) (Bronk 2003), ambos correspondientes al período Intermedio Tardío (fig. 3d, panel v, motivo 2).

LOS COLORES DEL ENCUENTRO

Mientras los motivos antropomorfos son altamente visibles debido a su gran tamaño y policromía de colores intensos, los motivos geométricos presentan colores y tonos menos brillantes, dimensiones más reducidas y visibilidad más limitada (fig. 2b). Además, las pinturas fueron dispuestas en paneles separados, sin obliterarse ni superponerse entre sí, demostrando cierta intención de establecer un diálogo o interacción visual. Al contrario, en el caso de los paneles IV y v la superposición a grabados denota una voluntad de sobreponerse a manifestaciones previas.

Los pigmentos identificados coinciden con otros previamente reconocidos en la región (Sepúlveda 2006, 2021). El óxido de hierro (o hematita) de la pintura roja es muy común, siendo el color más empleado en el desierto de Atacama (Sepúlveda 2006, 2021; Cabello et al. 2022). El amarillo, lamentablemente menos investigado, coincide con el uso de óxidos de hierro, probablemente goetita (Sepúlveda 2006, 2021). El verde se elaboró a partir de minerales de cobre, en particular atacamita y langita, también empleados en el sitio Incahuasi (Caspana), y diferenciados de la bandylita (borato de cobre) de Confluencia (Sepúlveda et al. 2013). En SBA-110 se precisaron dos negros: uno

a base de carbón (para los antropomorfos), coincidente con lo usado en los camélidos esquemáticos en Incahuasi y en el Alero El Suri (Cupo) (Sepúlveda 2006); y otro de manganeso, que se identificó en una línea ondulada en Likán-Toconce y en unos antropomorfos de Confluencia, aunque sin precisión cronológica ni estilística (Sepúlveda 2006). Este último es poco usual en el arte rupestre regional (Sepúlveda 2021), pero es más frecuente en las pinturas de las cerámicas de los períodos tardíos (De la Fuente et al. 2024). El blanco, como dióxido de titanio o anatasa, constituye una gran novedad, pues solo se había identificado yeso en el arte rupestre regional (Sepúlveda 2006).

La policromía de los antropomorfos de los paneles III, IV y V es semejante a la observada y analizada en otros objetos policromos de madera, cuero y calabaza del período Intermedio Tardío en la cuenca del río Loa (Chiu-Chiu, Chunchuri y Quillagua), demostrando la existencia de una tecnología del color compartida en cuanto a la elección de las materias colorantes empleadas (Sepúlveda et al. 2023). A su vez, estas se distinguen de las de los motivos geométricos con más similitudes con la consignada en otros objetos policromos de la costa de Tarapacá (Sepúlveda et al. 2023). No obstante, al emplearse en la pintura de otras localidades de la cuenca superior del río Loa, aunque sean pocos casos, resulta complejo atribuir su producción a un origen foráneo, aspecto en el que ahondaremos en futuros análisis.

La información visual aporta una capa adicional de complejidad a lo descrito. Por un lado, los antropomorfos usan dos tipos de camisas: las de forma trapezoidal, comúnmente vinculadas a las comunidades de Tarapacá (Cases & Montt 2013), y las de tipo escutiforme, de mayor distribución a nivel macrorregional (Berenguer 1999, 2004a, 2004b; Aschero 2000; Montt 2004; Pimentel et al. 2008; Montt & Pimentel 2009; Podestá et al. 2013; Romero et al. 2025). Pese a estas diferencias, todas fueron producidas con la misma paleta de colores y similares materias colorantes, por lo que, o las realizaron las mismas personas, o bien individuos de origen local que, muy probablemente, compartían saberes y prácticas en cuanto a la producción cromática. Por su parte, los motivos geométricos se asemejan formalmente a los del sitio Media Agua 1, en el Noroeste Argentino, demostrando vínculos

visuales a larga distancia (Hernández et al. 2021), y se utilizaron pinturas elaboradas parcialmente con distintas materias colorantes. En síntesis, las distintas producciones cromáticas presentes en SBA-110 se conjugan con diversas formas visuales, complejizando el panorama en cuanto a la comprensión y diálogo entre tecnologías visuales y materiales.

La única datación obtenida indica que uno de los antropomorfos fue pintado durante el período Intermedio Tardío, lo que reafirma lo planteado por José Berenguer (2004a, 2004b) para los estilos Santa Bárbara I y II, basado en comparaciones iconográficas con motivos similares en contenedores de calabaza y discos metálicos del Noroeste Argentino, y en semejanzas formales con petos de cuero hallados en distintos cementerios del desierto de Atacama, uno de ellos en Chiu-Chiu y fechado alrededor de 1300 DC, en el Intermedio Tardío (Muñoz 2022). El panel geométrico, en cambio, podría asociarse a tiempos más tardíos si se considera su similitud con motivos del Noroeste Argentino (Hernández et al. 2021), además de la presencia de camélidos esquemáticos pintados y grabados en ese y otros paneles del sitio, algunas de cuyas modalidades, si bien tienen raíces en el Intermedio Tardío, presentan una amplia distribución regional en tiempos posteriores, asociados con la expansión incaica en el desierto de Atacama y el Noroeste Argentino (Sepúlveda 2004, 2008; Berenguer et al. 2007; Rodríguez & Angiorama 2016). Los antropomorfos blancos y sin cuello presentes en la parte superior derecha del panel X guardan mucha similitud con los antropomorfos 13 y 16 pintados en blanco en el panel QA-7 de la quebrada de Quisma Alto (cercana a Pica), atribuido a tiempos incaicos (Berenguer 2013: fig. 3).

Si a lo anterior agregamos que las ocupaciones en torno a la rinconada de Santa Bárbara y conectadas con el tráfico caravanero que produjo el arte rupestre del alero SBA-110, datan de entre 1300 y 1480 DC, es posible admitir cierta contemporaneidad de una parte de estas pinturas con el período Inca. En definitiva, la fecha promedio propuesta para la presencia inicial del Tawantinsuyu en sitios incaicos del Alto Loa es de 1420 DC, *cal* 1401 y 1437 DC (Murphy et al. 2024). Otros estudios arrojan fechas igualmente tempranas para la primera presencia en el valle. Al calibrar 14 dataciones radiocarbónicas de nueve sitios con ocupaciones incaicas

junto al Qhapaq Ñan en el Alto Loa (OXCAL 3.9, con una confianza de 95%), Berenguer (2007: 426-427) constató que estas se agrupan entre 1414 y 1444 DC. También se han conocido nueve dataciones dendrocronológicas de leños de queñoa (*Polylepis*) recuperados de la cima del vecino volcán Palpana, asociados a la actividad ceremonial de altura, con fechas de corte entre 1403 y 1465 DC (Ibacache et al. 2016; Christie et al. 2019).

Por lo tanto, en SBA-110 tendríamos posiblemente dos códigos visuales y materiales, uno asociado a las comunidades caravaneras locales (antropomorfos policromos), y otro vinculado o influenciado por la expansión incaica (geométricos). Estos últimos materializarían la resignificación de este lugar, aunque sin superponerse ni imponerse visualmente, sino más bien, dando cuenta de una posible negociación con las comunidades locales, con el propósito de conquistar a esta población prestigiosa de caravaneros y comprometer así su participación al imperio del Tawantinsuyu (Berenguer 2007). Profundiza en este sentido el diálogo establecido a nivel espacial, pues todos los paneles se enfrentan a una superficie aterrazada, un espacio amplio acondicionado en el que pudieron congregarse numerosos individuos. Visualmente convergen hacia un área donde se acomodaron dos bloques de piedra horizontales, uno de ellos con dos cúpulas o tacitas de cavidad cilíndrica empleadas eventualmente para moler y preparar los pigmentos, o bien para posibles actos de libación ceremonial, aspectos que no son analizados en esta instancia. La presencia de cerámica asociada al consumo colectivo de comida y bebida apunta al uso del lugar como espacio ritual de encuentros entre caravaneros de diferentes procedencias (Berenguer 2004a). La conexión de SBA-110 con un sendero que conduce a un campo de muros y cajas en la planicie superior apoya aún más esta interpretación y la función de todo el sector como un área de encuentro, de comunión y de ritualidad caravanera del período Intermedio Tardío. Esto se mantuvo probablemente en tiempos tardíos incaicos, dado el prestigio alcanzado por los caravaneros locales, y luego fue incorporado a nuevas lógicas imperiales, como testimonian otros asentamientos incaicos y el Qhapaq Ñan en el Alto Loa (Berenguer 2007).

CONCLUSIÓN

La tecnología del color permite ampliar nuestra mirada y comprensión del arte rupestre, más allá de lo visual. En este estudio se distinguieron dos paletas de colores empleadas de manera distinta y se identificaron algunos materiales colorantes que hasta ahora no habían sido reconocidos. Mientras que todos los motivos con camisas trapezoidales y de tipo escutiforme presentan pigmentos que producen colores intensos y brillantes, los geométricos se elaboraron con otros materiales para obtener colores más pálidos y de menor intensidad y brillo. Ahora bien, pese a las correlaciones interregionales que sugieren sus íconos, ambos conjuntos exhiben paletas de larga trayectoria en la región. Por lo demás, el uso de carbón en la pintura negra permitió obtener la primera fecha directa de pintura en el desierto de Atacama, lo que confirma que las dataciones efectuadas mediante triangulación entre estilos, iconografías e información ocupacional de los sitios contiguos a estas manifestaciones continúan siendo un procedimiento apropiado para establecer cronologías relativas de estilos de arte rupestre. Ahora bien, se plantea la posibilidad de que una parte de las pinturas haya sido anterior y otra contemporánea de la ocupación incaica del valle. No obstante, su impacto pudo percibirse en momentos previos a su presencia efectiva en el Alto Loa producto de instancias de negociaciones y su influencia sostenerse así durante un período mucho más largo.

De acuerdo con los resultados obtenidos, proponemos entender SBA-110 como un espacio donde se congregaron múltiples formas de representación: una posiblemente asociada a caravaneros de reconocido prestigio y otra vinculada a la influencia o presencia inca en la región. Esta última testimoniaría una forma de marcar su presencia en este espacio tradicional de encuentro, consagrado y ritualizado, de alta relevancia simbólica para las comunidades locales, sostenido en el tiempo con el Inca, aunque posiblemente resignificado.

AGRADECIMIENTOS Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto ANID-FONDECYT 1240764. Nuestros infinitos agradecimientos a las comunidades de Taira y Conchi Viejo del Alto Loa por recibirnos y permitirnos realizar estos estudios. Gracias a Francisco Gallardo por

el uso de los dibujos realizados por Bernardita Brancoli, FONDECYT 1070083 (2007-2010). Los análisis fueron hechos en el Laboratorio de Análisis e Investigaciones Arqueométricas (LAIA) de la Universidad de Tarapacá. Al Centro de Investigación en Nanotecnología y Materiales Avanzados (CIEN-UC) de la Facultad de Física de la Pontificia Universidad Católica de Chile (FONDEQUIP EQM150101). Agradecemos a CIRAM (Francia) por la datación C¹⁴-AMS.

NOTAS

¹ En la actualidad, José Berenguer se encuentra revisando la designación de Santa Bárbara I como un solo estilo de arte rupestre.

² La descripción detallada de cada uno de estos paneles se encuentra en Berenguer (2002: 982-986).

³ Los resultados completos de FRX están disponibles como Material Suplementario.

REFERENCIAS

- AHETS, E., L. GHECO, M. TASCÓN, E. HALAC, M. QUESADA, M. REINOSO & F. MARTE 2023. Mezclas pigmentarias, recetas pictóricas e historias: una aproximación fisicoquímica a las prácticas sociales de pintado en el cerro de Oyola (Catamarca, Argentina). *Latin American Antiquity* 35 (4): 983-1002.
- ARMSTRONG, F., A. TRONCOSO & F. MOYA-CAÑOLES 2018. Rock Art Assemblages in North-Central Chile. Materials and Practices through History. En *Archaeologies of Rock Art. South American Perspectives*, A. Troncoso, F. Armstrong & G. Nash, eds., pp. 241-263. Londres: Routledge.
- 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.
- ASCHERO, C. 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, M. M. Podestá & M. de Hoyos, eds., pp. 15-44. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología & Asociación de Amigos INAPL.
- ÁVILA, F. 2011. Arqueología policroma. El uso y la elección del color en expresiones plásticas. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 16 (2): 75-88.
- BALL, P. 2005. *Histoire vivante des couleurs. 5000 ans de peinture racontée par les pigments*. París: Éditions Hazan.
- BALLESTER, B. 2018. El Médano Rock Art Style: Izcuña Paintings and the Marine Hunter-gatherers of the Atacama Desert. *Antiquity* 92 (361): 132-148.
- BEDNARIK, R. 2025. Rock Art Dating Methodology: A Review. *Rock Art Research* 42 (2): 204-212.
- BERENGUER, J. 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En *Arte rupestre en los Andes del Capricornio*, J. Berenguer & F. Gallardo, eds., pp. 9-56. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. 2002. *Tráfico de caravanas, interacción interregional y cambio cultural en la prehistoria tardía del desierto de Atacama*. Tesis de Doctorado en Antropología, University of Illinois at Urbana-Champaign.
- BERENGUER, J. 2004a. *Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama*. Santiago: Sirawi Ediciones.
- BERENGUER, J. 2004b. Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 75-108.
- BERENGUER, J. 2007. El camino inka del Alto Loa y la creación del espacio provincial en Atacama. En *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el sur andino*, A. Nielsen, M. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez, P. Mercolli, eds., pp. 413-443. Córdoba: Editorial Brujas.
- BERENGUER, J. 2013. Unkus ajedrezados en el arte rupestre del sur del Tawantinsuyu. ¿La estrecha camiseta de la nueva servidumbre? En *Las Tierras Altas del área centro sur andina entre el 1000 y el 1600 DC*, M. E. Albeck, M. Ruiz & M. B. Cremonte, eds., pp. 311-352. Salvador de Jujuy: Ediciones Universidad Nacional de Jujuy.
- BERENGUER, J. 2017. *Taira, the Dawn of Art in Atacama / Taira, el amanecer del arte en Atacama*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. 2021. Caravanner and Herder-Horticulturalist Connections on an Atacama Desert Trafficking Route AD 950-1450. En *Caravans in Global Perspective: Contexts and Boundaries*, P. Clarkson & C. Santoro, eds., pp. 184-201. Nueva York: Routledge.

- BERENGUER, J. 2024. Acerca de la identificación de animales en el arte rupestre de la cordillera atacameña. *Boletín SIARB* 38: 114-137.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de *Yakana*. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99.
- BERENGUER, J., V. CASTRO, C. ALDUNATE, C. SINCLAIRE & L. CORNEJO 1986. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En *Estudios en Arte Rupestre. Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, eds., pp. 87-108. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J., G. CABELLO & D. ARTIGAS 2007. Tras la pista del Inca en petroglifos paravecinales al Qhapaqñan en el Alto Loa, norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 39 (1): 29-49.
- BONGERS, J., V. MUROS, C. SHEA, J. GÓMEZ, C. COOKE, M. YOUNG & H. BARNARD 2023. Painting Personhood: Red Pigment Practices in Southern Peru. *Journal of Anthropological Archaeology* 69: 101480.
- BRITTENHAM, C. & D. MAGALONI 2016. The Eloquence of Color: Material and Meaning in the Cacaxtla Murals. En *Making Value, Making Meaning: Techné in the Pre-Columbian World*, C. Costin, ed., pp. 63-94. Washington DC: Dumbarton Oaks.
- BRONK, C. 2003. OXCAL v3.9. Oxford Radiocarbon Accelerator Unit, University of Oxford. <<https://c14.arch.ox.ac.uk/>> [consultado: 01-03-2026].
- BROOK, G., N. FRANCO, A. CHERKINSKY, A. ACEVEDO, D. FIORE, T. POPE, R. WEIMAR III, G. NEHER, H. EVANS & T. SALGUERO 2018. Pigments, Binders, and Ages of Rock Art at Viuda Quenzana, Santa Cruz, Patagonia (Argentina). *Journal of Archaeological Sciences: Reports* 21: 47-63.
- CABELLO, G. 2023. Personajes “emplumados” y la incorporación de lo inca en las pinturas rupestres del desierto de Atacama, Chile. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 53: 41-76.
- CABELLO, G., M. SEPÚLVEDA & B. BRANCOLI 2022. Embodiment and Fashionable Colours in Rock Paintings of the Atacama Desert, Northern Chile. *Rock Art Research* 39 (1): 52-68.
- CARTAILHAC, E. 1902. Les cavernes ornées de dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. Mea culpa d'un sceptique. *L'Anthropologie* 13: 348-354.
- CASES, B. & I. MONTT 2013. Las túnicas rupestres pintadas de la cuenca media y alta del Loa vistas desde Quillagua. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 45 (2): 249-275.
- CHALMIN, E. & J. HUNTLEY 2017. Characterizing Rock Art Pigments. En *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Rock Art*, B. David & I. McNiven, eds. <<https://doi.org/10.1093/oxford-hb/9780190607357.013.48>> [consultado: 01-03-2026].
- CHIPPINDALE, C. & G. NASH 2004 (Eds.). *The Figured Landscape of Rock Art: Looking at Picture in Place*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CHRISTIE, D., J. BERENGUER, R. DE POL, C. ÁLVAREZ, S. IBACACHE, M. MORALES, R. VILLALBA, F. FLORES, D. ALISTE, S. ANCAPICHÚN, E. CUQ 2019. *Inca Rituals in the Summits of the Andes of Atacama: A Tale of the Trees*. Ponencia presentada al XIX Congreso INQUA, Dublín.
- DE LA FUENTE, G., M. BASILE, M. DESIMONE, K. RASMUSSEN, M. MARTÍNEZ, G. ROZAS, S. VERA, J. TOMA & E. CRESPO 2024. The Use and Production of Black Mn-based Pigments for Painting Late (c. 900-1450) and Inca (c. 1450-1600) Periods Ceramic Vessels in Northwestern Argentina: A Multi-analytical Approach Using μ Raman, FT-IR, and XRD. *Archaeometry* 66 (5): 1093-1119.
- DOMINGO, I. & D. FIORE 2014. Style: Its Role in the Archaeology of Art. En *Encyclopedia of Global Archaeology*, C. Smith, ed., pp. 7104-7111. Cham: Springer.
- DUBOIS, A. 2015. Le geste et la couleur. Leroi Gourhan, l'anthropologie des techniques et les pratiques de colorisation. *Artefact* HS01: 177-192.
- FIORE, D. 2007. The Economic Side of Rock Art. Concepts on the Production of Visual Images. *Rock Art Research* 24 (2): 149-160.
- 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.
- GAGE, J. 1999. *Color and Culture: Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*. Berkeley: University of California Press.
- GALLARDO, F. 2001. Arte rupestre y emplazamiento durante el Formativo Temprano en la cuenca del río Salado (desierto de Atacama, norte de Chile). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 83-97.
- GALLARDO, F. 2018. Estilos de arte rupestre e interacción social en el desierto de Atacama. *Mundo de Antes* 12 (1): 13-78.

- GALLARDO, F. & F. VILCHES 1995. Nota acerca de los estilos de arte rupestre en el Pukara de Turi (norte de Chile). *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 20: 26-28.
- GALLARDO, F., F. VILCHES, L. CORNEJO & C. REES 1996. Sobre un estilo de arte rupestre en la cuenca del río Salado (norte de Chile): un estudio preliminar. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 28 (1-2): 353-364.
- GALLARDO, F., C. SINCLAIRE & C. SILVA 1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, J. Berenguer & F. Gallardo, eds., pp. 57-96. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- GALLARDO, F. & F. VILCHES 2001. Arte rupestre en la época de dominación Inka en el norte de Chile. En *Tras la huella del Inka en Chile*, C. Aldunate & L. Cornejo, eds., pp. 34-37. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- GALLARDO, F. & P. DE SOUZA 2008. Rock Art, Modes of Production and Social Identities During the Early Formative Period in the Atacama Desert (Northern Chile). En *Archaeologies of Art: Time, Place, and Identity*, I. Domingo, D. Fiore & S. May, eds., pp. 79-97. San Francisco: Left Coast Press.
- GALLARDO, F., G. CABELLO, G. PIMENTEL, M. SEPÚLVEDA & L. CORNEJO 2012. Flujos de información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 43: 35-52.
- GARCÍA, A. 2025. El arte rupestre incaico en el Centro Oeste Argentino. Revisión y evaluación del registro regional. *Intersecciones* 26 (2): 383-400.
- GHECO, L., M. TASCON, E. AHETS, M. QUESADA & F. MARTE 2020. Looking for Paint Mixtures to Glimpse Pictorial Techniques: A Micro-stratigraphic Physicochemical Approach to the Rock art from the Oyola's Caves (Argentina). *Heritage Science* 8: 1-14.
- GUTIÉRREZ, L., A. BONNEAU, M. A. CASTRO & A. CASTRO 2025. The Shades of Red: First Chemical Analysis of Red Paintings from Casa de Piedra de Roselló, Aldea Beleiro, SW Chubut, Argentine Patagonia. *Journal of Archaeological Science: Reports* 64: 105108.
- HEDGES, R., C. RAMSEY, G. VAN KLINKEN, P. PETTITT, C. NIELSEN-MARSH, A. ECHEGOYEN, J. NIELLO, M. BOSCHIN & A. LLAMAZARES 1997. Methodological Issues in the 14^c Dating of Rock Paintings. *Radiocarbon* 40: 35-44.
- HERNÁNDEZ, M. 2001. Tres momentos, tres contextos, un lugar: variaciones temporales y contextuales en el arte rupestre de la quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 59-82.
- HERNÁNDEZ, M., A. WATCHMAN & M. PODESTÁ 1999. Pigment Analysis and Absolute Dating of Rock Paintings. Jujuy, Argentina. En *Dating and the Earliest Known Rock Art*, M. Streker & P. Bahn, eds., pp. 67-74. Oxford: Oxbow Books.
- HERNÁNDEZ, M., A. SCARO, E. CALOMINO & V. BERNAL 2021. Arte rupestre en el paisaje humano de las nacientes de la quebrada de Humahuaca: el caso de Cueva del Indio. *Cuadernos de Arte Prehistórico*, vol. especial 11: 161-205.
- HORTA, H. 1999. Ubicación cronológica del estilo Vizcachuno en el arte rupestre del Loa Superior, II región. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 27: 20-24.
- HOSTNIG, R. 2017. Personajes de rango y emblemas de poder en pinturas rupestres incaicas del Valle Sagrado, Cusco, Perú. *Tracce* 42: 1-47.
- IBACACHE, S., G. CANTARUTTI, J. BERENGUER & D. SALAZAR 2016. El culto a los cerros y la dominación incaica: adoratorios de altura en el valle del Alto Loa, norte de Chile. *Intersecciones en Antropología* 17: 173-186.
- JONES, A. 2018. Cognition, Perception, Affect. En *The Archaeology of Art. Materials, Practices and Affects*, A. Jones & A. Cochrane, eds., pp. 75-86. Londres & Nueva York: Routledge.
- JONES, A. 2021. Rock Art and the Ontology of Images: The Ecology of Images in Hunter-Gatherer and Agrarian Rock Art. En *Ontologies of Rock Art: Images, Relational Approaches, and Indigenous Knowledges*, O. Moro-Abadía & M. Porr, eds., pp. 49-66. Londres: Routledge.
- JONES, A. & G. MACGREGOR 2002. Introduction: Wonderful Things-Colour Studies in Archaeology from Munsell to Materiality. En *Coloring the Past. The Significance of Colour in Archaeological Research*, A. Jones & G. MacGregor, eds., pp. 1-21. Nueva York: Berg publishers.
- LAURICELLA, M., S. RODRÍGUEZ & C. ANGIORAMA 2020. El arte rupestre del Pukara de Rinconada en contexto microrregional (Puna de Jujuy, Argentina). *Cuadernos de Arte Prehistórico* número especial: 1-26.

- LÓPEZ, S. & A. MARTEL 2014. La vestimenta del poder. Comparando los registros textil y rupestre en el noroeste de Argentina (siglos XIII a XV). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 39 (1): 21-55.
- LÓPEZ-PUÉRTOLAS, C., E. CASANOVA-GONZÁLEZ, A. MITRANI & J. L. RUVALCABA 2023. New Insights on Teotihuacan Color Technology: A Proposal of a Technological Style for Mural Painting. *Archaeological and Anthropological Sciences* 15: 90.
- MANZI, L., E. CHARLIN & A. CHERKINSKY 2023. First AMS Radiocarbon Dating of Rio Chico Style Paintings (Southernmost Patagonia, Argentina): Older than Expected. *Journal of Archaeological Sciences: Reports* 51: 104199.
- MARTEL, A. 2010. *Arte rupestre de pastores y caravaneros: estudio contextual de las representaciones rupestres durante el período Agroalfarero Tardío (900 DC-1480 DC) en el Noroeste Argentino*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad Nacional de Buenos Aires, Buenos Aires.
- MARTEL, A. & S. GIRAUDO 2014. Semiótica de la imagen en Arqueología: el caso de los "escutiformes". *Revista Chilena de Antropología Visual* 24: 21-45.
- MÉNDEZ, C., A. NUEVO-DELAUNAY, P. MORENO-MEYNARD, F. MOYA, R. CORDERO, C. SOTO, M. BARRERA, M. GÓMEZ & J. GAJARDO 2023. El arte rupestre de la región de Aisén (Chile): una sistematización de la información espacial y temporal. *Magallania* 51: 1-24.
- MONTT, I. 2004. Elementos de atuendo e imagen rupestre en la subregión del río Salado, Norte Grande de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 651-661.
- MONTT, I. & G. PIMENTEL 2009. Grabados antropomorfos tardíos. El caso de las personificaciones de hachas en San Pedro de Atacama (norte de Chile). En *Crónicas sobre la piedra, arte rupestre de las Américas*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, eds., pp. 221-234. Arica: Universidad de Tarapacá.
- MORO, O. & M. GONZÁLEZ 2004. 1864-1902. El reconocimiento del arte paleolítico. *Zephyrus* 57: 119-135.
- MOSTNY, G. & H. NIEMEYER 1983. *Arte rupestre chileno*. Santiago: Ministerio de Educación.
- MOTTA, A. 2022. *Animals into Humans' Multispecies Encounters, Relational Ontologies, and Social Identity in Indigenous Rock Art from Northeast Kimberley, Australia, during the Pleistocene*. Tesis de Doctorado en Filosofía, The University of Western Australia, Perth.
- MOYA, F., A. TRONCOSO, F. ARMSTRONG, C. VENEGAS, J. CÁRCAMO & D. ARTIGAS 2021. Rock Paintings, Soot, and the Practice of Marking Places. Case Study in North-Central Chile. *Journal of Archaeological Science: Reports* 36: 102853.
- MUÑOZ, A. 2022. Una coraza de cuero de Chiuchiu: cartas, colecciones y dataciones desde Gotemburgo, Suecia. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 53: 131-144.
- MURPHY, B., D. SALAZAR, M. DEE, F. HAYASHIDA, A. TRONCOSO, C. PARCERO-OUBIÑA, J. BERENGUER & P. ERDIL 2024. A High-Precision Radiocarbon Chronology of Inka Rule in the Upper Loa River Region of Northern Chile. *Radiocarbon* 66 (4): 676-698.
- NIELSEN, A. 1997. El tráfico caravanero visto desde La Jara. *Estudios Atacameños* 14: 339-371.
- NIEMEYER, H. 2010. *Crónica de un descubrimiento: las pinturas rupestres de El Médano*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- NÚÑEZ, L., I. CARTAJENA, J. LOO, S. RAMOS, T. CRUZ, T. CRUZ & H. RAMÍREZ 1997. Registro e investigación del arte rupestre en la cuenca de Atacama (informe preliminar). *Estudios Atacameños* 14: 307-338.
- NÚÑEZ, P. & R. CONTRERAS 2011. Arte abstracto y religiosidad en el arcaico costero: Punta Negra-1c, Paposo, Taltal, norte de Chile. *Taltalia* 4: 33-62.
- ONTAÑÓN, R. & P. UTRILLA 2017. The Chronology of Paleolithic Cave Art: New Data, New Debates. Preface to the Volume. *Quaternary International* 432 (Part B): 2-4.
- PIMENTEL G. & I. MONTT 2008. Tarapacá en Atacama: arte rupestre y relaciones intersociales entre 900 y 1450 DC. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13 (1): 35-50.
- PODESTÁ, M., D. ROLANDI, M. SANTONI, A. RE, M. P. FALCHI, M. A. TORRES & G. ROMERO VILLANUEVA 2013. Poder y prestigio en los Andes Centro-Sur. Una visión a través de las pinturas de escutiformes en Guachipas (Noroeste Argentino). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 18 (2): 63-88.
- RODRÍGUEZ, S. & C. ANGIORAMA 2016. El arte rupestre del sur de la cuenca de Pozuelos (900-1535 DC). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (2): 25-46.
- RODRÍGUEZ, S. & C. ANGIORAMA 2019. Los contornos de la figura humana en el arte rupestre del Período de Desarrollos Regionales (900-1430 DC) en el sur de Pozuelos (Puna de Jujuy, Argentina). *Cuadernos*

- de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales 56: 249-286.
- ROMERO, G., M. SEPÚLVEDA, J. CÁRCAMO, A. CHERKINSKY, M. E. DE PORRÁS & R. BARBERENA 2024. Earliest Directly Dated Rock art from Patagonia Reveals Socioecological Resilience to Mid-Holocene Climate. *Science Advances* 10 (7): eadk4415.
- ROMERO, G., M. PODESTÁ & R. MAGLIOLO 2025. Carahuasi revisitado: aportes para visibilizar el arte rupestre inca en el Noroeste Argentino. *Estudios Atacameños* 71: e6294.
- SAUVET, G. 2015. In Search of Lost Time. Dating Methods for Prehistoric Art: The Example of Aurignacian Sites. *P@lethnology* 7: 206-220.
- SEPÚLVEDA, M. 2004. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos. ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu? *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 439-451.
- SEPÚLVEDA, M. 2006. *Art rupestre et iconographie dans le bassin de la rivière Salado (nord du Chili), à la période Intermédiaire Tardive (850-1450 apr. J.-C.)*. Tesis de Doctorado en Préhistoire, Ethnologie et Anthropologie, Université Paris 1- Panthéon Sorbonne, París.
- SEPÚLVEDA, M. 2008. Arte rupestre en tiempos incaicos: nuevos elementos para una vieja discusión. En *Lenguajes visuales de los incas*, P. González & T. Bray, eds., pp. 111-123. Oxford: Archaeopress.
- SEPÚLVEDA, M. 2009. Aspectos tecnológicos en la pintura. Reflexiones elaboradas a partir de análisis fisicoquímicos aplicados al estudio de las pinturas de la localidad del río Salado (II región, norte de Chile). En *Crónicas sobre la piedra. Arte rupestre de las Américas*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, eds., pp. 119-128. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- SEPÚLVEDA, M. 2011. Pinturas rupestres y tecnología del color en el extremo sur de Chile. *Magallania* 39 (1): 195-212.
- SEPÚLVEDA, M. 2016. Methodological Approach to the Materiality of Rock Art Paintings Based on their Physicochemical Characterization. Proposal and Reflections from their Study in Chile. En *Paleoart and Materiality. The Scientific Study of Rock Art*, R. Bednarik, D. Fiore, M. Basile, G. Kumar & T. Huisheng, eds., pp. 59-72. Oxford: Archaeopress.
- SEPÚLVEDA, M. 2021. Making Visible the Invisible. A Microarchaeology Approach and an Archaeology of Color Perspective for Rock art Paintings from the Southern Cone of South America. *Quaternary International* 572: 5-23.
- SEPÚLVEDA, M., V. FIGUEROA & S. PAGÉS-CAMAGNA 2013. Coppe Pigment-Making in the Atacama Desert (Northern Chile). *Latin American Antiquity* 24 (4): 467-482.
- SEPÚLVEDA, M. & V. WRIGHT 2018. Pigmentos, pinturas rupestres y murales. En *Arqueometría. Estudios analíticos de materiales arqueológicos*, R. Chapoulie, M. Sepúlveda, N. del Solar-Velarde & V. Wright, eds., pp. 369-392. Lima: Ediciones IFEA-Université Bordeaux-Montaigne-Universidad de Tarapacá.
- SEPÚLVEDA, M., B. BALLESTER, G. CABELLO, S. GUTIÉRREZ & P. WALTER 2023. Polychromy in the Atacama Desert During the Late Intermediate Period (1000-1450 AD). Pigments Characterization by XRF and VNIR Hyperspectral Images. *Archaeological and Anthropological Sciences* 15: 1-27.
- SEPÚLVEDA, M., J. BERENGUER, J. CÁRCAMO-VEGA, S. GUTIÉRREZ & C. GONZÁLEZ 2026. First Radiocarbon Date of Rock Art Painting in the Interior of the Atacama Desert. The Case of Santa Bárbara 110 (Alto Loa, North of Chile). *Rock Art Research* 43 (2): 353-357.
- SINCLAIRE, C. 1997. Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña: paralelos iconográficos. *Estudios Atacameños* 14: 327-338.
- SIRACUSANO, G. 2005. *El poder de los colores. De lo material a lo simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TRONCOSO, A. 2011. Personajes fuera de lugar: antropomorfos tardíos en el arte rupestre del norte semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología* 12: 221-230.
- TRONCOSO, A. 2026. On the Historical Mode of Existence of Rock Art: Making, Chaîne Opératoire, and History. *World Archaeology* 1-17 <<https://doi.org/10.1080/00438243.2026.2641447>> [consultado: 01-03-2026].
- TRONCOSO, A., F. MOYA, M. SEPÚLVEDA & J. CÁRCAMO 2017. First Absolute Dating of Andean Hunter-Gatherer Rock Art Paintings from North Central Chile. *Archaeological and Anthropological Sciences* 9: 223-232.



- VALENZUELA, D., C. SANTORO & Á. ROMERO 2004. Arte rupestre en asentamientos del período Tardío en los valles de Lluta y Azapa, norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 421-437.
- VALENZUELA, D., I. MONTT, M. SEPÚLVEDA & P. CLARKSON 2025. Tracing Images, Shaping Narratives: Eight Decades of Rock Art Research in Chile, South America (1944-2024). *Arts* 14 (6): 1-47.
- VILCHES, F. 1999. *Inka Rock Art?: Minor Arts, Major Meanings*. Tesis de Master of Arts, University of Maryland, Washington.
- VILCHES, F. & M. URIBE 1999. Grabados y pinturas del arte rupestre tardío de Caspana. *Estudios Atacameños* 18: 73-87.
- YACOBACCIO, H., P. SOLÁ, B. OXMAN, M. MORALES, R. HOGUIN, C. SAMEC, M. PIROLA, M. ROUAN, H. MAMANÍ, J. MERLER, P. COHAN & B. VILÁ 2020. *Camélidos, caravanas y guerreros. El arte rupestre de Barrancas (Jujuy, Argentina)*. Buenos Aires: Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
- YOUNG, D. 2006. The Colours of Things. En *Handbook of Material Culture*, C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands & P. Spyer, eds., pp. 173-185. Londres: Sage Publications.
- ZÁRATE, M., S. PUERTO & E. MARSH 2020. Arte rupestre al sur del Tawantinsuyu: síntesis comparativa de las vertientes oriental y occidental de los Andes. *Cuadernos de Arte Prehistórico* 1: 52-88.



El geoglifo de Punta Este (Patagonia, Argentina). Técnica de construcción, inversión de trabajo y paisaje

The Punta Este Geoglyph (Patagonia, Argentina). Construction Technique, Labour Investment and Landscape

Raúl González-Dubox,^A Guillermo Gutiérrez,^B Nicolás Scivetti,^C Sebastián Lucas,^D
Andrés Bilmes^E & Eduardo J. Moreno^F

Recibido:
febrero 2026.

Aceptado:
mayo 2026.

Publicado:
junio 2026.



RESUMEN

El geoglifo de Punta Este constituye un hallazgo arqueológico inédito por su distanciamiento geográfico y cultural con respecto a manifestaciones rupestres similares, por su ubicación en un intermareal y su técnica constructiva. Este trabajo aborda los últimos dos aspectos. La obra fue construida mediante la técnica de grabado en altorrelieve sobre una superficie de sedimentitas miocenas, donde la figura sobresale del fondo. Se ha replicado dicha técnica para estimar la relación entre el tiempo de trabajo y la cantidad de material movilizado, así como para calcular el volumen total extraído en la elaboración. Articulando ambas líneas de análisis, se modelizó la inversión total de tiempo en su confección, para lo cual se realizó, sobre todo, fotogrametría aeroterrestre con Sistema Global de Navegación por Satélite diferencial y gestión de imágenes mediante SIG. A partir de los resultados, se reflexiona sobre la elección de la técnica de arte rupestre de altorrelieve y el emplazamiento intermareal, y sobre lo inusual de una tarea de alta inversión en el marco de sociedades de cazadores-recolectores nómades.

Palabras clave: arte rupestre, intermareal, experiencia replicativa, cazadores-recolectores, geomática, estructura a partir del movimiento (SFM), esteroscopia multivista (MVS).

ABSTRACT

The Punta Este geoglyph constitutes an unprecedented archaeological discovery due to its geographical and cultural distance from similar rock art, as well as its intertidal location, and its construction technique. This work focuses on the latter two aspects. The geoglyph was created using a high-relief engraving technique on Miocene sedimentary rocks surface, whereby the figure protrudes from the background. An experimental replication of this process was conducted to estimate the relationship between labour time and the amount of material used, as well as to calculate the total volume extracted during its creation. By integrating both lines of analysis, a model of the total labour investment involved for its construction was developed, primarily through aerial and terrestrial photogrammetry using differential Global Navigation Satellite Systems technology and GIS-based image processing. Based on the results obtained, the paper reflects on the choice of a high-relief rock-art technique and an intertidal setting, as well as on the unusual nature of undertaking such a labour-demanding task within the context of nomadic hunter-gatherer societies.

Keywords: rock art, intertidal, replicative experience, hunter-gatherers, geomatics, Structure from Motion (SFM), Multi-View Stereo (MVS).

^A Raúl González-Dubox, Universidad de Chubut, Rawson, Argentina; Instituto de Evolución y Diversidad Austral - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Puerto Madryn, Argentina. ORCID: 0009-0009-3375-5008. E-mail: gonzalezdubox@cenpat-conicet.gob.ar

^B Guillermo Gutiérrez, Instituto de Evolución y Diversidad Austral - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Puerto Madryn, Argentina. ORCID: 0000-0003-3522-6715. E-mail: guillermo.gutierrez.83@gmail.com

^C Nicolás Scivetti, Instituto Patagónico de Geología y Paleontología - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Puerto Madryn, Argentina. ORCID: 0000-0002-6645-6022. E-mail: nscivetti@cenpat-conicet.gob.ar

^D Sebastián Lucas, Instituto Patagónico de Geología y Paleontología - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Puerto Madryn, Argentina. ORCID: 0009-0008-5835-2646. E-mail: slucas@cenpat-conicet.gob.ar

^E Andrés Bilmes, Instituto Patagónico de Geología y Paleontología - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Puerto Madryn, Argentina. ORCID: 0000-0001-8408-6590. E-mail: abilmes@cenpat-conicet.gob.ar

^F Eduardo J. Moreno, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de la Patagonia "San Juan Bosco", Comodoro Rivadavia, Argentina; Instituto de Evolución y Diversidad Austral - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Puerto Madryn, Argentina. ORCID: 0009-0004-9800-3927. E-mail: julianemoreno@yahoo.com

INTRODUCCIÓN

El geoglifo de Punta Este se ubica a 4 km al sureste de la ciudad de Puerto Madryn, en la costa del Golfo Nuevo, provincia de Chubut, en la Patagonia argentina. Consiste en un motivo no figurativo compuesto, que agrupa óvalos concéntricos, círculos y líneas (fig. 1). Fue elaborado con técnica de grabado en altorrelieve mediante el desbaste de la superficie adyacente a la imagen, de modo que se reconoce la figura por su diferencia de altura con la superficie rebajada, a la que denominamos “fondo” (González-Dubox et al. 2024). El hallazgo se emplaza sobre una plataforma de abrasión de olas de 5550 m² de superficie, conformada por sedimentitas miocenas de la Formación Gaiman (figs. 1 y 2). El área estudiada constituye una porción discreta de forma aproximadamente triangular, delimitada naturalmente por un acantilado de 12 m de altura y por el mar (fig. 3). Se trata de un ambiente intermareal, lo que implica que la obra queda totalmente sumergida durante las pleamares (mareas altas) y es visible solo en las bajamares (mareas bajas), fenómeno que se repite, más o menos, cada 12 horas. Su visibilidad óptima se logra desde la ladera del acantilado mencionado. La similitud estilística con petroglifos de localidades próximas, sumada a la ausencia de correspondencia con simbología euro-criolla, permiten atribuir su manufactura

a sociedades cazadoras-recolectoras de Patagonia, quienes ocuparon la costa sur de Golfo Nuevo desde el período Holoceno Tardío (3000-200 AP) hasta tiempos históricos, inclusive.¹

Como categoría de arte rupestre, los geoglifos son expresiones materiales de gran tamaño que destacan en el paisaje, jerarquizándolo y connotándolo de una identidad particular (Criado-Boado 1999). Al igual que otras manifestaciones rupestres, estos poseen una dimensión comunicacional y espacial, actúan como importantes demarcadores del paisaje y transmiten información (Fiore & Acevedo 2018; González-Dubox et al. 2021, 2024; González-Dubox 2024). El hallazgo de Punta Este presenta un carácter inusual, diferenciándose significativamente de este tipo de arte en la Patagonia y de otros geoglifos en América en cinco aspectos principales: tamaño, técnica, emplazamiento, ubicación y contexto social.

En relación con el tamaño, la escala de este geoglifo contrasta con las dimensiones mucho menores del arte rupestre patagónico. Recientes observaciones permitieron reconocer, incluso, que su extensión se prolonga más allá del motivo central, identificándose tres sectores en función del contraste entre la figura y el fondo o sustrato del piso. Respecto de la técnica, la obra fue elaborada mediante grabado en altorrelieve, con una profundidad determinada a nivel óptico que promedia los 4,5 cm



Figura 1. Ubicación del geoglifo de Punta Este, suroeste de Puerto Madryn, provincia de Chubut, Patagonia argentina (modificada desde Bing.com, Microsoft Corporation).
Figure 1. Location of the Punta Este geoglyph, south-west of Puerto Madryn, Chubut Province, Argentine Patagonia (modified from Bing.com, Microsoft Corporation).



Figura 2. Geoglifo de Punta Este: vista hacia el noroeste desde la ladera del acantilado durante la bajamar (todas las fotografías son de Guillermo Gutiérrez, excepto cuando se indica). **Figure 2.** Punta Este geoglyph: view towards the north-west from the cliff slope at low tide (all photos by Guillermo Gutiérrez unless otherwise indicated).

(González-Dubox et al. 2024). La utilización de este tipo de grabado es inédita tanto en esta región como en otras latitudes andinas (Briones 2006; Valenzuela & Clarkson 2020). En cuanto a su emplazamiento y ubicación, la mayoría de los sitios de arte rupestre patagónico se encuentran en ambientes mesetarios y cordilleranos (Fiore 2006, 2016), con la excepción de dos litorales como Punta Odriozola, sobre la costa del golfo San Matías, en Río Negro, Argentina (Carden & Borella 2015), y Gruta del Pacífico, en el archipiélago Madre de Dios, extremo sur de Chile (Muñoz 2020).

Además, este hallazgo se encuentra geográficamente muy lejano de otros geoglifos identificados en el país, siendo el más próximo uno ubicado en la región centro-oeste de Cuyo (Prieto 1992; Callegari et al. 2019), distante a unos 1500 km en línea recta del sitio de nuestro análisis. Cabe destacar que Punta Este es el primer registro de arte rupestre, y específicamente, de un geoglifo, documentado en una zona intermareal. Esta característica añade particular complejidad a su estudio. Hasta el momento, el único sitio que presenta similitudes significativas con este es el de Playa Larralde, en Península Valdés, Chubut, ubicado a unos 67 km al noreste (González-Dubox et al. 2024). Por último, en relación con el contexto social, los geoglifos andinos se



Figura 3. Ortomosaico del geoglifo de Punta Este. **Figure 3.** Orthomosaic of the Punta Este geoglyph.

vinculan usualmente a sociedades agrícolas pastoriles sedentarias, mientras que el de Punta Este se atribuye a poblaciones cazadoras-recolectoras nómadas de la región. En este sentido, destacan algunas similitudes estilísticas con los petroglifos de Punta Odriozola y Piedra Calada de Las Plumas, en la provincia de Chubut (Gómez-Otero 2006; González-Dubox et al. 2024).

Considerando las particularidades señaladas, en este artículo se analiza el geoglifo de Punta Este, específicamente, la estimación de la inversión de tiempo implicada en su realización, las lógicas de los procesos técnicos de construcción y su contexto social. Para esto se proponen los siguientes objetivos: a) ampliar la descripción morfológica de la obra y sus dimensiones totales, incluyendo nuevos elementos en sectores adyacentes; b) comprender las técnicas empleadas y su rendimiento, mediante la aplicación de experiencias replicativas; c) estimar los volúmenes de material desbastado; d) analizar los problemas contextuales de visibilidad, vinculados a su ubicación en un ambiente intermareal.

Para abordar estos aspectos se articularon diferentes metodologías: a) relevamiento planialtimétrico y fotográfico; b) técnicas de relevamiento fotogramétrico, tales como fotogrametría aeroterrestre combinando vehículos aéreos no tripulados, Sistema Global de Navegación por Satélite (GNSS) diferencial y sistema de información geográfica (SIG); c) uso de *software* para el análisis cuantitativo de los modelos relevados; d) trabajos experimentales replicativos; e) análisis de disponibilidad de la superficie a trabajar, considerando las interacciones entre el ciclo de mareas, el ciclo diurno, la perspectiva visual y la cobertura sedimentaria y orgánica. Finalmente, se discuten e integran los resultados obtenidos.

MARCO TEÓRICO

Considerados como una expresión de arte rupestre, los geoglifos constituyen un producto social complejo con dimensión espacial y comunicacional. Son el resultado de un proceso de trabajo humano en el que la materialidad de la imagen es simultáneamente económica y tecnológica (Briones 2006; Valenzuela & Clarkson 2020; González-Dubox et al. 2024; González-Dubox

2024). El arte rupestre supone una realidad material en sí misma que involucra una serie de conductas y decisiones específicas, fuerzas productivas (herramientas, pigmentos, fuerza de trabajo) y relaciones sociales de producción (Fiore 1996, 1999, 2011). Analizar la inversión laboral permite inferir aspectos sobre la valoración y la organización social detrás de la producción de este tipo de arte (Fiore 2011). Una mayor inversión de trabajo, ya sea a través del uso de técnicas más costosas, o la selección de soportes de difícil acceso, sugiere que esas imágenes o lugares tenían una mayor relevancia social. Estudiar el arte rupestre desde esta perspectiva ofrece una aproximación materialista que abre una ventana para comprender las prioridades económicas, las decisiones sociales y la valoración del mundo por parte de las sociedades que nos precedieron (Álvarez & Fiore 1995; Fiore 1996, 1999, 2011; González-Dubox 2024).

El trabajo invertido en la producción de arte rupestre puede evaluarse mediante una serie de indicadores. Primero, la selección del emplazamiento (cuevas, aleros, bloques aislados), que implica exigencias variables en términos de accesibilidad, visibilidad y preparación de la superficie. Segundo, la elección de la técnica empleada: la realización de un grabado suele requerir mayor inversión de tiempo y energía que una pintura (Álvarez & Fiore 1995; Blanco 2015). En algunos casos, la mayor dedicación se justifica por la intención de preservar las imágenes a largo plazo. Tercero, el esfuerzo invertido puede evaluarse mediante el análisis de la frecuencia, variabilidad, densidad y complejidad técnica de las imágenes rupestres. De esta manera, una mayor diversidad de motivos y diseños visualmente más elaborados suelen corresponderse con una mayor inversión de trabajo (Fiore 2011; Acevedo & Fiore 2019).

Para aproximarnos al trabajo implicado en el geoglifo de Punta Este, exploramos un enfoque experimental a través de la replicación de las técnicas usadas y el análisis de las herramientas empleadas.

Como se ha mencionado, estas obras son demarcadoras y transformadoras de los entornos, lo que conlleva, en nuestro caso, reflexionar sobre las particularidades de los paisajes culturales marítimos (PCM) (Breen & Lane 2004, en Ford 2009). El paisaje se entiende aquí como el entramado indisoluble de espacio y tiempo en el que existe una sociedad (Daniels & Cosgrove 1988,

en Ash 2007). En este sentido, un mismo espacio puede ser utilizado y resignificado por diferentes comunidades, lo que le otorga un carácter multicultural (Duncan & Gibbs 2016). Los PCM se encuentran constituidos por un componente físico (material) y un componente cognoscitivo (sistemas de creencias y valores), entre los cuales existe una relación dialéctica transformativa (Ford 2009; Duncan & Gibbs 2016). A su vez, el componente material se subdivide en elementos naturales y culturales, los que se encuentran íntimamente relacionados (Ford 2009).

En este marco conceptual, la costa opera como una interfaz dinámica entre el mar y la tierra, con características propias. Entre los componentes ambientales del PCM destacan el clima, las geoformas costeras, las características de los cuerpos de agua y las comunidades bióticas asociadas. Entre los culturales, los más usuales asociados a cazadores-recolectores son los tipos de sitios como campamentos, concheros, talleres líticos, lugares de caza, pesca y recolección, trampas de pesca, enterratorios y con menor frecuencia, arte rupestre (Gómez-Otero 2006; Carden & Borella 2015; Cardillo & Scartascini 2016). En tiempos históricos, en tanto, es común la instalación de infraestructura y logística portuaria, pueblos y naufragios, entre otros (Smith 2006; Ford 2009). La perspectiva del paisaje nos invita a reflexionar no solo sobre cuestiones simbólicas, sino también acerca de la influencia de los rasgos ambientales del emplazamiento en la elección de la técnica, el trabajo invertido y la experiencia perceptual de quienes lo observaban.

METODOLOGÍA

Caracterización del geoglifo

Considerando las dinámicas particulares del entorno costero y su incidencia en la visibilidad de los motivos, la caracterización del sitio se llevó a cabo mediante la revisión de fotografías aéreas y terrestres de alta resolución tomadas entre los años 2021 y 2025. Los registros fueron hechos desde diferentes perspectivas, en distintas estaciones del año y horas del día. Con el fin de obtener la mejor definición posible para determinar la intervención humana, se realizaron

modelos fotogramétricos y de elevación digital de alta resolución espacial (<10 cm) a partir de fotografías georreferenciadas. El proceso se complementó con croquis manuales. Asimismo, para caracterizar los bordes de las áreas entre figura y fondo se removieron los sedimentos depositados sobre el geoglifo (limo y arena) que comprometían su visibilidad.

Estimación de la inversión de trabajo

Para estimar el trabajo invertido en la construcción de la obra, se propuso la articulación de tres líneas de trabajo: cálculo del volumen de material removido en su confección, estimación de la tasa de desbaste mediante un abordaje experimental, y consideración de las variables ambientales y sociales que condicionan la tarea.

Cálculo del material removido en la confección del geoglifo

El cálculo del material desbastado se realizó en dos pasos. Primero se obtuvo un modelo digital 3D del geoglifo, y luego, basándose en él, se estimó el volumen del material retirado. La construcción del modelo virtual del afloramiento (modelo digital 3D fotorrealístico, escalado y georreferenciado), la producción del ortomosaico y el modelo digital de elevación (DEM) de la plataforma de abrasión donde se emplaza el geoglifo, se llevaron a cabo mediante fotogrametría utilizando un vehículo aéreo no tripulado (VANT), equipado con un sistema de posicionamiento GNSS diferencial. Para analizar la microtopografía del sitio y realizar los cálculos propuestos, el proyecto de relevamiento fue configurado a fin de obtener una resolución espacial y errores de modelado adecuados.

El relevamiento en campo se realizó con los siguientes equipos: vehículo aéreo no tripulado (VANT) DJI Phantom 4 RTK, base GNSS Trimble R2, receptor GNSS Emlid RS2+, y marcadores de zona utilizados como puntos de control y validación. Los datos obtenidos de la base Trimble R2 fueron post-procesados a través del método RTX-PP para obtener la posición global de la misma, con la cual después se realizó la corrección de los GNSS diferenciales –correspondientes al VANT y los puntos de control relevados–. Posteriormente, con todos los datos integrados en un marco de posi-

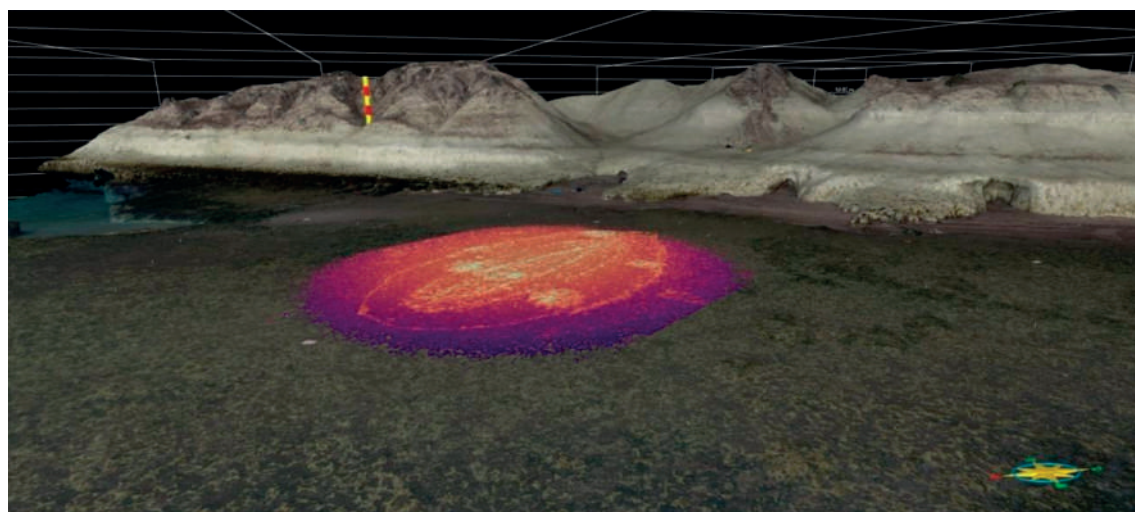


Figura 4. Modelo virtual del afloramiento del geoglifo de Punta Este. Con otra gama de colores se distingue el motivo central de la obra respecto del entorno. La escala en la imagen representa 5 m (fotografía de Nicolás Scivetti, Sebastián Lucas y Andrés Bilmes).
Figure 4. Virtual model of the Punta Este geoglyph outcrop. The central motif of the work is highlighted using a contrasting colour range relative to the surrounding area. The scale bar in the image represents 5 m (photo by Nicolás Scivetti, Sebastián Lucas y Andrés Bilmes).

cionamiento preciso, se realizó el modelado utilizando el programa Agisoft Metashape 2.2.2, bajo licencia académica. Para este proceso, los puntos de control obtenidos en campo se dividieron en Puntos de control (*Control Points*) y Puntos de verificación (*Checkpoints*), siguiendo criterios propuestos por Andrés Bilmes y colaboradores (2019). Después de la alineación de las fotografías georreferenciadas registradas con el VANT y la optimización del modelo vinculado a los puntos de control, se obtuvo un afloramiento virtual sobre el cual es posible realizar mediciones centimétricas (error cuadrático medio de 1,5 cm). A partir de este modelo, se generó posteriormente un ortomosaico (1,7 cm/píxel) y un modelo de elevación digital (DEM) (1,7 cm/píxel). La visualización y análisis del afloramiento virtual se hizo con el programa Virtual Reality Geological Studio (VGRS), bajo licencia académica (fig. 4).

La estimación del volumen de material removido se realizó utilizando el ortomosaico y el DEM. Ambos productos fueron integrados en un SIG (QGIS 3.34.14-Prizren, sistema de referencia EPSG:4326) y analizados con el programa Global Mapper v26.2 (versión de prueba).

Considerando que la técnica utilizada corresponde a un grabado en altorrelieve, se asumió que los puntos de máxima altura ubicados dentro del perímetro del motivo central serían, al momento de la confección

del geoglifo, los relictos más próximos a la superficie original de la plataforma de abrasión (fig. 5). De acuerdo con este supuesto, se generó un plano virtual tangente al conectar los puntos de mayor altura del contorno del motivo central (fig. 5a). Este plano se construyó empleando una interpolación lineal entre dichos puntos. Asimismo, su límite se extrapoló hasta abarcar toda el área de la plataforma intervenida antrópicamente.

Al ampliar la superficie considerada para el análisis del geoglifo se pudo identificar que este presenta distintos grados de contraste entre la figura en altorrelieve y el fondo (fig. 5b). Con base en este criterio se delimitaron tres sectores: a) de alto contraste, caracterizado por presentar motivos con bordes definidos y las cotas más altas, sobresaliendo notablemente respecto del fondo; b) de medio contraste, lo que se distingue principalmente por un fondo homogéneamente aplanado; c) de bajo contraste, que posee altorrelieves y en cotas más bajas, con bordes menos definidos y fondos poco aplanados.

Como hemos señalado, a partir del plano virtual (que recrearía la superficie original) y del DEM, se calculó el volumen de material removido para cada sector, mediante las diferencias de cotas entre ambos. Es importante señalar que, tanto la proyección del plano virtual como la sectorización, se basan en el estado actual del

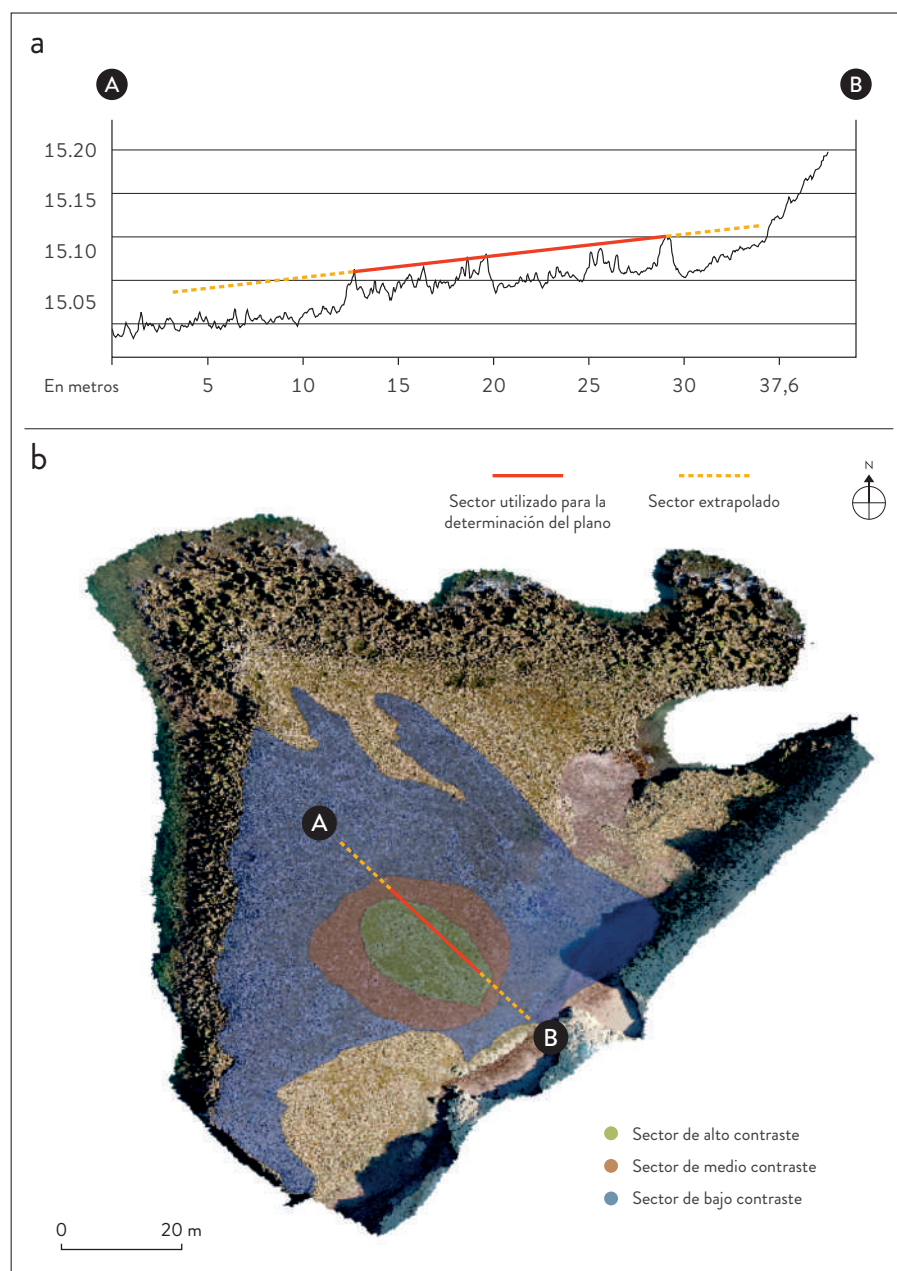


Figura 5. Geoglifo de Punta Este: a) perfil topográfico con traza del plano tangente a las cotas de máxima altura utilizadas para reconstruir la zona de desbaste; b) ortomosaico con mapeo de sectores de contraste. **Figure 5.** Punta Este geoglyph: a) topographic profile showing the trace of the tangent plane fitted to the highest elevation points used to reconstruct the worked area; b) orthomosaic mapping of contrast sectors.

geoglifo. Este, sin embargo, ha estado sujeto a la acción de procesos de formación de sitio característicos del medioambiente marino somero, los que, probablemente, han modificado las cotas y la morfología original de sus componentes (González-Dubox et al. 2024). Considerando lo dicho, el cálculo de volumen desarrollado en este trabajo representa un valor mínimo de material.

Experiencia y estimación de la tasa de desbaste

El objetivo principal del diseño experimental fue establecer una relación entre la cantidad de material movilizado y el tiempo de trabajo, aplicando técnicas de percusión a la plataforma con un tronco de madera. Secundaria-



Figura 6: a) trazado de cuadrículas experimentales en la plataforma de abrasión de olas; b) operador desbastando la plataforma con un tronco de madera de aguaribay. **Figure 6:** a) layout of the experimental grids on the wave-cut platform; b) operator abrading the platform surface using an Aguaribay wooden trunk.

mente, nos propusimos como objetivos replicar una línea de altorrelieve mediante el desbaste de la superficie adyacente y explorar gestos técnicos, empleando uno o dos operadores. La elección de la percusión con un tronco de madera se basa en los ensayos presentados por Raúl González-Dubox y colaboradores (2024), donde se utilizaron diversas herramientas disponibles antes del contacto europeo-criollo para reproducir el desbaste de la plataforma de abrasión.

El tronco usado pesa 3,9 kg y mide en promedio 180 cm de largo por 7 cm de diámetro. Se empleó un tronco primario de aguaribay (*Schinus areira*), ya que los arbustos nativos de la zona, como el molle (*Schinus molle*) o el algarrobo (*Neltuma* sp.), no alcanzan el tamaño necesario para esta tarea debido a que, actualmente, son talados sistemáticamente.

El trabajo se realizó en dos jornadas. El primer día se seleccionó una plataforma de abrasión de olas en la misma formación geológica y con una orientación similar respecto al mar y al patrón de erosión a las de Punta Este (fig. 6). Allí se plantearon dos cuadrículas adyacentes de 50 por 50 cm, separadas por 15 cm, cuyo interior sería el área por desbastar hasta una profundidad igual a la observada en el geoglifo. La primera cuadrícula se utilizó para calcular la tasa de desbaste. Se estableció un tiempo de trabajo de 25 minutos, deteniendo el cronómetro en los períodos de inactividad. La siguiente cuadrícula se empleó para probar diferentes gestos técnicos.

En el segundo día se procedió a la limpieza y captura fotográfica de las cuadrículas. Para estimar el volumen removido se generó un modelo fotogramétrico y un DEM

de la cuadrícula con el programa Agisoft Metashape 2.2.2. Posteriormente, se desarrolló un plano virtual tangente a los puntos de la superficie original de la plataforma de abrasión. Luego, se estimó el volumen existente entre el plano virtual y el DEM. A continuación, se calculó la tasa de desbaste por hora (TDH), relacionando el tiempo de trabajo con el volumen de material extraído (tiempo de trabajo/material removido en cm^3). Asimismo, el DEM también se utilizó para visibilizar con mayor nitidez las marcas dejadas durante el desbaste.

Estimación del tiempo de trabajo continuo en la confección del geoglifo

Definimos el tiempo de trabajo continuo (TTC) como el cociente de los volúmenes estimados de material extraído en cada sector de contraste, divididos por la TDH calculada experimentalmente. Esta estimación asume que la TDH se mantiene constante durante todo el proceso de trabajo. Adicionalmente, no se considera el carácter heterogéneo de los operadores que podrían haber realizado la tarea, debido a variables físicas como edad, estatura y género o a aspectos particulares de cada individuo, como la fatiga o experiencia. Tampoco se contempla el tiempo requerido para otras actividades de la vida cotidiana, incluido el descanso y el aprovisionamiento de alimentos, entre otras.

Para la estimación del TTC en la confección del geoglifo se consideraron tres variables: el régimen de mareas, las horas de luz y el número de personas trabajando. En cuanto a las dos primeras, la manufactura de la obra solo fue viable cuando coincidían períodos de emersión de la plataforma durante la bajamar y la presencia de luz solar. Este lapso fue definido como jornada de trabajo (JT). Con respecto a la JT, es importante mencionar que el nivel del mar en la Patagonia experimentó fluctuaciones de hasta 3 m durante los últimos 8000 años. Asimismo, a partir del Holoceno Tardío (4500-4000 AP) comenzó un paulatino descenso que volvió a exponer extensas franjas litorales (Schellman & Radtke 2010). Teniendo en cuenta esto, es posible que en el momento de construcción del geoglifo el nivel del mar no fuera precisamente igual al actual. Sin embargo, dada la disponibilidad de datos, y considerando que esta propuesta es una estimación, se asumen el nivel del mar y los rangos de marea actuales, tomando como referencia el año 2025.

Para estimar la JT se decidió utilizar como muestra los días correspondientes a cada una de las fases lunares, registrándose el rango diurno de cada día y el ciclo de exposición y sumersión de la plataforma de abrasión. Los datos del ciclo de marea se basaron en la aplicación 7th Gear LLC (v2.43.0), que modeliza la curva que relaciona la altura de la marea y la hora. Mediante el uso de dicho programa, se registró en primer lugar que la plataforma de abrasión se expone cuando la marea se encuentra por debajo de los 4 m. Respecto de los horarios de salida y puesta del sol,² estos se calcularon por día. A modo de ejemplo, el 13 de enero de 2025, el sol salió a las 5:58 y se puso a las 20:59; en ese día hubo luna llena y el nivel de la marea era inferior a 4 m desde las 9:53 hasta las 17:07, lo que supone un total de siete horas y 14 minutos de exposición de la plataforma y luz diurna.

A partir de los rangos temporales de exposición diurna del conjunto de días relevados, se tomó como JT la mediana de la distribución, por ser menos sensible a los datos anómalos. Para conocer la cantidad de jornadas de trabajo (NJT) invertidas en los diferentes sectores de contraste en el geoglifo, se dividió el TTC sobre la duración de la JT.

Finalmente, ya que la cantidad de participantes incide directamente en el tiempo requerido para completar el trabajo, se dividió la cantidad de las JT invertidas en el geoglifo por la cantidad de operadores propuestos. De tal forma, fue necesario considerar el número de personas que pudieron haber intervenido en el pasado para su elaboración. Debido a que la estimación del tamaño de los grupos de cazadores-recolectores patagónicos basada en fuentes históricas es extremadamente variable (Boschín & Nacuzzi 1979), se decidió calcular el tiempo suponiendo arbitrariamente grupos de 10, 25 y 40 trabajadores.

RESULTADOS

Ampliación de la descripción del geoglifo

El análisis de la plataforma de abrasión revela que la intervención humana abarca, al menos, 1968 m^2 , lo que representa el 35,46 % de su superficie total (5550 m^2).

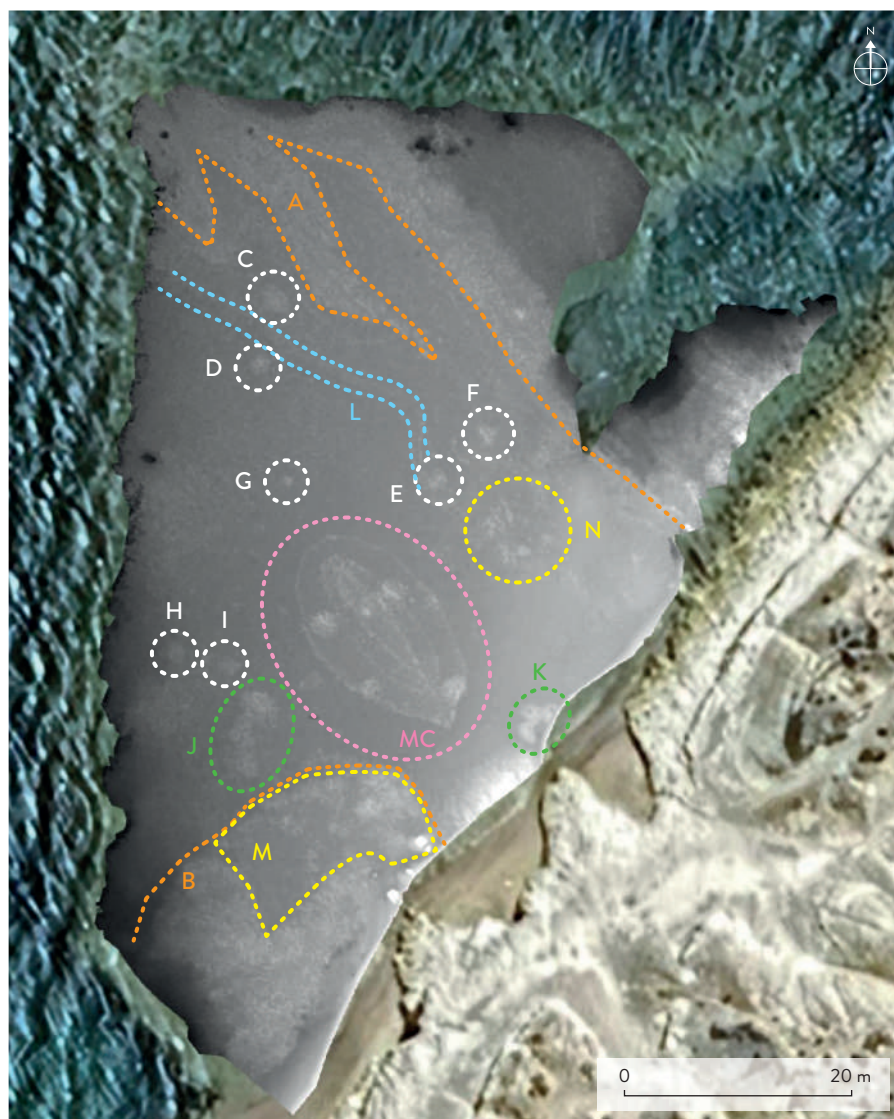


Figura 7. DEM de la plataforma del geoglifo de Punta Este. Límite norte (A) y sur (B), motivo central (MC), montículos subcirculares (C, D, E, F, G, H, I), montículos de formas irregulares (J, K), líneas de altorrelieve (L), y secciones con desbaste poco evidente (M, N).
Figure 7. DEM of the Punta Este geoglyph platform. Northern boundary (A) and southern boundary (B), central motif (MC), sub circular mounds (C, D, E, F, G, H, I), irregularly shaped mounds (J, K), high-relief lines (L), and areas with less evident surface reduction (M, N).

El área de desbaste (figs. 5 y 7) se extiende desde el intermareal superior al este, hasta el intermareal inferior al oeste. En sentido norte-sur, el límite está establecido por dos áreas que conservan la superficie original de la plataforma de abrasión (fig. 7A y B).

El motivo que ocupa el lugar central en la plataforma de abrasión (sector de alto contraste) mide 20,40 m de largo máximo por 11,45 m de ancho máximo, con un eje mayor orientado en dirección SO-NE (320° respecto del norte). Se trata de un motivo no figurativo compuesto por 11 elementos: tres óvalos concéntricos, siete montí-

culos subcirculares y una línea recta sagital (fig. 7MC). Los montículos mayores adyacentes se distribuyen de manera equidistante, de estos destaca el central, de forma alargada y atravesado por la línea mencionada que coincide parcialmente con una fractura. En torno al óvalo más externo se encuentran los otros seis montículos de menor tamaño. Los contornos y montículos corresponden a relictos del sustrato que quedaron en altorrelieve al desbastarse las áreas contiguas. Por el contrario, la línea recta es un bajorrelieve que coincide parcialmente con una fractura.

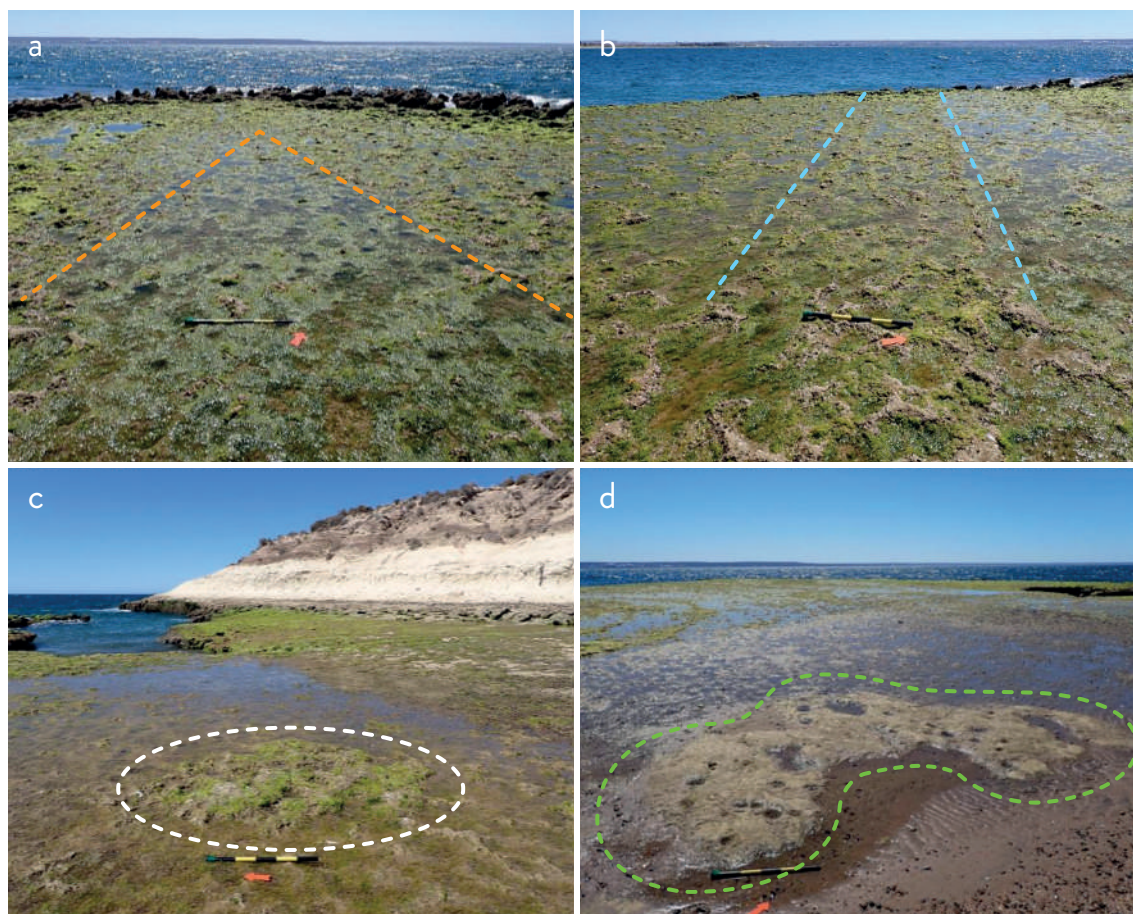


Figura 8. Detalles de los diferentes elementos del geoglifo de Punta Este: **a)** límite o borde norte (fig. 7A); **b)** doble línea (fig. 7L); **c)** montículo subcircular (fig. 7F); **d)** montículo de forma irregular (fig. 7K). Escala de 50 cm. **Figure 8.** Details of the different elements of the Punta Este geoglyph: **a)** northern boundary or edge (fig. 7A); **b)** double line (fig. 7L); **c)** sub circular mound (fig. 7F); **d)** irregularly shaped mound (fig. 7K). Scale bar = 50 cm.

El límite norte del área desbastada se identifica con claridad (2, 3 y 7a). En tanto que el límite sur, no es claro y da la impresión de que tiene áreas reducidas en su interior (figs. 2, 3 y 7). Dentro del sector de bajo contraste se aprecian en altorrelieve montículos sub-circulares de entre 1 y 2,5 m de diámetro, aproximadamente (fig. 7C-I; fig. 8c). Los montículos J y K presentan formas más irregulares y de mayor tamaño, con largos máximos de 4,30 m y 6,80 m (figs. 7 y 8d). El elemento L corresponde a una doble línea de aproximadamente 28 m, que sigue una fractura en la plataforma (figs. 7 y 8b). Por último, se observan dos áreas donde el desbaste es difuso (fig. 7M y N).

Los elementos circundantes y el motivo central poseen características en común. En primer lugar, todos los componentes se identifican por el empleo de la técnica de altorrelieve. En segundo lugar, los montículos sub-circulares presentan dimensiones similares a los de MC, con la salvedad de J y K (fig. 7). En tercer lugar, MC fue construido coincidiendo parcialmente en su eje longitudinal con una fractura, al igual que el caso de la línea L (figs. 7 y 8b). La principal diferencia corresponde al contraste entre la figura en altorrelieve y la superficie desbastada que compone el fondo, lo que ha permitido la sectorización del geoglifo.

Es interesante notar que K es el motivo con el contorno más nítido. Se encuentra ubicado próximo

SECTOR DEL GEOGLIFO	ÁREA COMPLETA		ÁREA FIGURA		ÁREA FONDO		VOLUMEN REMOVIDO	
	m ²	%	m ²	%	m ²	%	m ³	%
Alto contraste	171	8,69	50	25,511	121	6,82	6	6,66
Medio contraste	249	12,65	0*	0*	249	14,05	12	13,33
Bajo contraste	1548	78,65	146	74,48	1402	79,11	72	80
Total	1968	100	196	100	1772	100	90	100

Tabla 1. Dimensiones, volumen de material removido e intensidad de la modificación del terreno en los sectores de contraste del geoglifo. (*) En el sector de medio contraste, el modelado no identificó figuras en altorrelieve, por lo que su valor es 0. **Table 1.** Dimensions, volume of removed material, and intensity of terrain modification in the contrast sectors of the geoglyph. (*) The modelling in the medium-contrast sector identified no high-relief features; therefore, its value is zero.

a la línea de pleamar y está cubierto frecuentemente por un banco de arena, lo que habría favorecido su conservación (figs. 7 y 8d). Esto permite aproximarnos al aspecto original de otras áreas de la plataforma más expuestas a la abrasión.

Estimación del material removido en la confección del geoglifo

Siguiendo la metodología propuesta, la superficie del geoglifo se dividió en áreas de alto, medio y bajo contraste (fig. 5a). La cantidad de material removido se estimó a partir de la diferencia entre el plano virtual tangente –definido por los puntos de mayor altura– y las profundidades medidas en cada sector (tabla 1). Se observó que los tres sectores presentan una relación consistente entre el área total y el volumen movilizado. Los sectores de alto y medio contraste representan un área menor de la superficie intervenida (8,69% y 12,65%, respectivamente), mientras que el sector de bajo contraste comprende más de tres cuartas partes de la superficie (78,65%). El volumen estimado para cada sector es coherente con las áreas que abarcan, dado que los sectores de alto y medio contraste representan un menor porcentaje del volumen total removido (6,66% y 13,33%, respectivamente), mientras que el sector de contraste bajo muestra el mayor porcentaje (80%).

El sector de alto contraste muestra un comportamiento notablemente diferente cuando se comparan las áreas de la figura con la del fondo. Los valores totales indican que, en toda la plataforma de abrasión, la figura en altorrelieve (196 m²) representa un porcentaje bajo del total (9,96%). Sin embargo, al analizar cada sector de

manera relativa, se observa que en el de alto contraste (50 m²) la figura ocupa más de un cuarto de su superficie (29,23%), mientras que en el de bajo contraste (146 m²) el porcentaje es mucho menor (9,43%). Finalmente, se aprecia que en el sector de alto contraste la figura se realizó removiendo la menor cantidad de material registrado (6 m³), mientras que en el de medio contraste se movilizó el doble (12 m³) y en el de bajo contraste, la cantidad estimada es mucho mayor (72 m³). Estos datos son relevantes, porque sugieren una actividad diferenciada entre ambas áreas.

Resultado de la experiencia replicativa y de la tasa de desbaste

Con respecto al proceso de manufactura, los resultados de la experiencia replicativa permiten afirmar que la percusión directa con un tronco de madera sobre la plataforma de abrasión tendría la precisión necesaria para delimitar bordes definidos en una imagen, a través del contraste entre el fondo y la figura en altorrelieve (figs. 6 y 9). La tarea requiere atención continua por parte del operador, tanto para la demarcación del contorno de la figura, como para el aplanamiento del fondo, además de un esfuerzo físico considerable. Durante la actividad se realizaron variaciones en el ángulo de ataque de la percusión, entre perpendiculares y oblicuos, sin advertir diferencias significativas en términos de eficiencia y fatiga del operador. El trabajo con dos personas reduce el esfuerzo físico y permite imprimir golpes con más fuerza. El uso alternado de estas variables podría significar para el trabajador un tipo de descanso activo sin variación de resultado.

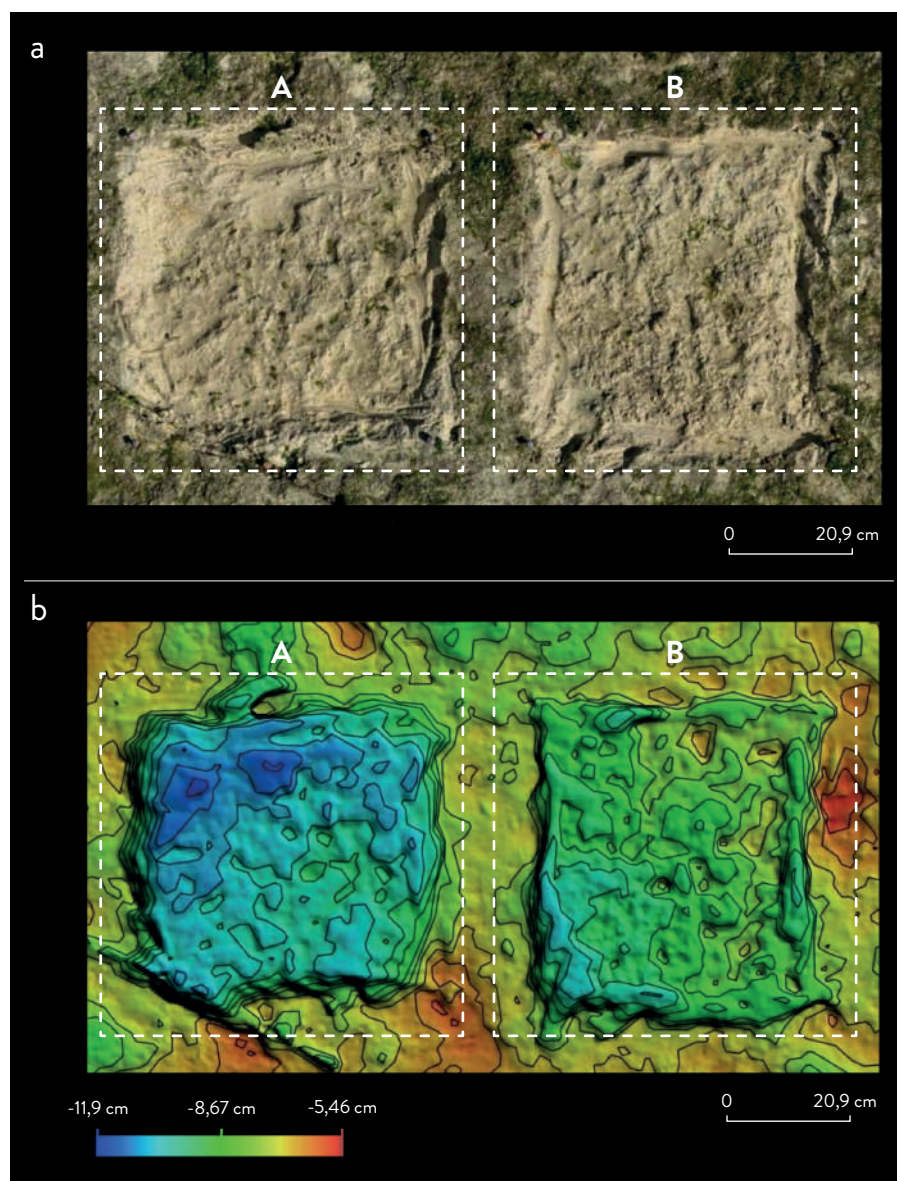


Figura 9: a) vista cenital de las cuadrículas experimentales A y B (la línea blanca indica la delimitación de las cuadrículas); b) DEM de las cuadrículas A y B. **Figure 9:** a) plan view of experimental grids A and B (the white line indicates the boundaries of the grids); b) DEM of grids A and B.

A medida que se aumenta la profundidad conforme avanza la tarea, el área de desbaste comienza a inundarse con el agua depositada sobre la plataforma de abrasión. Respecto de los residuos del rebaje, tras un ciclo de marea se observó que estos fueron transportados, exceptuando algunos escasos fragmentos de mayor tamaño, por lo que una limpieza de la plataforma posterior a la labor no fue necesaria. Cabe aclarar que nuestro experimento se realizó en un área reducida y que presentaba condiciones favorables. El desarrollo de esta tarea a mayor escala

enfrentaría dificultades asociadas a la irregularidad del sustrato y a la planificación de la figura.

En cuanto a los resultados de las tareas de desbaste en la cuadrícula experimental A, se realizaron 25 minutos de trabajo continuo, alternando entre dos operadores. A partir del modelo tridimensional y la proyección de la capa virtual, se estima que el material removido corresponde a $0,0050 \text{ m}^3$, por lo que se supone una tasa de desbaste de $0,0132 \text{ m}^3$ por hora, es decir, 1 m^3 cada 75 horas y 45 minutos.

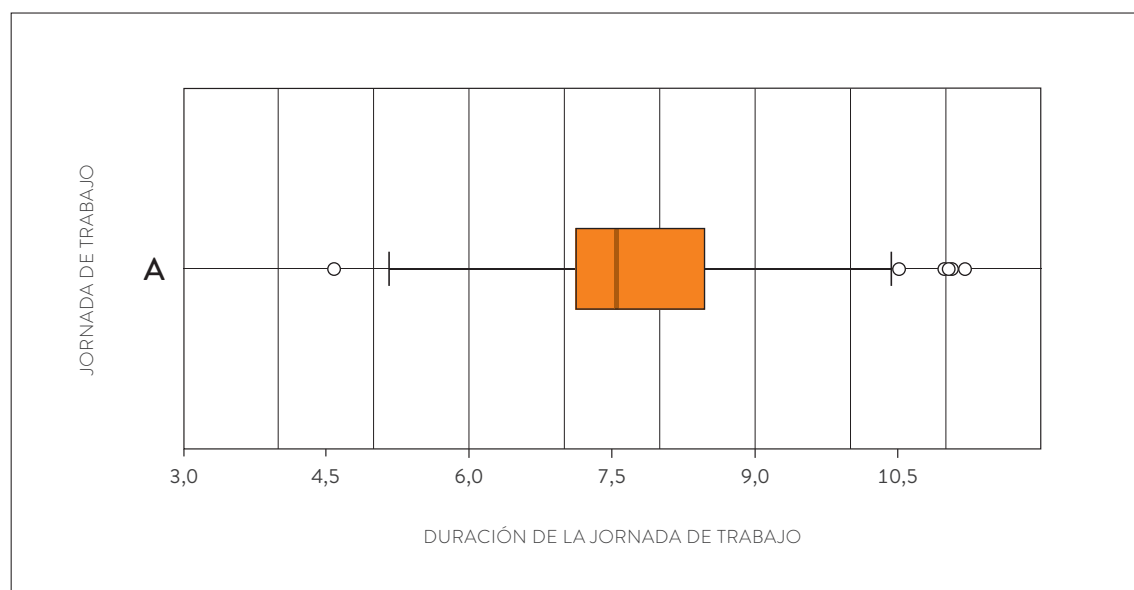


Figura 10. Estimación de la duración de la JT según las horas disponibles por día. El diagrama de caja presenta los datos de la columna “Horas diurnas de exposición” (Material Suplementario: tabla 1), a lo largo de un año y muestra el promedio de horas disponibles por día y los casos extremos. El eje Y refiere a la variable “jornada de trabajo” (JT), mientras que el eje X indica la variable continua “Duración de la JT”, considerada a partir de las horas diurnas de exposición de la restinga (modificada desde estadística PAsT 4.03, Hammer et al. [2001]). **Figure 10.** Estimated duration of the JT according to the number of hours available per day. The box plot presents the data from the “Daytime Exposure Hours” column (Supplementary Material: table 1) throughout a year and illustrates the average number of hours available per day, as well as the extreme cases. The Y-axis represents to the variable “workday” (JT), while the X-axis indicates the continuous variable “JT duration” based on the daytime exposure hours of the wave-cut platform (modified from PAsT 4.03 statistics, Hammer et al. [2001]).

Estimación de la jornada de trabajo

Basándose en los datos analizados el año 2025, se puede afirmar que la distribución de la JT es amplia (Material Suplementario), presentando casos extremos de algunas muy cortas (4,5 horas) y otras muy largas (11 horas). Considerando el cálculo de la mediana, es posible estimar que una JT diaria sería de 7 horas y 55 minutos, tomando en cuenta tanto la exposición solar como las mareas inferiores a cuatro metros (fig. 10). Esta combinación puede ocurrir de forma continua o verse interrumpida por la pleamar.

Estimación del trabajo invertido en la manufactura del geoglifo de Punta Este

La estimación del trabajo invertido en el geoglifo se obtuvo aplicando la tasa de desbaste al volumen de material removido en cada sector de contraste. Este

cálculo proporciona el TTC. A partir de este valor, se estimaron las JT para cada sector. En todos los casos, se calcularon tanto el TTC como las JT, en escenarios con 1, 10, 25 y 40 operadores (tabla 2).

Según las estimaciones realizadas, si la tarea fuera efectuada por una persona significaría aproximadamente dos años y medio de trabajo (862 JT) considerando el volumen total removido (90 m³). Sin embargo, si se contempla un grupo numeroso de trabajadores, esta se muestra más factible. Con 10 operadores, implicaría cerca de tres meses de trabajo (86,2 JT), mientras que, con grupos de 25 a 40, tomaría entre un mes y 21 días de trabajo (34,4 y 21,2 JT, respectivamente). Esta drástica disparidad refuerza la interpretación del carácter esencialmente colectivo de la obra.

Si se observa el trabajo invertido parcialmente para cada sector, los resultados obtenidos en el modelo son poco intuitivos. Los sectores de contraste medio y alto muestran menor cantidad de JT en todos los escenarios

SECTOR	VOLUMEN REMOVIDO (m ³)	OPERADORES							
		1		10		25		40	
		TTC (h:m)	JT	TTC (h:m)	JT	TTC (h:m)	JT	TTC (h:m)	JT
Alto contraste	6	454:33	58	45:27	5,8	18	2,3	11:21	1,4
Medio contraste	12	909:05	115	90:54	11,5	36:21	4,5	22:43	2,8
Bajo contraste	72	5454:33	689	545:27	68,9	218:10	27,5	136:21	17
Total	90	6818:11	862	681:48	86,2	272:31	34,3	170:25	21,2

Tabla 2. Volumen removido, tiempo de trabajo continuo (TTC) y jornadas de trabajo (JT) estimados según sectores de contraste y número de operadores. *Table 2.* Volume removed, and estimated continuous labour time (TTC) and working days (JT) by contrast sector and number of operators.

considerados. Contrariamente, el sector de contraste bajo, habría demandado cantidades de jornadas significativamente mayores.

DISCUSIÓN

Desde una perspectiva materialista, la inversión de trabajo en el arte rupestre funciona como un indicador de su relevancia social (Fiore 1996, 2011). En el caso del geoglifo de Punta Este, la elección de la técnica de grabado en altorrelieve, el intermareal como emplazamiento y el diseño complejo de la figura, dan cuenta de una valoración social excepcional. Para cuantificar este esfuerzo, se articularon modelos digitales 3D de alta precisión con arqueología experimental, estableciendo una tasa de desbaste de 0,0132 m³ por hora, mediante el uso de percusión directa con troncos de madera. Los resultados sugieren que la construcción del geoglifo requirió la remoción de un volumen total de 90 m³ de material, lo que equivale a 6818 horas de trabajo continuo.

Esta gran inversión de tiempo se vincula directamente con la decisión de usar grabado en altorrelieve para la elaboración de la obra. Por lo que se hace necesario discutir esta opción comparándola con otras técnicas posibles. En primer lugar, la construcción por agregación de sedimentos es una estrategia frecuente en la manufactura de geoglifos (Callegari et al. 2019; Valenzuela & Clarkson 2020), pero imposible de aplicar debido a la alta energía hidrodinámica del intermareal. En este sentido, los sedimentos sueltos serían transportados por el agua en poco tiempo, desarmando las figuras del geoglifo.

Respecto del grabado en bajo relieve, ha sido una técnica empleada por las poblaciones originarias de Patagonia (Menghin & Gradín 1972; Carden & Borella 2015; Caviglia 2023). Tal modalidad implica menor inversión de energía debido a que se remueve un menor volumen de material. El proceso de diseño también es más sencillo, ya que permite la adición de figuras. Sin embargo, en el contexto de la plataforma de abrasión, debido a sus irregularidades, discontinuidades, fracturas, canaletas y pozas de marea naturales, los trazos en forma de surco podrían resultar poco visibles y difíciles de distinguir de los aspectos naturales. Asimismo, los surcos en bajo relieve que constituyen la figura quedarían inundados al bajar la marea y, con el transcurso del tiempo, acumularían sedimentos y serían colonizados por organismos que habitan los pozos de marea (Bunicontro 2018), dificultando así la visibilidad de la figura.

Por el contrario, el altorrelieve aumenta la visibilidad del geoglifo al generar un contraste entre los sectores elevados que conforman las figuras y la superficie desbastada. Esta última, conforma un espejo de agua somero al bajar la marea, lo que confiere al fondo un aspecto uniforme y claro que resalta los motivos en altorrelieve. Durante el atardecer, con el Sol a contraluz, las figuras se recortan como siluetas oscuras contra el fondo brillante (fig. 1).

En este punto es interesante notar las diferencias en el tiempo de trabajo invertido en las zonas de alto y bajo contraste. Las estimaciones sugieren que es mayor en el área de bajo contraste. Cabe aclarar que el fondo es menos homogéneo y, por lo tanto, es posible que el desbaste se haya realizado principalmente para lograr

una superficie inundable (un espejo de agua), más que para igualar la superficie. Con el fin de aumentar la visibilidad de la figura, tanto el altorrelieve como el “espejo de agua” juegan un papel central. De esta forma, es posible sugerir una explicación para la gran cantidad de material movilizado en el sector de bajo contraste.

Los geoglifos, como arquitectura monumental, implican modificaciones intencionales del espacio a gran escala, vinculadas a la conceptualización del paisaje (Criado-Boado 1999). En este caso, es necesario reflexionar de manera articulada tanto sobre la elección de la ubicación en Punta Este, la orientación del acantilado con respecto al movimiento aparente del Sol, la pendiente y altura de la plataforma en relación con el ciclo de marea, como acerca de la técnica de altorrelieve utilizada. En su conjunto, estas características permiten postular que el diseño y la construcción del geoglifo buscaron integrar la imagen con los componentes naturales del paisaje marino.

Esta labor estuvo estrictamente condicionada por el ambiente y la cantidad de operadores. En función del modelo planteado, para una sola persona hubiera sido una tarea excesivamente extensa y compleja (aproximadamente, dos años y medio). Sin embargo, al modelar con la participación de grupos, esta se vuelve factible, al punto de realizarse en 21 días. La magnitud de la inversión laboral (tabla 2) y la necesidad de planificar el trabajo en función de los ciclos de mareas, refuerzan el carácter esencialmente colectivo de la construcción. Este hallazgo es inusual para grupos cazadores-recolectores nómadas, y sugiere que el geoglifo actuó como un potente demarcador territorial y un espacio de agregación social de gran importancia simbólica y económica.

Generalmente, los geoglifos suelen vincularse a sociedades agro-pastoriles sedentarias (Valenzuela & Clarkson 2020). Esta asociación se explica, en parte, porque dicho modo de vida genera poblaciones más numerosas, excedentes productivos almacenables y períodos de tiempo liberados de las labores agrícolas (Bate 1982). Esto brinda las condiciones para la inversión sostenida de mano de obra en un emplazamiento fijo. En el caso de los grupos de cazadores-recolectores, con alta movilidad y bajo excedente productivo, la realización de trabajos de esta clase presenta mayores dificultades. La excepción en este tipo de comunidades corresponde a los denominados cazadores-recolectores complejos

que, gracias a la posibilidad de almacenamiento dada por pulsos ambientales, les permite un semisedentarismo o sedentarismo y la posibilidad de contar con mano de obra durante un tiempo considerable (Bate 1982; Ames 1994; Guráieb 2001). Si bien para los cazadores-recolectores de la costa norte de Chubut se ha propuesto una reducción de la movilidad y un aumento en la complejidad social en momentos tardíos (Gómez-Otero 2006), no parece tratarse de cazadores complejos en un sentido estricto (Bate 1982; Ames 1994).

En este contexto, la construcción del geoglifo habría planteado un desafío en términos de la gestión de personas y del tiempo, así como en la organización y división de las tareas. Aquello se vuelve más complejo al considerar que el tiempo de trabajo en el intermareal coincide con la principal actividad de subsistencia en esta área: la recolección de moluscos. Una posible explicación para la disponibilidad de mano de obra la encontramos en las referencias sobre eventos de varamiento de ballenas señaladas en los registros etnohistóricos de la región patagónica. Estos episodios permitirían la concentración de mano de obra y tiempo libre. Tal como está documentado en la isla de Tierra del Fuego, en el extremo sur del continente, durante estos sucesos llegaban a reunirse alrededor de cien personas en un mismo lugar, sin necesidad de dedicarse a la caza o la recolección durante un tiempo. Era una situación que solía ser aprovechada para la realización de ceremonias y otras actividades sociales (Orquera & Piana 1999: 138-139).

Durante el invierno y la primavera, la zona de Golfo Nuevo es actualmente un sector reproductivo de la ballena franca austral (*Eubalaena australis*). Asimismo, según el Programa de Monitoreo Sanitario Ballena Franca Austral, los varamientos constituyen un evento común hoy en día, con un registro acumulado de 970 casos en las costas de los golfos San José y Nuevo, durante los períodos de los años 2003-2019 y 2022-2023 (Instituto de Conservación de Ballenas 2024). El potencial aprovechamiento de ballenas solo explica una posible forma de lograr la acumulación de personas y tiempo, pero no las causas subyacentes de dicho evento.

Es importante destacar que no puede afirmarse que el comportamiento migratorio de las ballenas fue igual en el pasado que en el presente. Por otra parte, si bien su registro en los sitios arqueológicos de la región

es escaso, debe considerarse que su consumo deja muy poca evidencia (Gómez-Otero 2006: 326; Savelle 1984, en Borella et al. 2008). Asimismo, los varamientos constituyen eventos relativamente azarosos y para aprovecharlos tendrían que ocurrir a una distancia del geoglifo que no comprometa la logística de la producción del mismo, ni del aprovisionamiento de alimentos de las personas que participan.

Otra opción posible es que la elaboración de esta obra se asocie a grupos de cazadores ecuestres posteriores al siglo XVIII. En este caso, podría vincularse a los cambios derivados de la adopción del caballo, la instauración de amplios circuitos comerciales y una mayor complejidad social (Boschin & Nacuzzi 1979; Palermo 1988; Nacuzzi 1998; Moreno & Videla 2008; Gómez-Otero & Moreno 2014).

En definitiva, la construcción del geoglifo marca una importante inversión de trabajo, poco frecuente para una sociedad de cazadores-recolectores, pero no imposible.

RECAPITULACIÓN Y CIERRE

En este trabajo abordamos aspectos claves del geoglifo de Punta Este, como sus características, la elección del emplazamiento en altorrelieve y su integración en el paisaje. Asimismo, mediante una experiencia replicativa profundizamos en las técnicas de construcción para estimar el esfuerzo y el tiempo necesarios para su construcción. Finalmente, proponemos posibles contextos que habrían hecho viable este proyecto en el marco de sociedades de cazadores-recolectores. Esto nos ha llevado al desarrollo de propuestas metodológicas novedosas para el abordaje de la investigación de los geoglifos.

El uso de fotogrametría aeroterrestre mediante vehículos aéreos no tripulados y sistemas de posicionamiento GNSS diferencial permitió construir un “afloramiento virtual” con un error cuadrático mínimo. Esta precisión fue vital para identificar nuevos sectores intervenidos antrópicamente mediante la técnica de grabado en altorrelieve. A través de modelos digitales de elevación, se pudo reconstruir un plano virtual, aproximándonos así a la superficie original de la plataforma de abrasión y al volumen de material extraído.

El análisis de los resultados revela una alta inversión de tiempo de trabajo para las sociedades cazadoras-recolectoras de la región. El volumen total movilizado de roca y el tiempo de trabajo continuo estimado para su construcción, considerando una sola persona, equivalen a cerca de dos años y medio. En cambio, un grupo de 40 operadores podría haberlo realizado en aproximadamente 21 días de trabajo. A su vez, este esfuerzo estuvo condicionado por el régimen intermareal, que exigía planificación logística según los ciclos de marea. Dada la complejidad del terreno, la obra tuvo un carácter esencialmente colectivo.

La elección del emplazamiento, la técnica de altorrelieve –inédita en la región y más costosa que el bajorelieve– y la complejidad del diseño pueden ser indicadores de la relevancia social y simbólica del sitio. La escala del proyecto sugiere que el geoglifo forma parte de la construcción social del paisaje (Criado-Boado 1999; González-Dubox 2024), capaz de congrega a grupos numerosos en torno a una tarea común, lo que refleja relaciones sociales de producción complejas, inusuales en grupos cazadores-recolectores de alta movilidad residencial.

Es plausible considerar que la elección de esta plataforma de abrasión en Punta Este y la técnica de altorrelieve conformaron una articulación intencional en busca de un efecto escenográfico, orientada a la construcción de un espacio socialmente significativo (González-Dubox 2024). En este sentido, el geoglifo participa activamente del proceso por el cual Punta Este adquiere su carácter de paisaje marítimo jerarquizado, a través de las experiencias que brindó a los grupos humanos y del tipo de actividades que allí se desarrollaron. Estructurado socialmente, el paisaje de Punta Este configura un entorno rupestre. En este proceso, el espacio se convierte en un soporte que almacena y transmite información, a través de una novedosa estrategia de marcación visual: la construcción de un geoglifo.

Estos resultados invitan a profundizar en numerosas líneas de investigación. Es necesario evaluar cómo los procesos de formación marinos han modificado las cotas originales del geoglifo a lo largo de los siglos. También es necesario ampliar los relevamientos en el entorno inmediato, para comprender en mayor profundidad el contexto de elaboración y de uso, así como

definir el marco temporal y social. Por último, se debe continuar la búsqueda, identificación y comparación con sitios rupestres similares, como el mencionado en Playa Larralde, para determinar si el geoglifo de Punta Este es un caso aislado, o parte de una práctica de arte rupestre intermareal hasta ahora desconocida en la costa patagónica. También nos preguntamos si todo el panel fue realizado en un mismo momento, o es producto de múltiples eventos de grabado, cuáles son las causas que hoy permiten identificar sectores con diferencia de contraste, y si los motivos perimetrales son una adición al motivo central o funcionaron como una experimentación de la técnica, primeros intentos o borradores, o bien, si el motivo central y los periféricos se articulan en una lógica que no entendemos. A estas interrogantes se añade el desarrollo de propuestas vinculadas a la protección del sitio y su valorización patrimonial.

AGRADECIMIENTOS A Julieta Gómez-Otero, Anahí Banegas, Florencia Borella, Soledad Caracotche, Marcelo Cardillo, Alicia Castro, Muriel Demetrio, Dolores Elkin, Dánae Fiore, Heidi Hammond, Natalia Lunazzi, Carolina Melone, Rafael Paunero, Santiago Peralta González, Ernesto Piana, María Eugenia Prieto, Ariadna Svoboda, Blanca Videla, Leandro Zilio, por sus colaboraciones. Agradecemos especialmente, el asesoramiento técnico de Pablo Bouza, María Méndez, Sebastián Richiano y Nicolás Farroni, cuyas contribuciones enriquecieron los aspectos arqueológicos, geológicos y metodológicos de esta investigación. Extendemos, además, nuestra gratitud a Gustavo Rubino Begner, Griselda Sessa, María Laura Otaegui, Celeste Barboto, Milton Frint, Cándido Sayhueque y Agustín Piotrowski, por sus valiosos aportes de información y reflexiones sobre el sitio de estudio.

NOTAS

¹ Para mayor información sobre las características generales del sitio ver Raúl González-Dubox y colaboradores (2024).

² Los horarios de salida y puesta del sol se obtuvieron del sitio meteogram.es, consultado sobre ello para Puerto Madryn, Argentina.

REFERENCIAS

- ACEVEDO, A. & D. FIORE 2019. Imágenes, códigos y comunicación: un análisis del arte rupestre en el extremo sur del Macizo del Deseado (Patagonia, Argentina). *Arqueología* 26 (2): 127-155.
- ÁLVAREZ, M. & D. FIORE 1995. Recreando imágenes: diseño de experimentación acerca de las técnicas y los artefactos para realizar grabados de arte rupestre. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* 16: 215-239.
- AMES, K. 1994. The Northwest Coast: Complex Hunter-Gatherers, Ecology, and Social Evolution. *Annual Review of Anthropology* 23: 209-229.
- ASH, A. 2007. *The Maritime Cultural Landscape of Port Willunga, South Australia*. Adelaide: Flinders University.
- BATE, L. 1982. Hacia la cuantificación de las fuerzas productivas en arqueología. *Boletín de Antropología Americana* 6: 17-24.
- BILMES, A., L. D'ELIA, L. LÓPEZ, S. RICHIANO, A. VARELA, M. ÁLVAREZ & D. ARIZTEGUI 2019. Digital Outcrop Modelling Using "Structure-From-Motion" Photogrammetry: Acquisition Strategies, Validation, and Interpretations to Different Sedimentary Environments. *Journal of South American Earth Sciences* 96: 102-125.
- BLANCO, R. 2015. *El arte rupestre en los macizos del Deseado y Somuncurá: la producción de grabados y pinturas entre cazadores-recolectores desde el Holoceno Medio*. Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- BORELLA, F., L. BORRERO & M. MASSONE 2008. La ballena "visible": el uso de los huesos de cetáceos entre cazadores-recolectores terrestres en el norte de Tierra del Fuego. *Archaeofauna* 17: 111-123.
- BOSCHÍN, M. & L. NACUZZI 1979. Ensayo metodológico para la reconstrucción etnohistórica. Su aplicación a la comprensión del modelo Tehuelche Meridional. *Serie Monográfica del Colegio de Graduados en Antropología* 4: 456-473.
- BRIONES, L. 2006. The Geoglyphs of the North Chilean Desert: An Archaeological and Artistic Perspective. *Antiquity* 8: 9-24.
- BUNICONTRO, M. 2018. *Geomorfología, evolución y dinámica costera: implicancias en el manejo costero y ambiental en el Golfo Nuevo, provincia de Chubut*.

- Tesis de Doctorado en Geología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- CALLEGARI, A., G. SPENGLER & S. DE ACHA 2019. Estrellas riojanas. Geoglifos del norte de la provincia de La Rioja, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 24 (1): 11-34.
- CARDEN, N. & F. BORELLA 2015. Symbols by the Sea: The First Recording of Atlantic Coastal Rock Art in Patagonia (Punta Odriozola, Río Negro, Argentina). *Rock Art Research* 32 (2): 146-162.
- CARDILLO, M. & F. SCARTASCINI 2016. Possible Fishing Structures on the West Coast of San Matías Gulf, Río Negro, Patagonia Argentina. *The Journal of Island and Coastal Archaeology* 11 (1): 133-137.
- CAVIGLIA, S. 2023. *Memorias en las rocas: 8000 años de arte originario en Chubut*. Rawson: Ministerio de Educación de la Provincia de Chubut.
- CRiado-BOADO, F. 1999. Del terreno al espacio: planeamientos y perspectivas para la arqueología del paisaje. *CAPA: Cuadernos de Arqueología y Patrimonio* 6: 1-82.
- DUNCAN, D. & M. GIBBS 2016. *Please God Send Me a Wreck. Responses to Shipwreck in a 19th Century Australian Community*. Nueva York: Springer.
- FIGORE, D. 1996. El arte rupestre como producto complejo de procesos ideológicos y económicos: una propuesta de análisis. *Espacio, tiempo y forma. Serie I, Prehistoria y Arqueología* 9: 239-259.
- FIGORE, D. 1999. Cuestiones teórico-metodológicas e implicaciones arqueológicas en la identificación de artefactos utilizados en la producción de grabados rupestres. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 24: 277-291.
- FIGORE, D. 2006. Poblamiento de imágenes: arte rupestre y colonización de la Patagonia. Variabilidad y ritmos de cambio en tiempo y espacio. En *Tramas en la piedra. Producción y usos del arte rupestre*, D. Fiore & M. Podestá, eds., pp. 43-61. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología-AINA-WAC.
- FIGORE, 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.
- FIGORE, D. 2016. Las dimensiones espaciales del arte parietal. Estado actual de las investigaciones desde el Cono Sur y propuesta de síntesis metodológica. En *Imágenes rupestres. Lugares y regiones*, A. Rocchiatti, F. Oliva, F. Solomita & M. Algrain, eds., pp. 51-62. Buenos Aires: CEAR-CEAH.
- FIGORE, D. & A. ACEVEDO 2018. Paisajes rupestres. La identificación de patrones de producción y distribución de arte parietal en escalas espaciales amplias (Cañadón Yaten Guajen, Santa Cruz, Patagonia argentina). *Arqueología* 24 (2): 177-207.
- FORD, B. 2009. *Lake Ontario Maritime Cultural Landscape*. Tesis de Doctorado en Antropología, University of Texas A&M, College Station, Texas.
- GÓMEZ-OTERO, J. 2006. *Dieta, uso del espacio y evolución en poblaciones cazadoras-recolectoras de la costa centro-septentrional de Patagonia durante el Holoceno Medio y Tardío*. Tesis de Doctorado en Antropología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- GÓMEZ-OTERO, J. & E. MORENO 2014. Archaeological Evidence for Hunter-Gatherers Mobility and Diet Changes during Eighteen and Nineteen Centuries in the Central Patagonian Atlantic Coast. *The SAA Archaeological Record* 14 (5): 26-31.
- GONZÁLEZ-DUBOX, R. 2024. *Arte, comunicación y paisaje en sociedades de cazadores-recolectores del sur de la Meseta Central de Santa Cruz*. Tesis de Doctorado en Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- GONZÁLEZ-DUBOX, R., A. FRANK, M. CUETO & R. PAUNERO 2021. Manifestaciones rupestres situadas: tipología y distribución de las pinturas de la María Quebrada, provincia de Santa Cruz. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Series especiales* 9 (1): 225-244.
- GONZÁLEZ-DUBOX, R., G. GUTIÉRREZ, E. MORENO & J. GÓMEZ-OTERO 2024. ¿Un geoglifo en la costa atlántica patagónica? Desafíos metodológicos para el estudio de un hallazgo inesperado en Puerto Madryn, Chubut. *Andes* 35 (2): 426-457.
- GURÁIEB, A. 2001. La agregación en cazadores-recolectores: aportes desde la etnografía y la arqueología. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 26: 179-207.
- HAMMER, Ø., D. HARPER & P. RYAN 2001. PAST: Paleontological Statistics Software Package for Education and Data Analysis. *Palaeontología Electrónica* 4 (1): 1-9.
- INSTITUTO DE CONSERVACIÓN DE BALLENAS 2024. *Programa de Monitoreo Sanitario Ballena Franca Austral (PMSBFA)*. <<https://ballenas.org.ar/programa-de-monitoreo-sanitario-ballena-franca-austral-pmsbfa/>> [consultado: 03-02-2024].



- MENGHIN, O. & C. GRADIN 1972. La Piedra Calada de Las Plumas (provincia de Chubut). *Acta Prehistórica* 11: 15-63.
- MORENO, E. & B. VIDELA 2008. Rastreado ausencias: la hipótesis del abandono del uso de los recursos marinos en el momento ecuestre en la Patagonia continental. *Magallania* 36 (2): 91-104.
- MUÑOZ, C. 2020. Nuevas aproximaciones al arte rupestre de Fuego-Patagonia, Chile: caracterización y comparación de los sitios del continente y de los canales del extremo sur. *Magallania* 48 (2): 161-181.
- NACUZZI, L. 1998. *Identidades impuestas. Tehuelches, aucas y pampas en el norte de la Patagonia*. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Antropología.
- ORQUERA, L. & E. PIANA 1999. *La vida social y material de los yámanas*. Buenos Aires: Eudeba.
- PALERMO, M. 1988. La innovación agropecuaria entre los indígenas pampeanos-patagónicos. Génesis y procesos. *Anuario del IEHS* 3: 43-91.
- PRIETO, R. 1992. Geoglifos del río Jáchal, provincia de San Juan. *Publicaciones del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo* 19: 1-9.
- SHELLMANN, G. & U. RADTKE 2010. Timing and Magnitude of Holocene Sea-Level Changes along the Middle and South Patagonian Atlantic Coast Derived from Beach Ridge Systems, Littoral Terraces, and Valley-Mouth Terraces. *Earth-Science Reviews* 103: 1-30.
- SMITH, A. 2006. *The Maritime Cultural Landscape of Kangaroo Island, South Australia: A Study of Kingscote and West Bay*. Memoria de Título en Arqueología, Flinders University, Adelaide.
- VALENZUELA, D. & P. CLARKSON 2020. Geoglyphs. En *Encyclopedia of Global Archaeology*, C. Smith, ed., pp. 4538-4551. Cham: Springer Nature Switzerland AG.



Variabilidad en la producción de hilados en las sociedades prehispánicas del suroccidente colombiano

Variability in Yarn Production among the Pre-Hispanic Societies of South-Western Colombia

Hernando Javier Giraldo,^A Sofía Gutiérrez^B & Luna Ledesma^C

Recibido:
marzo 2026.

Aceptado:
mayo 2026.

Publicado:
junio 2026.



RESUMEN

La investigación comparativa de la producción textil de las sociedades prehispánicas del norte de Sudamérica es relativamente reciente. En Colombia poco se conoce sobre la variabilidad de esta actividad artesanal, con la excepción de los estudios de volantes de huso de las comunidades muisca, en el centro del país (Boada 2009; Jaramillo 2023), o de fragmentos de textiles en el extremo sur (Cortés 1987; Devia & Cardale 2017). En este artículo se analizan las diferencias en la producción de hilos en cuatro áreas arqueológicas del suroccidente colombiano (Corinto, Patía, Popayán y Quimbaya) entre los siglos VII a XVI DC, empleando la colección de los volantes de huso de la Ceramoteca del Museo de Historia Natural de la Universidad del Cauca. Los resultados indican que la producción textil fue heterogénea. En algunas regiones la diversidad de volantes sugiere el hilado de distintos tipos de fibras y calidades, mientras que en otras se enfatizó el uso de un tipo de fibra o, alternativamente, la especialización productiva.

Palabras clave: volantes de huso, textiles, producción artesanal, suroccidente colombiano, complejización social.

ABSTRACT

Comparative studies of textile production among the pre-Hispanic societies of northern South America are relatively recent. In Colombia, little is known about the variability of this artisanal activity, with the exception of analyses of spindle whorls from Muisca communities in the central part of the country (Boada 2009; Jaramillo 2023) or of textile fragments from the far south (Cortés 1987; Devia & Cardale 2017). This article examines differences in yarn production across four archaeological areas (Corinto, Patía, Popayán and Quimbaya) in south-western Colombia (AD 700-1550), using the spindle whorl collection housed in the Ceramoteca (ceramic collection) of the Museo de Historia Natural de la Universidad del Cauca. The results indicate that textile production was heterogeneous. In some regions, the diversity of spindle whorls suggests the spinning of different types and qualities of fibre, whereas in others there was an emphasis on a single fibre type or, alternatively, on productive specialisation.

Keywords: spindle whorls, textiles, artisanal production, South-Western Colombia, social complexity.

^A **Hernando Javier Giraldo**, Universidad del Cauca, Popayán, Colombia. ORCID: 0000-0001-5006-8343. E-mail: hernandogiraldo@unicauca.edu.co

^B **Sofía Gutiérrez**, Universidad del Cauca, Popayán, Colombia. ORCID: 0009-0008-5365-2172. E-mail: sofiajut@unicauca.edu.co

^C **Luna Ledesma**, Universidad del Cauca, Popayán, Colombia. ORCID: 0009-0008-5472-190X. E-mail: lunaledesma@unicauca.edu.co

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se analizan las diferencias en la producción de hilos de cuatro áreas arqueológicas del suroccidente colombiano: Corinto, Patía, Popayán (y periferia de Popayán) y Quimbaya (fig. 1), en la colección de volantes de huso de la Ceramoteca del Museo de Historia Natural de la Universidad del Cauca (MHN). Precisamente, la variabilidad de los hilos puede reconocerse por algunas características de los volantes como el peso, la altura y el diámetro, que son la evidencia arqueológica más conspicua de la producción textil en la región. De ahí que el estudio de esta diversidad puede brindar información sobre las diferencias culturales en la elaboración de textiles en áreas próximas, así como proporcionar datos relevantes sobre la relación entre estos y los procesos de complejización social, a través de la estandarización de su producción (Boada 2007, 2009).

La variación en las características de los volantes de huso permite identificar diferentes aspectos de la economía política o del grado de autonomía económica dentro de una unidad política. De acuerdo con Ana María Boada (2009), el control del hilado de

algodón por una élite podría ser observado a partir de la estandarización de la calidad del hilo e inferido por la similitud morfológica y tecnológica de estas piezas. Por el contrario, la autonomía económica, donde cada unidad doméstica se procura los textiles, revelaría una mayor diversidad en las características tecnológicas de los volantes, así como en su tamaño, materia prima y forma. Entre estas dos estrategias se encuentra la producción de especialistas independientes, la cual reflejaría una situación intermedia en la variabilidad de estos artefactos. Los postulados de Boada (2009) no descansan exclusivamente en el grado de similitud de los volantes de huso, sino también en su cantidad y distribución espacial dentro de un asentamiento. No obstante, el estudio de sus características brinda un punto de partida para identificar la diversidad regional, tanto en la calidad de los tejidos como en el rol que pudo tener la producción de hilado en la formación y mantenimiento de la complejidad social en una región determinada. Tal caracterización regional es un primer paso para identificar diferencias socioeconómicas basadas en la producción de textiles en sociedades prehispánicas del suroccidente colombiano.

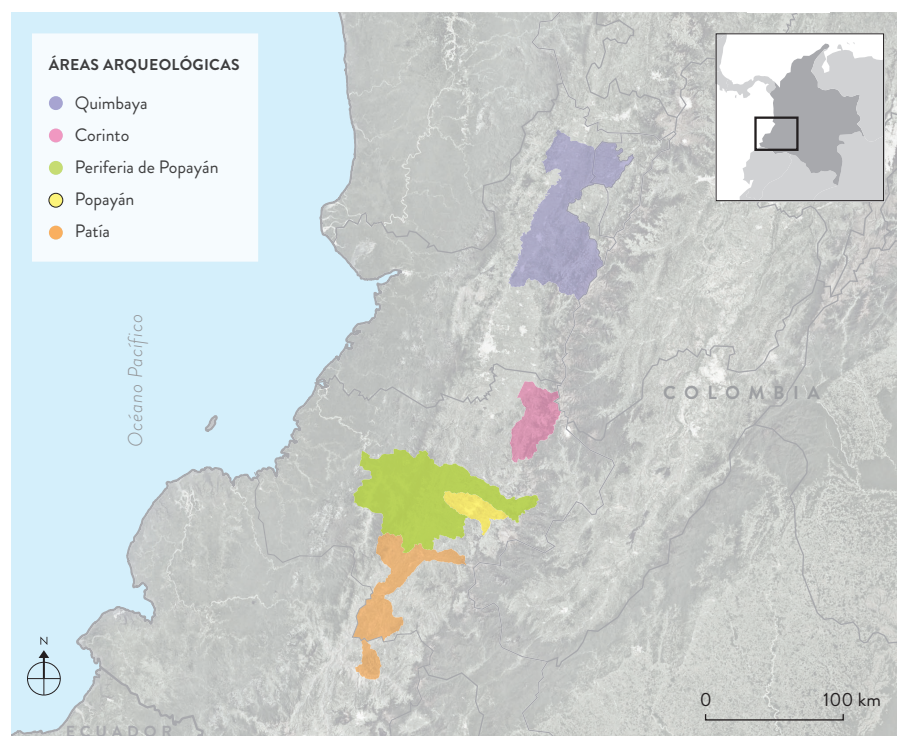


Figura 1. Ubicación de las regiones arqueológicas del suroccidente colombiano. *Figure 1.* Location of the archaeological regions of South-Western Colombia.

La calidad de la información sobre la organización social, económica y política varía mucho entre las cuatro sociedades analizadas, no obstante, los especialistas las han definido como cacicazgos, un término empleado para caracterizar unidades políticas con marcadas desigualdades sociales (Ford 1944; Patiño & Gnecco 1983; Giraldo et al. 2023; Jaramillo et al. 2023). Asimismo, estas comunidades se asemejan en que no vivían en villas nucleadas y en que el cultivo del maíz fue uno de sus principales medios de subsistencia. Ahora bien, dichas poblaciones se diferencian en las pautas de enterramiento y los lugares de asentamiento, además de la forma y estilo de los contenedores cerámicos que empleaban.

En el valle del Patía, los sitios arqueológicos identificados se ubican en las terrazas aluviales y en las colinas onduladas en la cuenca alta del río homónimo. En esta región hubo diversas prácticas funerarias, con enterramientos primarios de hasta 12 m de profundidad y urnas para inhumaciones secundarias. En pocas de estas tumbas se hallaron objetos de oro y conchas marinas, y los enterramientos se encuentran en cementerios de hasta 200 individuos (Patiño & Gnecco 1983). En cuanto a la población del área de Corinto, esta se asentó en la vertiente occidental de la cordillera Central, construyendo sus viviendas sobre aterrazamientos de distintos tamaños y reflejando un patrón de poblamiento disperso. Los habitantes del lugar sepultaban a sus muertos en cementerios de hasta 30 individuos, en tumbas individuales de pozo con cámara lateral. En el valle de Popayán, las comunidades ocuparon las cimas de las colinas que bordean el valle por el suroriente, modificando algunas de ellas con montículos, adobes y rellenos, lo que implicó una gran inversión de trabajo. En tales cumbres enterraban a sus muertos. Debido al poderío militar del cacique con el que se enfrentaron los conquistadores españoles, esta población ha sido caracterizada como de gran complejidad política, aunque se han hallado escasas evidencias de violencia en el registro arqueológico (Giraldo et al. 2023). Por último, las diferentes sociedades agrupadas bajo el nombre Quimbaya también han sido reconocidas como guerreras según la información etnohistórica; sin embargo, son más conocidas por la cantidad y calidad de su orfebrería y por las tumbas de cancel (Jaramillo et al. 2023).

PRODUCCIÓN TEXTIL EN EL SUROCCIDENTE COLOMBIANO

La producción de textiles de las poblaciones prehispánicas del suroccidente colombiano ha sido constatada a través de líneas de evidencia muy diferentes: documentales (fuentes etnohistóricas), iconográficas (piezas antropomorfas de cerámica, lítica o metal con representaciones de atuendos) y artefactuales (textiles y volantes de huso). No obstante, no hay estudios detallados sobre esta producción en dicha región, como sí ocurre para el centro de Colombia (Boada 2007, 2009; Jaramillo 2023) o para el extremo sur del país (Devia & Cardale 2017).

Los documentos del período de contacto colonial no mencionan directamente el proceso de elaboración de textiles o quiénes lo realizaban; sin embargo, sus descripciones de las poblaciones locales atestiguan vestimentas, así como las diferencias en las formas de usarlas entre hombres y mujeres y su diversidad regional. A inicios del siglo XVI DC, Pedro Cieza de León (2005 [1553]: 77) señala sobre los pobladores de la región Quimbaya:

Las mujeres de éstos son también dispuestas como ellos, andan desnudos ellos y ellas, y descalzos. No traen más que maures con que se cubren sus vergüenzas, y estos no de algodón, sino de unas cortezas de árboles los sacan y hacen delgados y muy blandos tan largos como un [sic] vara y de anchor de dos palmos.

Más al sur, en las proximidades de Cali, el autor afirma (2005 [1553]: 78):

No visten más que los maures que he dicho que traen los demás indios. Las mujeres todas andan vestidas de unas mantas gruesas de algodón. Los muertos que son más principales los envuelven en muchas de aquellas mantas que son tan largas como tres varas, y tan anchas como dos.

Y luego agrega que “Su traje antiguo era ponerse una manta pequeña como delantal por delante y echarse otra pequeña por las espaldas, y las mujeres cubrirse desde la cintura abajo con mantas de algodón” (Cieza de León 2005 [1553]: 82-83). Estos cortos pasajes testimonian no solo distinciones de género en el uso del vestido, la variabilidad regional y los tipos de material

de los atuendos, sino su empleo como marcador de estatus al momento del contacto europeo. Sin embargo, a diferencia de otras regiones de Colombia (como el área Muisca), no hay muchas referencias sobre el empleo de los textiles como tributo, aunque sí como objetos para el intercambio por sal y oro (Trimborn 2005).

Respecto de análisis iconográficos, estos solo se han realizado en el área Calima y el valle geográfico del río Cauca, zonas ubicadas en medio de las regiones consideradas en este artículo. En dichos estudios se reporta el uso de faldas y taparrabos o *bahagues* en figurinas cerámicas y orfebres, y la mayoría de las representaciones humanas aparecen desnudas (Bray et al. 2005; Cardale 2005). La investigación de los tejidos es más escasa, debido a las condiciones ácidas de los suelos colombianos que han impedido su conservación. Solo han sido hallados fragmentos de textiles en algodón –conservados por excepcionales condiciones de humedad en contextos anaeróbicos o por calcinación– en sitios funerarios de la región Quimbaya y en las proximidades de Cali (Devia & Cardale 1994).

Si bien estas fuentes de información proporcionan indicios sobre la presencia de textiles en las poblaciones prehispánicas del suroccidente colombiano, este trabajo contribuye a su comprensión a través del análisis de la evidencia más notable en el registro arqueológico: los volantes de huso. Estos son objetos macizos que poseen un agujero vertical central por donde se introduce un palo (el huso), confeccionados de diferentes materiales, principalmente de cerámica o piedra, y que se emplean como contrapeso para las labores de hilado a mano. A pesar de la recuperación de volantes de huso en diversos contextos arqueológicos (domésticos y funerarios), no se han realizado con ellos estudios acerca de la producción de textiles en el suroccidente colombiano. El único análisis detallado ha sido iconográfico, el que ha caracterizado los diferentes diseños decorativos de estos objetos en el valle medio del río Cauca (Rodríguez & Jaramillo 1993). En investigaciones comparativas de unidades de viviendas prehispánicas en Popayán, Hernando Giraldo y colaboradores (2023) no encontraron patrones claros que sugieran que el hilado y la producción textil fueran actividades especializadas de las élites, aunque tal estudio se basó en las frecuencias relativas de los volantes de huso en un número limitado de viviendas y no en sus atributos mensurables.

ANÁLISIS DE LOS VOLANTES DE HUSO

A partir de información etnográfica y experimental, diversos autores han propuesto que es posible inferir el tipo y la calidad del material hilado según las características morfológicas de los volantes de huso (peso, diámetro y altura). Como regla general, mientras más fino es el hilado y más delicado es el tipo de fibra (p.e., algodón o pelo de conejo), más pequeño y liviano es el artefacto. Por el contrario, los hilos gruesos y de materiales burdos (como la lana o la cabuya) requieren mayor inercia, por lo que son necesarios volantes de huso grandes y pesados (Vogel et al. 2016; Spinazzi-Lucchesi 2018: 26).

Si bien los autores coinciden en que hay aspectos mecánicos que limitan el tipo de volante de huso para el hilado de diferentes tipos de fibras (p.e., uno muy pesado romperá una fibra de algodón), no hay acuerdo entre ellos sobre las medidas y pesos que debe tener este objeto para un tipo de material y calidad determinados (McCafferty & McCafferty 2000; Grömer 2005; Kossowska-Janik 2016; Vogel et al. 2016). La revisión de algunos estudios sobre estos artefactos señala que el peso máximo de aquellos empleados para la elaboración de fibras finas (algodón, principalmente) es de 37 g con una media de $14 \text{ g} \pm 4,3 \text{ g}$ y un nivel de confianza del 95% ($N=14$)¹ (tabla 1). En el caso de las fibras gruesas (como maguey, cabuya o lana) hay una mayor variabilidad del peso mínimo de las piezas: $15,3 \text{ g} \pm 13,7 \text{ g}$ ($N=6$).² Como indican los rangos de error, no hay diferencias significativas con los volantes empleados para hilos finos. Lo mismo ocurre cuando se compara la media del diámetro máximo de aquellos usados para fibras finas ($32,1 \text{ mm} \pm 7,8 \text{ mm}$ [$N=9$]), con la media del diámetro mínimo de los empleados para fibras gruesas ($33,6 \text{ mm} \pm 31,1 \text{ mm}$ [$N=3$]). El tamaño de las muestras es claramente muy pequeño, pero sugiere que los límites pueden no ser tan claros entre los tipos de volantes empleados para diferentes tipos de materiales (fig. 2).

Un aspecto en que coinciden algunos de estos estudios (McCafferty & McCafferty 2000; Vaughn 2009; Vogel et al. 2016) es que, al comparar los atributos de los volantes de huso analizados para cada caso (cada región), se reconocen diferencias marcadas, ya sea de peso o diámetro. Esto sugiere que la función de estos

ALGODÓN/FIBRA DE CONEJO						LANA/MAGUEY						REFERENCIA
Peso (g)		Diámetro (mm)		Altura (mm)		Peso (g)		Diámetro (mm)		Altura (mm)		
Mín.	Máx.	Mín.	Máx.	Mín.	Máx.	Mín.	Máx.	Mín.	Máx.	Mín.	Máx.	
						10	40					Carington (1975)
						8	60	25	75			Kimbrough (2006), en Kossowska-Janik (2016)
						8	20					Grömer (2005)
1	13	15	38									Parsons (1972), en Kossowska-Janik (2016)
2	18											Smith y Hirth (1988)
0,6	10,8	10	29									Conlee (2000)
5,9	13,9	24	30									Kenoyer (2010)
1,5	12											Yvanez (2016)
1,9	18	15	40									Kossowska-Janik (2016)
2	4	15	22			6	15	28	46			Vaughn (2009)
4	13	21	37-53	7	14	40	106	48	64	19	28	McCafferty y McCafferty (2000)
37 (promedio)												Linder y Linder (1977), en McCafferty y McCafferty (2000)
12 (promedio)		24 (promedio)		25								McCafferty y McCafferty (2000)
15 (promedio)				31								McCafferty y McCafferty (2000)
	12					20	60					Huster (2013)
1,5	7,3		22									Vogel y colaboradores (2016)
6,2	10,9	21	31									Ardren y colaboradores (2010)

Tabla 1. Tamaños y pesos máximos y mínimos de volantes de huso para distintos materiales según diferentes autores. **Table 1.** Maximum and minimum sizes and weights of spindle whorls for different materials according to various authors.

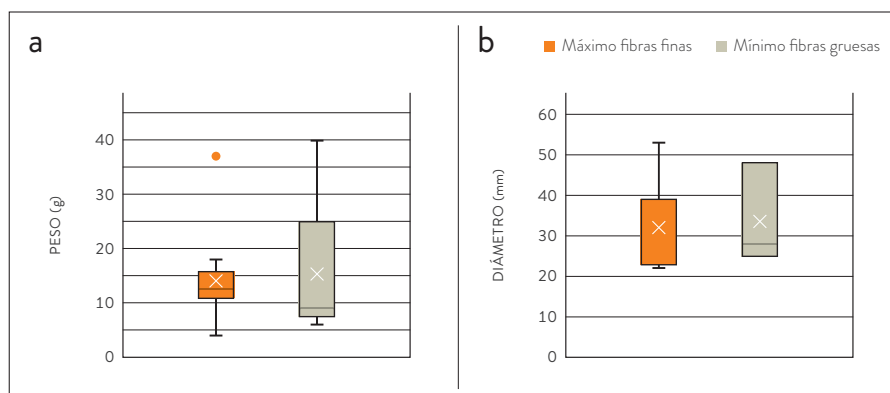


Figura 2. Gráficos de caja y punto de los volantes de huso empleados para hilar hilos finos y gruesos: **a)** peso (g); **b)** diámetro (mm). **Figure 2.** Box-and-dot plots of spindle whorls used for spinning fine and coarse yarns: **a)** weight (g); **b)** diameter (mm).

objetos no debe ser deducida a partir de medidas absolutas (a pesar de las restricciones mecánicas), sino relativas, en tanto que dentro de cada contexto cultural los artesanos categorizan los volantes de huso como apropiados para un tipo de hilo y no para otro. Por esto, en cada región debe tratarse la variabilidad del conjunto artefactual para el hilado.

MATERIALES

La colección de volantes de huso de la Ceramoteca de la Universidad del Cauca abarca todo el suroccidente de Colombia, pero pocas regiones arqueológicas tienen más de 20 especímenes, lo que constituye una cantidad arbitraria lo suficientemente amplia para observar patrones. Solo cuatro de ellas (fig. 1) cumplieron con esta condición, aunque una fue dividida en dos zonas (Popayán y la periferia de Popayán) luego de identificar que existen diferencias geográficas importantes en las características de estos objetos. La colección de la Universidad del Cauca proviene de diferentes fuentes, principalmente de donaciones y de la compra de piezas a coleccionistas privados entre los años 1943 y 1980, cuando dicha actividad no era sancionada por la legislación nacional, y de algunas investigaciones académicas realizadas a partir de 1950. La muestra analizada se compone de 337 volantes de cerámica. A continuación, se describe la composición de la colección para cada una de las regiones.

Corinto

La colección de volantes de huso de la zona arqueológica de Corinto está compuesta de 24 piezas donadas, provenientes de contextos funerarios. Se desconoce su cronología, sin embargo, objetos similares fueron excavados en contextos funerarios por James Ford (1944) en la década de 1940. La cerámica asociada a estos volantes ha sido clasificada como parte del complejo Bolo-Quebrada Seca, datado entre 800-1550 años DC (Rodríguez 2007). A diferencia de las colecciones de las otras regiones, todos los artefactos de Corinto presentan una estructura compuesta, es decir, se moldearon de dos o más volúmenes. Las formas no varían y todas corresponden a un cuerpo discoidal con

apéndice cilíndrico. A pesar de la erosión, se distingue mayoritariamente el uso de pintura roja como tipo de decoración (62,5%, N=15%), la que se encuentra en el cuerpo, la base y el apéndice.

Patía

La colección de esta región la componen 31 piezas, de las cuales 15 provienen de una investigación arqueológica en el valle del Patía (Patiño & Gnecco 1983), dos de los estudios de Henri Lehmann (1953), 10 donadas, dos sin origen preciso y dos pertenecientes a una investigación que no cuenta con reporte de su origen. La mayoría de los volantes fueron recolectados en el municipio de Patía (N=23); algunos no tienen asociaciones conocidas (N=12), otros provienen de contextos funerarios (N=11) y unos pocos de los municipios de Mercaderes (N=6), La Sierra (N=1) y San Lorenzo (N=1). Todos presentan estructura simple, algunos de base ligeramente convexa (N=2), y además, se aprecia variedad de formas: cónica (45%, N=14), semiesférica (45%, N=14) y discoidal (10%, N=3). Se pueden distinguir diferentes tipos de decoración, como pintura roja (N=3), impresiones y punteado (N=6), o un compuesto de técnicas de incisión, escisión e impresión punteada (N=3). Las ornamentaciones se hallan especialmente en el cuerpo y la base de los artefactos, predominando figuras geométricas triangulares o en cruz, ya sean incisas o punteadas.

Popayán

Los volantes del valle de Popayán son 34: 13 (38%) provienen de las excavaciones arqueológicas de contextos funerarios en la loma del Chirimoyo, en la antigua hacienda La María, hoy barrio María Oriente de la ciudad de Popayán (Lehmann 1953), uno (3%) de la excavación de un contexto doméstico en la colina de Molanga (Alvares 2024), y los 20 restantes (59%) corresponden a donaciones. Todos ellos proceden de los municipios de Popayán (68%), El Tambo (20%), Timbío (9%) y Totoró (3%). En la colección predomina una forma simple, principalmente cónica (88%, N=30), aunque también hay especímenes semiesféricos (6%, N=2) y discoidales (6%, N=2). En varios de ellos, la superficie se encontraba erosionada, pero igualmente se pueden distinguir diferentes tipos de decoración, como pintura roja o naranja (N=8),

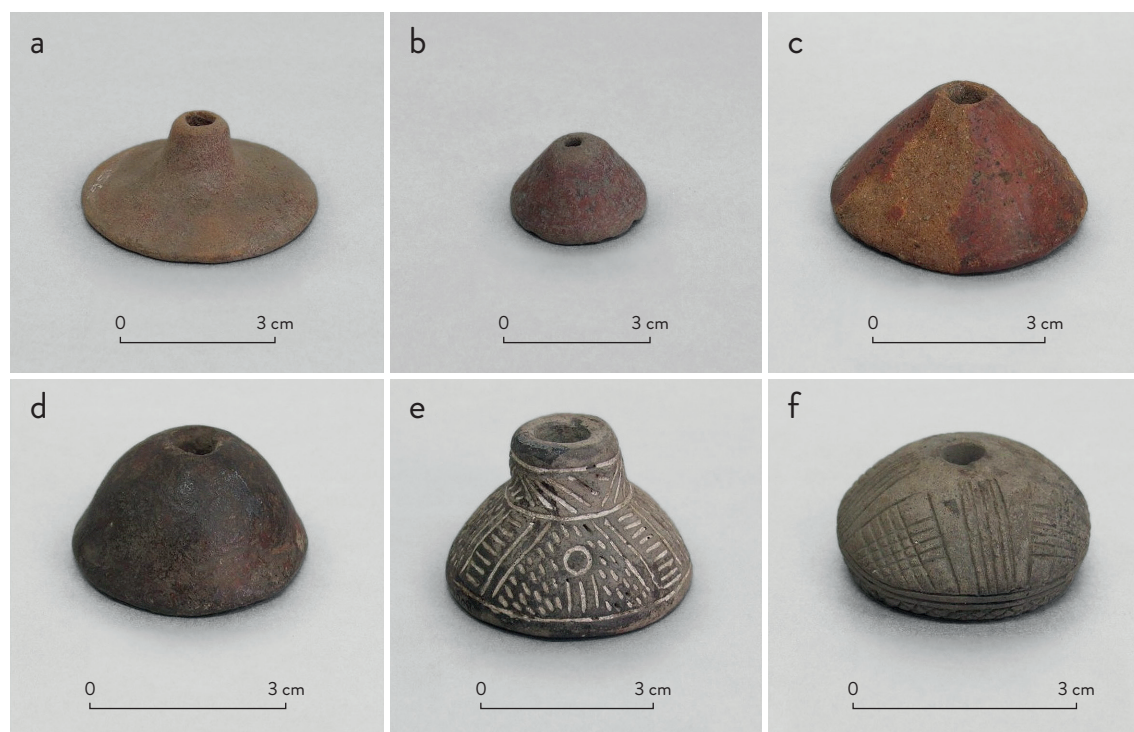


Figura 3. Volantes de huso de las diferentes regiones mencionadas en el texto: **a)** Corinto; **b)** Patía; **c)** Popayán; **d)** periferia de Popayán; **e)** y **f)** Quimbaya (fotografías de Sofía Gutiérrez y Luna Ledesma). **Figure 3.** Spindle whorls from the different regions discussed in the text: **a)** Corinto; **b)** Patía; **c)** Popayan; **d)** the periphery of Popayan; **e)** and **f)** Quimbaya (photos by Sofía Gutiérrez and Luna Ledesma).

presiones punteadas ($n=1$), o una mezcla de técnicas que incluyen incisiones, escisiones y punteados ($N=3$). La ornamentación se realizó principalmente en la base del volante, con un patrón en el diseño de líneas pintadas o incisivas formando una X. También hay punteados y con escisiones en el cuerpo del artefacto. No hay fechados asociados a estos artefactos, pero en el sitio Granja Caldas se recolectó uno hallado en un asentamiento datado en el siglo VIII DC (Corrales 2021).

Quimbaya

La colección Quimbaya es la más numerosa de los casos estudiados ($N=248$), y todos los materiales provienen de donaciones. Probablemente, debido a que se trata de un conjunto más grande esta muestra presenta mayor diversidad de formas que las otras. Se observaron troncocónica (33%, $N=83$), subglobular (23,7%, $N=59$), cónica (21,7%, $N=54$), bicónica (11,2%, $N=28$) y discoidal (9,6%, $N=24$); una buena parte de estos

volantes presenta un apéndice. La mayoría presenta alguna decoración (89,6%), principalmente incisiones lineales, y otros poseen una mezcla de incisiones con impresiones punteadas y circulares. En la colección había 20 piezas huecas, con una piedra al interior, funcionando como sonajero. Tumbas con volantes morfológicamente similares han sido datadas entre los siglos VII y XVI DC (Lema 1993; Orjuela et al. 2019).

EVALUACIÓN DE SESGOS EN LA MUESTRA

Las colecciones de los museos, especialmente aquellas adquiridas por compras o donaciones de coleccionistas, como la de la Universidad del Cauca, suelen estar sesgadas, lo que debilita la validez de los resultados de las investigaciones que se pueden realizar con ellas. Sin embargo, se debe determinar de qué manera podría darse este sesgo en la muestra y, consecuentemente,

evaluarlo en vez de solo asumirlo. Angela Huster (2013), en su estudio de tres colecciones de volantes de huso del sitio de Calixtlahuaca, Mesoamérica, obtenidas por diferentes procedimientos, planteó tres hipótesis acerca de las formas posibles de sesgo en las colecciones obtenidas por los museos con respecto a la población de donde habrían provenido las muestras: 1) podrían tener volantes más grandes (muy visibles en superficie o en excavaciones no controladas, ocurriendo el sesgo en su recolección); 2) podrían tener piezas más decoradas (no solo visibles para quienes las recolectaron, sino preferidas por los museos por asuntos estéticos, o para su exhibición); 3) podrían tener mayor variabilidad morfológica y decorativa (también por asuntos estéticos y expositivos).

En el caso analizado por Huster (2013: 82), la colección obtenida a partir de excavaciones se presume como “una muestra cuasi-representativa del patrón producido por la conducta antigua”, por lo que la comparación entre materiales excavados por arqueólogos y las colecciones obtenidas por otros medios podría proveer información sobre el sesgo de las últimas.³ La autora encontró diferencias importantes entre las muestras. La proporción de los volantes de huso decorados obtenidos de investigaciones y la variabilidad en su decoración fueron menores que los conseguidos por coleccionistas privados. Además, aquellos empleados para hilar fibra de maguey en las colecciones privadas mostraron un comportamiento bimodal en cuanto a su peso, lo que tiene efectos sobre cualquier generalización que se realice acerca de la producción textil en esa región.

En las colecciones de volantes de huso de la Universidad del Cauca contamos con una muestra muy pequeña procedente de excavaciones, y no de todas se tiene información contextual. No obstante, es la mejor

evidencia para identificar sesgos de los materiales obtenidos a través de compras o donaciones, pues no hay otras colecciones con este tipo de piezas en las áreas arqueológicas estudiadas, con excepción de Quimbaya. Para esta área se emplea la información de los artefactos recolectados en excavaciones de un proyecto de arqueología preventiva de un gasoducto en el área Quimbaya, que cubrió 37 km (Orjuela et al. 2019).

En el caso mesoamericano, Huster (2013) dividió la muestra entre los volantes de huso para hilar algodón y aquellos empleados para el maguey, usando el atributo de peso de Sharisse McCafferty y Geoffrey McCafferty (2000). Como se discutió anteriormente, la atribución de la función del volante es más contextual, por lo que aquí no se usa ningún criterio de demarcación preestablecido. Con el fin de determinar si los conjuntos de cada área arqueológica presenta sesgos, se realizó una comparación entre el material excavado arqueológicamente con aquel obtenido de donaciones y compras en las áreas de Popayán, Patía y Quimbaya. Para el área arqueológica de Corinto no contamos con datos de muestras obtenidas de excavaciones controladas, aunque se la compara con los volantes almacenados en el Museo Comunitario La Cristalina, de Corinto, a través de métodos exploratorios, y estadística con diagramas de tallos y hojas, y gráficos de caja y puntos.

Popayán

Para el área de Popayán, el peso de los volantes de huso muestra diferencias importantes respecto de la forma de obtención de los objetos. Las piezas provenientes de investigaciones arqueológicas son más pesadas y grandes que aquellas obtenidas de donaciones, lo cual contradice el supuesto planteado anteriormente (fig. 4; tabla 2).

INVESTIGACIÓN	TALLO	DONACIÓN
	0	5
76	1	123567
08	2	024
1234558	3	2339
0055	4	1
2	5	
07	6	0

Tabla 2. Diagrama de tallo y hojas del peso (g) de los volantes de huso del área arqueológica de Popayán, según su forma de obtención. *Table 2. Stem-and-leaf plot of the weight (g) of spindle whorls from the Popayan archaeological area according to their mode of acquisition.*

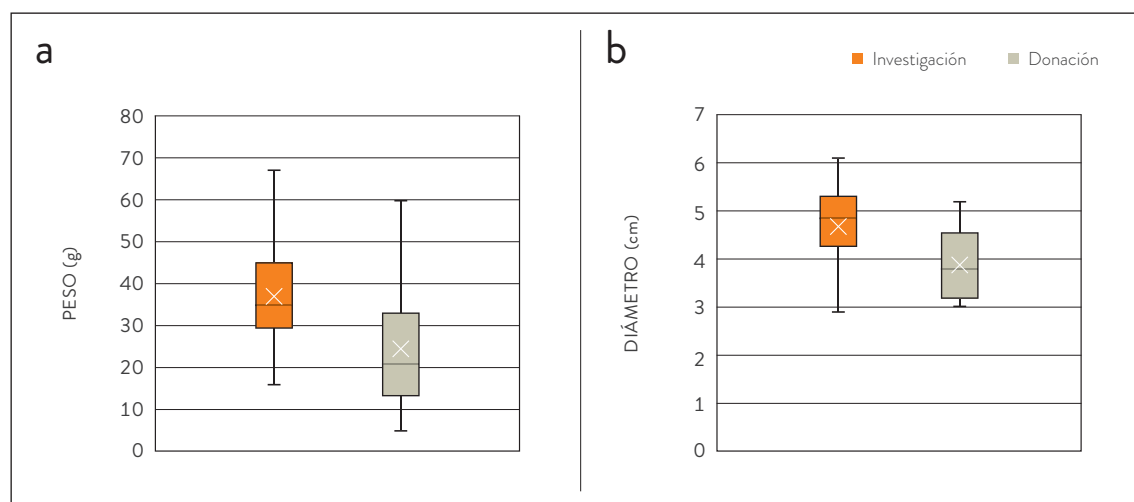


Figura 4. Gráficos de cajas y puntos de los volantes de huso del área arqueológica de Popayán, según forma de obtención: **a)** peso (g); **b)** diámetro (cm). **Figure 4.** Box-and-dot plots of spindle whorls from the Popayan archaeological area according to their mode of acquisition: **a)** weight (g); **b)** diameter (cm).

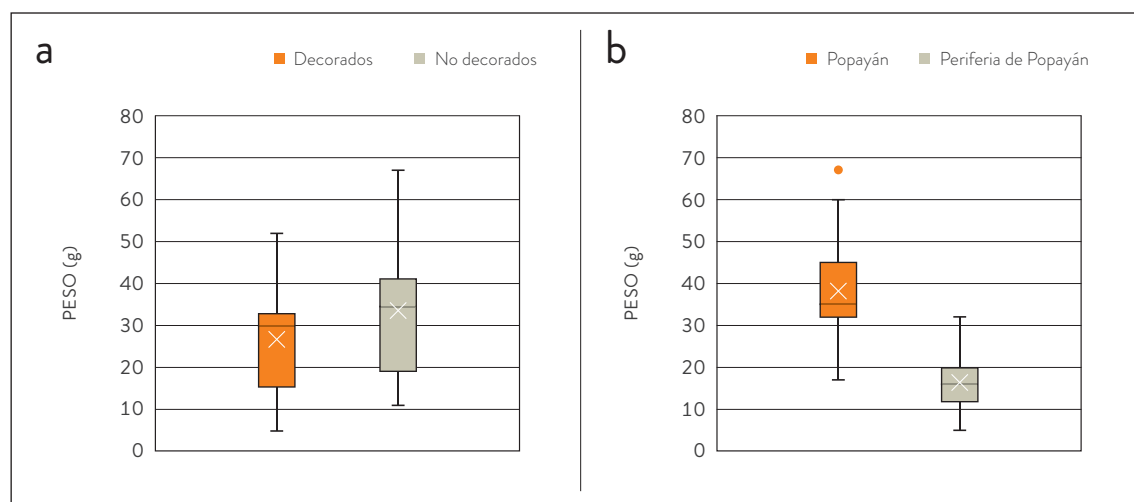


Figura 5. Gráficos de cajas y puntos del peso (g) de los volantes decorados y no decorados: **a)** Popayán; **b)** periferia de Popayán. **Figure 5.** Box-and-dot plots of the weight (g) of decorated and undecorated spindle whorls: **a)** Popayan; **b)** periphery of Popayan.

Teniendo en cuenta los resultados, realizamos un nuevo análisis, esta vez considerando la presencia de decoración, pues es posible que esta diferencia se deba a que los volantes más pequeños eran ornamentados y, por este motivo, preferidos por el MHN para su recolección y adquisición. Las conclusiones indican la relación entre menor tamaño y decoración, aunque la diferencia entre las medianas de cada muestra es menos acentuada que en el caso de los tamaños (fig. 5a). Como hipótesis

alternativa, consideramos que las diferencias fueron una consecuencia del lugar de obtención de los volantes, por lo que dividimos la muestra entre aquellos obtenidos en Popayán y los adquiridos en otros municipios de la periferia de Popayán. El análisis mostró que el lugar de recolección explica mejor las diferencias entre las muestras: las piezas provenientes de Popayán son más grandes que las de lugares vecinos (fig. 5b). Cuando esa muestra se divide entre los volantes procedentes de

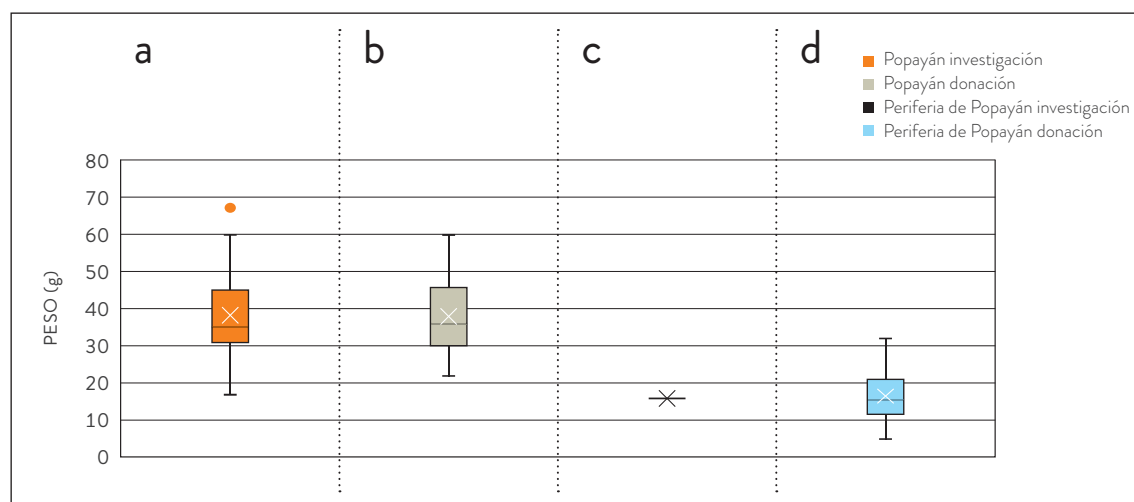


Figura 6. Gráfico de cajas y puntos de los volantes de huso de Popayán y su periferia según forma de obtención: **a)** Popayán investigación; **b)** Popayán donación; **c)** periferia de Popayán investigación; **d)** periferia de Popayán donación. **Figure 6.** Box-and-dot plots of spindle whorls from Popayan and its periphery according to their mode of acquisition: **a)** Popayan, research collection; **b)** Popayan, donation; **c)** periphery of Popayan, research collection; **d)** periphery of Popayan, donation.

investigaciones arqueológicas de aquellos adquiridos por donaciones, es claro que no hay diferencias entre ellos (fig. 6), por lo que el sesgo, al menos en tamaño, es mínimo respecto de la manera de obtención de los artefactos. Sin embargo, la muestra debe dividirse de acuerdo al lugar de proveniencia de los especímenes y no analizarse en conjunto.

Patía

En la región del Patía se observa que la mayor cantidad de volantes de huso concentra su peso entre los 10 g y 19 g, con medianas similares (15 g), y con algunos valores aislados. Los gráficos de caja y punto del peso y del diámetro presentan información similar (fig. 7). No parece que haya diferencias relevantes entre las muestras según el tipo de obtención.

Corinto

Para las piezas Corinto no hay una muestra obtenida en excavaciones arqueológicas con la cual realizar comparaciones. En la década de 1940, James Ford realizó una investigación arqueológica en el norte del departamento del Cauca, en la que recolectó 94 volantes de huso de tres sitios diferentes (principalmente de Cauca 2), 89

INVESTIGACIÓN	TALLO	DONACIÓN
977	0	
433220	1	0344
77665555	1	6789
000	2	
	2	
	3	23
	3	
0	4	

Tabla 3. Diagrama de tallo y hojas del peso (g) de los volantes de huso del área arqueológica de Patía según su forma de obtención. **Table 3.** Stem-and-leaf plot of the weight (g) of spindle whorls from the Patia archaeological area according to their mode of acquisition.

de los cuales se recuperaron de cinco tumbas. Si bien no hay una tabla con pesos y dimensiones para cada una de las piezas registradas, Ford (1944: 67-68) indica que el 98% eran de forma discoidal con un apéndice de 40 mm de diámetro y 25 mm de altura. Estos diámetros son ligeramente menores a los de la muestra de la colección de la Ceramoteca del MHN ($X = 5,1 \text{ cm} \pm 0,2 \text{ cm}$), pero presentan mayor altura ($X = 2,0 \text{ cm} \pm 0,1 \text{ cm}$).

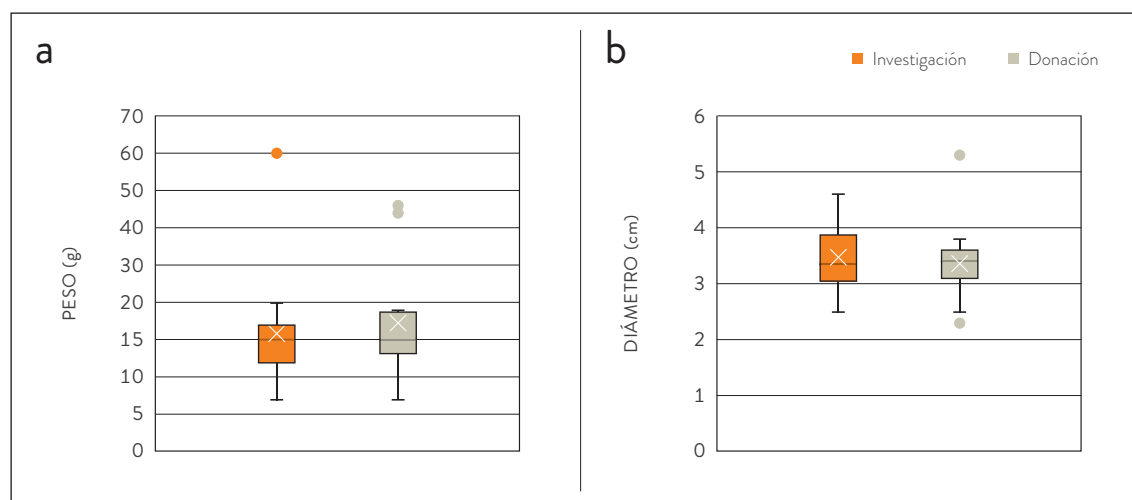


Figura 7. Gráfico de cajas y puntos de los volantes de huso del Patía según su forma de obtención: **a)** peso (g); **b)** diámetro (cm). **Figure 7.** Box-and-dot plots of spindle whorls from Patia according to their mode of acquisition: **a)** weight (g); **b)** diameter (cm).

Cuando se compara la colección del MHN con la del Museo Comunitario La Cristalina de Corinto (N=16), las diferencias no son altamente significativas en peso, pues la muestra del MHN promedia $23,5 \text{ g} \pm 5,4 \text{ g}$; mientras que la de La Cristalina es de $21,8 \text{ g} \pm 3,6 \text{ g}$ (tabla 4). Si se acentúa la diferenciación en cuanto al diámetro, con una media de la colección de La Cristalina de $4,6 \text{ cm} \pm 0,2 \text{ cm}$, y a la altura, con una media de la misma colección de $1,7 \text{ cm} \pm 0,2 \text{ cm}$. Una hipótesis para explicar la diferencia de tamaño entre las dos colecciones (aunque 3 mm no parece ser una diferencia relevante) y la similitud de peso, podría relacionarse con la variabilidad de las materias primas o, alternativamente, con mínimas diferencias morfológicas, que pueden sugerir lugares de producción diferentes.⁴

Quimbaya

La muestra de Quimbaya fue comparada con los volantes de huso recolectados como parte del proyecto de arqueología preventiva “Pautas de asentamiento y oferta de recursos en el corredor del Loop Armenia. Municipios de Zarzal y La Victoria, departamento del valle del Cauca y La Tebaida y Montenegro, departamento del Quindío. Rescate, monitoreo y arqueología pública”, dirigido por Carlos Orjuela (Orjuela et al. 2019). De los 54 artefactos obtenidos en excavaciones controladas,

MHN	TALLO	LA CRISTALINA
	0	
	1	2
9977555	1	66788999
4431000	2	234
7776	2	5
332110	3	2
	3	55
	4	

Tabla 4. Diagrama de tallo y hojas del peso (g) de los volantes de huso del área arqueológica de Corinto del Museo de Historia Natural (MHN) y del Museo La Cristalina. **Table 4.** Stem-and-leaf plot of the weight (g) of spindle whorls from the Corinto archaeological area housed at the Museo de Historia Natural (MHN) and the Museo La Cristalina.

solo 28 contaban con la información completa sobre sus medidas y peso. Las piezas provenientes de los trabajos arqueológicos fueron más pequeñas (diámetro: $X = 35 \text{ mm} \pm 2 \text{ mm}$) que las del MHN ($X = 43 \text{ mm} \pm 1 \text{ mm}$) y menos pesadas ($X = 27 \text{ g} \pm 5,8 \text{ g}$, respecto a $X = 35 \text{ g} \pm 1,1 \text{ g}$, respectivamente) (fig. 8). En este caso, sí parece que la colección de volantes de huso del MHN está sesgada hacia objetos de mayor tamaño. Más adelante se indicará la implicación de este sesgo.

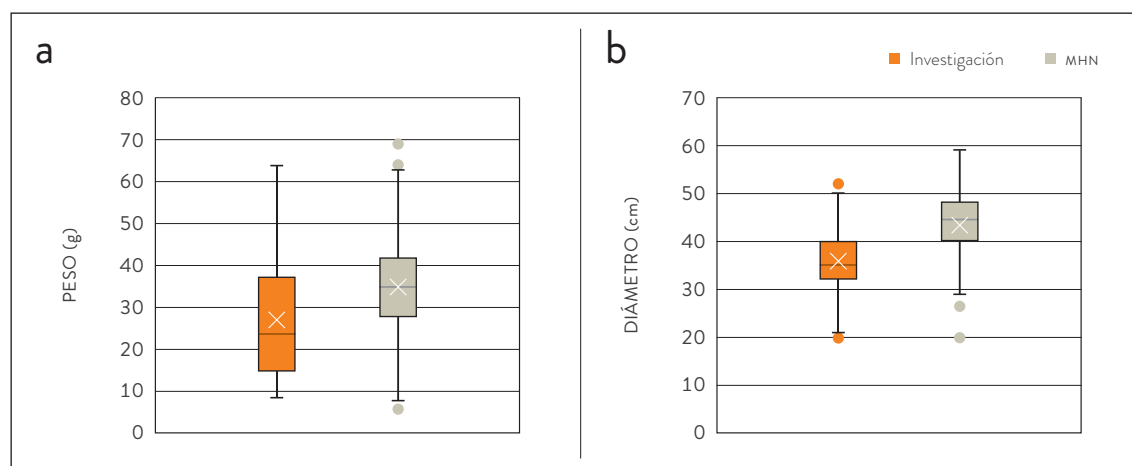


Figura 8. Gráficos de cajas y puntos de los volantes de huso de la región Quimbaya según su forma de obtención: **a)** peso (g); **b)** diámetro (cm). **Figure 8.** Box-and-dot plots of spindle whorls from the Quimbaya region according to their mode of acquisition: **a)** weight (g); **b)** diameter (cm).

METODOLOGÍA

Una vez revisada y descartada la posibilidad de sesgo entre las muestras, procedimos a examinar la variabilidad de los hilados de las áreas arqueológicas estudiadas. Con variabilidad del hilado nos referimos a dos aspectos relacionados: el tipo de materia prima del hilo (algodón/pelo de conejo vs maguey/fique/lana) y su calidad (muy fino, fino, medio y grueso). Como se ha sostenido, para el norte de Sudamérica, específicamente para la región andina de Colombia, las únicas materias primas utilizadas en la producción de textiles fueron el algodón y el fique, pero se desconoce si ambas fueron empleadas en todas las regiones, y qué tan fino era el hilado del algodón. Sin embargo, la literatura sobre el tema no es coincidente en la forma de determinar el tipo de materia prima observando solo las características de los volantes de huso, y mucho menos sobre la finura del hilado de algodón (McCafferty & McCafferty 2000; Boada 2009; Vaughn 2009; Jaramillo 2023).

Las variables empleadas para identificar el tipo de materia prima y de hilado son tres: el peso, el diámetro y la altura de los volantes, aunque esta última es raramente utilizada. El tratamiento de estos factores es disímil. En algunos casos se emplean valores absolutos, en otros la aparición de bimodalidad en histogramas usando algunos de los tres parámetros anteriores, o por la aparición de agrupamientos en diagramas de dispersión

que comparan el peso con el diámetro. El uso de estos diferentes métodos no produce resultados similares, por el contrario, pueden ser contradictorios, a pesar de lo observado por McCafferty y McCafferty (2000: 41), quienes indican que estas variables (incluyendo el tamaño del orificio del volante) “[...] controlan propiedades funcionales de la rotación del volante y, por lo tanto, se relacionan con la calidad del hilo que es producido”.

Por lo tanto, un análisis de los productos del hilado basado en los volantes de huso debe considerar más de un factor. A continuación, se presentan tablas comparativas tomando como criterios el peso, el diámetro y la forma (la relación entre la altura y el diámetro) con el objetivo de identificar patrones regionales. Igualmente, se indica el coeficiente de variación para cada una de estas medidas, y luego se presenta un diagrama de dispersión que une el atributo del peso con la forma para observar agrupaciones que pueden representar categorías de piezas percibidas por las productoras de hilo.

RESULTADOS

El análisis del hilado de fibras se realizó considerando tres parámetros: diámetro, forma (la relación entre la altura y el diámetro) y peso. Con respecto al diámetro, en las ahora cinco regiones arqueológicas, se observan claras diferencias en términos de su dispersión y moda.

	PATÍA		CORINTO		POPAYÁN		PERIFERIA DE POPAYÁN		QUIMBAYA	
Diámetro (mm)	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
20-24,9	1	3,2	-	-	-	-	-	-	2	0,8
25-29,9	4	13	-	-	-	-	1	9,1	5	2
30-34,9	14	45,2	-	-	-	-	6	54,5	25	10,1
35-39,9	9	29	1	4,2	2	8,7	3	27,3	24	9,7
40-44,9	1	3,2	-	-	6	26,1	1	9,1	77	31
45-49,9	1	3,2	9	37,5	5	21,8	-	-	82	33,1
50-54,9	1	3,2	6	25	8	34,8	-	-	30	12,1
55-59,9	-	-	6	25	1	4,3	-	-	3	1,2
60-64,9	-	-	2	8,3	1	4,3	-	-	-	-
Total	31	100	24	100	23	100	11	100	248	100

Tabla 5. Distribución de los volantes de huso en las cinco áreas arqueológicas según su diámetro. *Table 5. Distribution of spindle whorls across the five archaeological areas according to diameter.*

	PATÍA		CORINTO		POPAYÁN		PERIFERIA DE POPAYÁN		QUIMBAYA	
(H/D)	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
0,2/0,29	3	9,7	-	-	-	-	1	9,1	1	0,4
0,3/0,39	6	19,4	13	54,2	4	17,4	-	-	12	4,8
0,4/0,49	13	41,9	10	41,6	9	39,1	3	27,3	37	14,9
0,5/0,59	5	16,1	1	4,2	6	26,1	6	54,5	66	26,6
0,6/0,69	3	9,7	-	-	3	13	-	-	77	31,1
0,7/0,79	1	3,2	-	-	1	4,4	1	9,1	34	13,7
0,8/0,89	-	-	-	-	-	-	-	-	11	4,5
0,9/0,99	-	-	-	-	-	-	-	-	7	2,8
1,0/1,09	-	-	-	-	-	-	-	-	2	0,8
1,1/1,19	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1,2/1,29	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1,3/1,39	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,4
Total	31	100	24	100	23	100	11	100	248	100

Tabla 6. Distribución de los volantes de huso en las cinco áreas arqueológicas según la relación altura-diámetro. *Table 6. Distribution of spindle whorls across the five archaeological areas according to the height-to-diameter ratio.*

Los más pequeños se encontraron en Patía y en la periferia de Popayán: más del 70% de los volantes tenían un diámetro entre 30 y 40 mm. La mayor proporción de las piezas de Quimbaya se encuentra entre 40 a 50 mm, mientras que las de Corinto y Popayán, entre 45 y 55 mm, aunque la moda de Corinto es un poco más pequeña (45-50 mm) que la de Popayán (50-55 mm) (tabla 5). No se observa bimodalidad.

La distribución de los volantes en cuanto a su forma muestra poca dispersión en los ejemplares de Corinto y mayor en los de Quimbaya, que además tiene algunas piezas más altas que anchas. La moda no es similar entre las regiones: en Corinto son más anchos que altos, mientras que en Quimbaya y la periferia de Popayán tienen comparativamente mayor altura. Tampoco se observa bimodalidad (tabla 6).

	PATÍA		CORINTO		POPAYÁN		PERIFERIA DE POPAYÁN		QUIMBAYA	
Peso (g)	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
5-9	3	9,7	-	-	-	-	1	9,1	4	1,6
10-14	10	32,2	-	-	-	-	3	27,3	12	4,8
15-19	12	38,7	7	29,2	1	4,3	4	36,4	14	5,6
20-24	3	9,7	7	29,2	2	8,7	2	18,2	18	7,3
25-29	-	-	4	16,6	1	4,3	-	-	28	11,3
30-34	2	6,5	6	25	6	26,2	1	9	44	17,8
35-39	-	-	-	-	4	17,4	-	-	40	16,1
40-44	1	3,2	-	-	3	13,1	-	-	34	13,7
45-49	-	-	-	-	2	8,7	-	-	22	8,9
50-54	-	-	-	-	1	4,3	-	-	16	6,5
55-59	-	-	-	-	-	-	-	-	10	4
60-64	-	-	-	-	2	8,7	-	-	3	1,2
65-69	-	-	-	-	1	4,3	-	-	2	0,8
70-75	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0,4
Total	31	100	24	100	23	100	11	100	248	100

Tabla 7. Distribución de los volantes de huso en las áreas arqueológicas según su peso. **Table 7.** Distribution of spindle whorls across the archaeological areas according to weight.

	PATÍA	CORINTO	POPAYÁN	PERIFERIA DE POPAYÁN	QUIMBAYA
Peso	0,436	0,256	0,328	0,433	0,357
Diámetro	0,175	0,110	0,126	0,125	0,149
Altura	0,212	0,123	0,199	0,250	0,272
Sumatoria CV	0,823	0,489	0,653	0,808	0,778

Tabla 8. Coeficientes de variación en las cinco regiones comparadas. **Table 8.** Coefficients of variation in the five regions compared.

La dispersión del peso en las cinco regiones tampoco fue similar: hay una dispersión muy pequeña en Corinto y periferia de Popayán, y una muy grande en Quimbaya y Popayán. Solo en este último caso se observa bimodalidad, con un segundo grupo de peso mayor a 60 g. En esta variable se notan diferencias más marcadas entre las regiones: Patía y periferia Popayán tienen los volantes más livianos (casi el 66% pesan menos de 20 g), mientras que en Popayán y Quimbaya dos terceras partes de la muestra pesan más de 30 g (tabla 7).

Otra forma de analizar variabilidad entre regiones y estandarización interna es considerando los coeficientes de variación de cada una de las muestras (tabla 8). Si bien no hay una medida absoluta para indicar estanda-

rización (Topi 2016), valores bajos son coincidentes con poca variabilidad. Los resultados confirman lo observado en las tablas anteriores: una mayor homogeneidad en Corinto, aunque parece que hubo mayor diversidad en la región de Patía. Un dato relevante es que, respecto del diámetro del volante, en todos los casos el coeficiente de variación fue menor, indicando que es un atributo que no varió mucho entre las piezas de cada región, independientemente del tipo de hilado.

Cuando se grafica la relación entre el diámetro y el peso del volante por región, se observa que en todos hay una correlación positiva fuerte y altamente significativa entre estas dos variables, con algunos casos inusuales: Patía ($r=0,926$; $p<0,0005$), Corinto

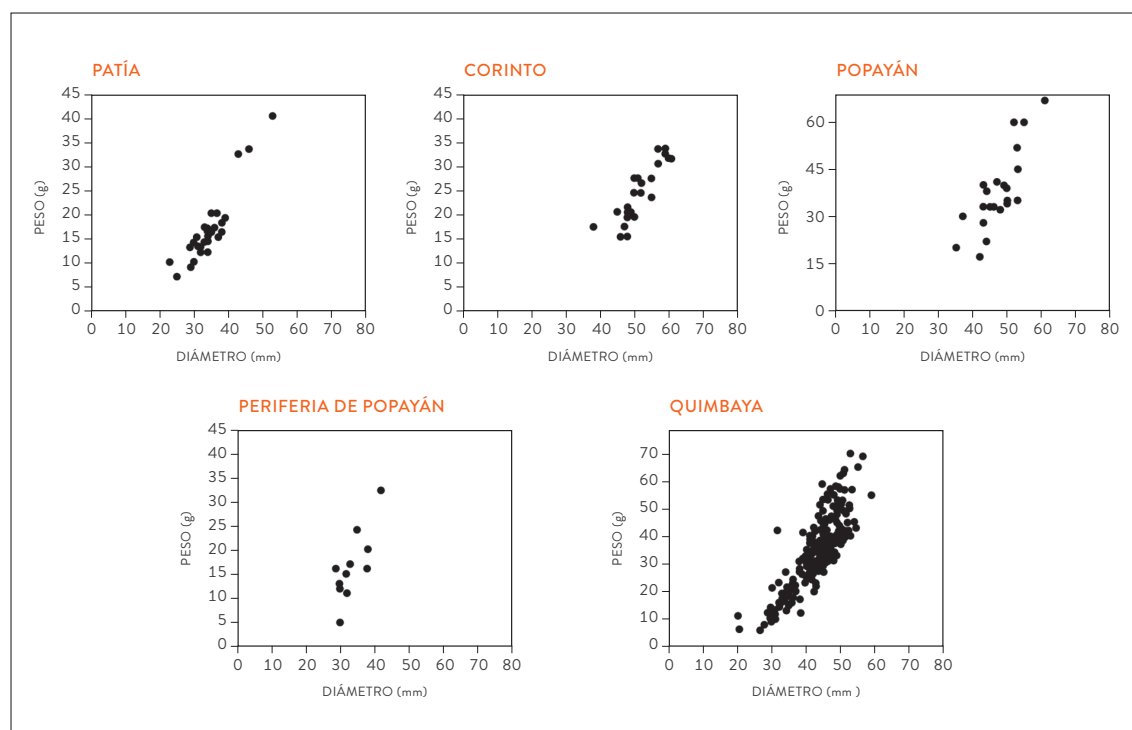


Figura 9. Gráfico de dispersión de la relación diámetro/peso de las áreas arqueológicas analizadas. **Figure 9.** Scatter plot of the diameter-to-weight relationship in the archaeological areas analysed.

($r=0,869$; $p<0,0005$), Popayán ($r=0,808$; $p<0,0005$), periferia de Popayán ($r=0,793$; $p=0,004$) y Quimbaya ($r=0,820$; $p<0,0005$). Cuando se compara el peso con la forma no hay correlaciones fuertes, además de poco significativas.⁵

Un elemento coincidente entre estas regiones es que se puede identificar un límite entre agrupaciones de volantes alrededor de los 40 mm de diámetro. Por ejemplo, en la región de Patía hay una clara agrupación de volantes con un diámetro menor a 40 mm y un peso menor a 20 g, separada de aquellos de tamaño mucho mayor. En Corinto ocurre un fenómeno contrario: todos se agrupan por encima de 40 mm de diámetro y un peso superior a 15 g (fig. 9). En el caso de Popayán, se observa un agrupamiento central con un diámetro mayor a los 40 g y entre 20 a 45 g, con otros pequeños grupos con medidas mayores y menores; mientras que para la periferia de Popayán los diámetros son menores de 40 mm y con un peso menor a 25 g, presentando un caso inusual. En cuanto a Quimbaya, a pesar de la densa nube de datos, es posible observar un hiato en

dos agrupaciones, separadas en 40 mm de diámetro, con unos casos inusuales de menos de 20 mm y otro con un peso cercano o superior a 60 g.

DISCUSIÓN

El análisis presentado revela diversidad en el tipo de producción de hilos entre las regiones estudiadas, así como variabilidad de hilado. En ciertos casos sostenemos que se fabricó un solo tipo de hilo, mientras que en otros se elaboraron de diferente calidad o material. Igualmente, es probable que haya habido intercambio de textiles de distintas cualidades, debido a que en regiones vecinas existieron volantes de huso de características diferentes. Se ha sugerido que la menor variabilidad en los volantes de huso puede ser indicativa de especialización en la producción de tejidos. De todos modos, con la información disponible no es posible determinar si ese tipo de especialización fue el resultado del control de la producción textil por parte

de una élite o si es el resultado de la elaboración de artesanos independientes.

Para la región de Corinto sugerimos que se hizo un solo tipo de hilado, y debido a su diámetro y peso, este pudo haber sido para hilos gruesos. Los coeficientes de variación de la muestra del Museo La Cristalina, en la misma región arqueológica, y limitados a la vereda El Silencio, fueron mayores que los de la muestra del MHN.⁶ Cuando las dos colecciones son consideradas en conjunto (N=40), sigue proporcionando índices de variación más bajos que las otras regiones. En Patía, a unos 100 km al sur, los volantes de huso fueron más pequeños que en Corinto, con su diámetro máximo en el límite del diámetro mínimo de los de Corinto, sugiriendo que los hilos producidos fueron más finos. A diferencia de Corinto, en Patía hubo otro grupo de volantes de mayor tamaño, lo que indica que se produjeron al menos dos tipos de hilo, aunque predominan los finos.

Una relación similar se observa entre Popayán y su periferia, aunque el rango de dispersión de sus volantes es mucho más amplio que el observado en Corinto. Debido a la proximidad entre estas dos regiones se sugiere que pudo existir algún tipo de intercambio de textiles de diferente calidad, con la periferia produciendo hilos más finos que Popayán. Finalmente, en la región Quimbaya habría habido una clara diferenciación respecto a las dimensiones de los volantes para distintos tipos de hilados (finos y gruesos), como demuestran los agrupamientos definidos en el gráfico de dispersión. Allí se confeccionaron hilos de diferentes calidades. La nube de puntos de la muestra se inclina hacia los gruesos, pero como se observó en la evaluación del sesgo, es posible que esta tendencia sea resultado de las decisiones en la recolección de los artefactos (más grandes) por parte de coleccionistas.

CONCLUSIONES

Si la homogeneidad morfológica de los volantes de huso es interpretada como evidencia de especialización productiva, y esta, como un indicio de estrategias para la obtención de riqueza y estatus social, como se ha indicado para el área Muisca (Boada 2009), entonces dicha producción difícilmente podría ser considerada un medio para crear diferenciación económica y política

en la mayoría de las unidades políticas del suroccidente colombiano, con la probable excepción de la región de Corinto. A través del análisis comparativo de algunos atributos de las piezas es posible inferir que durante el período Tardío (post siglo VII DC) la producción textil en el área de estudio no fue homogénea. En Patía y Quimbaya la variabilidad de volantes sugiere el hilado de diferentes tipos de fibras y calidades, mientras que en Popayán y su periferia parece que pudo haber algún tipo de complementariedad productiva e intercambio debido a su cercanía, aunque planteamos un énfasis en un tipo de fibra. Para Corinto, la estandarización apunta a una especialización en la producción de textiles.

Igualmente, hubo preferencias culturales respecto de los hilos adecuados para los tejidos en regiones contiguas. Si bien este análisis se realizó bajo la premisa de que no se pueden tomar medidas preestablecidas para indicar la función del volante, el claro contraste en las dimensiones de aquellos provenientes de regiones próximas indica que estas diferencias pudieron corresponder más a las calidades de hilo. Si se hubiesen usado los criterios absolutos de otros autores, por ejemplo, el del peso de Huster (2013), prácticamente la mayoría de los volantes de toda la muestra habrían sido empleados para hilado de fibras de cabuya o fique (87%), mientras que solo el 3% para algodón (el restante 10% se encontraría dentro de la zona intermedia o por encima de los límites indicados para las fibras de maguey), lo cual difiere fuertemente con la información de las fuentes etnohistóricas. El análisis de los volantes de huso llevado a cabo no es un indicador inequívoco de la economía política de algunas sociedades prehispánicas del suroccidente colombiano, sino un primer paso para la elaboración de hipótesis relevantes sobre las actividades productivas de un tipo de bien que deberán ser evaluadas de manera independiente.

AGRADECIMIENTOS Este trabajo se efectuó en el marco del proyecto de desarrollo interno de la Universidad del Cauca ID 6292 “Apropiación de tecnologías de reconstrucción y renderizado digital de objetos 3D para la promoción del patrimonio cultural relacionado con los volantes de huso y la producción textil de las sociedades prehispánicas del suroccidente colombiano”, 2025. Investigador principal, Carlos Hernán Arteaga.

NOTAS

¹ Hay un caso inusual de 37 g, que es un promedio de aquellos obtenidos etnográficamente. Si se excluye este ejemplo, la media es de $12,3 \text{ g} \pm 2,3 \text{ g}$. No todos los casos incluyen el valor máximo, sino un promedio, porque la media puede ser mayor. Todas las inferencias estadísticas presentadas en el artículo tienen un nivel de confianza del 95%. La base de datos se presenta como Material suplementario.

² El valor mínimo en la muestra es de 6 g y proviene de un estudio en que el tipo de fibra es inferida.

³ Debe aclararse que los materiales arqueológicos obtenidos a través de excavaciones profesionales no están libres de sesgo. En el caso analizado por Huster (2013), los trabajos arqueológicos estuvieron centrados en contextos domésticos y no funerarios.

⁴ Los volantes de La Cristalina provienen de la vereda El Silencio, con una sola excepción.

⁵ Patía ($r=0,237$; $p=0,199$), Corinto ($r=-0,239$; $p=0,26$), Popayán ($r=-0,143$ $p=0,515$), periferia de Popayán ($r=0,143$ $p=0,251$) y Quimbaya ($r=0,226$ $p<0,0005$).

⁶ Los coeficientes de variación de la muestra La Cristalina fueron 0,235 cm para la altura, 0,105 cm para el diámetro y 0,326 g para el peso.

REFERENCIAS

- ALVARES, B. 2024. *Actividades de producción y consumo en una unidad doméstica en Molanga, Popayán, Cauca*. Tesis de Título en Antropología, Universidad del Cauca, Popayán.
- ARDREN, T., T. MANAHAN, J. WESP & A. ALONSO 2010. Cloth Production and Economic Intensification in the Area Surrounding Chichén Itzá. *Latin American Antiquity* 21 (3): 274-289.
- BOADA, A. 2007. *La evolución de jerarquía social en un cacicazgo muisca de los Andes Septentrionales de Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- BOADA, A. 2009. La producción de textiles de algodón en la política económica de los cacicazgos muisca de los Andes colombianos. En *Economía, prestigio y poder. Perspectivas desde la arqueología*, C. Sánchez, ed., pp. 272-313. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- BRAY, W., M. CARDALE, L. HERRERA, A. LEGAST, D. PATIÑO & C. RODRÍGUEZ 2005. Lords of the Marshes. The Malagana People. En *Calima and Malagana. Art and Archaeology in Southwestern Colombia*, M. Cardale, ed., pp. 141-201. Bogotá: Pro-Calima Foundation.
- CARDALE, M. 2005. The People of the Ilama Period. En *Calima and Malagana. Art and Archaeology in Southwestern Colombia*, M. Cardale, ed., pp. 36-97. Bogotá: Pro-Calima Foundation.
- CARINGTON-SMITH, J. 1975. *Spinning, Weaving and Textile Manufacture in Prehistoric Greece: From the Beginning of the Neolithic to the end of the Mycenaean Ages; with Particular Reference to the Evidence Found on Archaeological Excavations*. Disertación en Filosofía, University of Tasmania, Hobart.
- CIEZA DE LEÓN, P. 2005 [1553]. *Crónica del Perú. El señorío de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- CONLEE, C. 2000. *Late Prehispanic Occupation of Pajonal Alto, Nasca, Peru: Implications for Imperial Collapse and Societal Reformation*. Disertación en Filosofía, University of California, Santa Bárbara.
- CORRALES, G. 2021. *Economía doméstica de una residencia de élite prehispánica en el valle de Pubenza*. Tesis de Título en Antropología, Universidad del Cauca, Popayán.
- CORTÉS, E. 1987. Industria textil precolombina colombiana. *Boletín del Museo del Oro* 18: 99-103.
- DEVIA, B. & M. CARDALE 1994. Textiles arqueológicos colombianos. *Colombia Ciencia y Tecnología* 12 (2): 23-29.
- DEVIA, B. & M. CARDALE 2017. *Los textiles precolombinos de Nariño y del Ecuador: similitudes y diferencias en colorantes, técnicas y diseños*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- FORD, J. 1944. *Excavations in the Vicinity of Cali, Colombia*. New Haven: Yale University Press.
- GIRALDO, H., M. DÍAZ & G. CORRALES 2023. Desigualdades sociales, producción y consumo en unidades domésticas prehispánicas en el valle de Popayán, Colombia. *Revista Colombiana de Antropología* 59 (1): 140-172.
- GRÖMER, K. 2005. Efficiency and Technique-Experiments with Original Spindle Whorls. En *Hallstatt Textiles, Technical Analysis, Scientific Investigation and Experiment on Iron Age Textiles*, P. Bichler, K. Grömer, R. Hofmann-de Keijzer, A. Kern & H. Reschreiter, eds., pp. 107-116. Oxford: Archaeopress.

- HUSTER, A. 2013. Assessing Systematic Bias in Museum Collections: A Case Study of Spindle Whorls. *Advances in Archaeological Practice* 1 (2): 77-90.
- JARAMILLO, A. 2023. Especialización y cambios en la producción textil en el sitio Nueva Esperanza. En *A un salto del pasado en Nueva Esperanza: múltiples miradas al acontecer de una comunidad prehispánica*, F. Romano & A. Jaramillo, eds., vol. 1, pp. 216-261. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- JARAMILLO, L., E. RAMOS & J. RAMOS 2023. *Arqueología regional en el Cauca Medio. La ocupación humana prehispánica en Filandia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- KENOYER, J. 2010. Measuring the Harappan World: Insights into the Indus Order and Cosmology. En *The Archaeology of Measurement: Comprehending Heaven, Earth and Time in Ancient Societies*, I. Morley & C. Renfrew, eds., pp. 106-122. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOSSOWSKA-JANIK, D. 2016. Cotton and Wool: Textile Economy in the Serakhs Oasis during the Late Sasanian Period, the Case of Spindle Whorls from Gurukly Depe (Turkmenistan). *Ethnobiology Letters* 7 (1): 107-116.
- LEHMANN, H. 1953. Archéologie du Sud-Ouest colombien. *Journal de la Société des Americanistes* 42: 199-270.
- LEMA, L. 1993. *Estructuras formales y gráficas de los volantes de huso Quimbaya*. Colección Museo Universitario Universidad de Antioquia. Medellín: Universidad de Antioquia.
- MCCAFFERTY, S. & G. MCCAFFERTY 2000. Textile Production in Postclassic Cholula, Mexico. *Ancient Mesoamerica* 11: 39-54.
- ORJUELA C., A. ARIZA, N. GIRALDO, C. ORJUELA & D. QUINTERO 2019. *Arqueología en el gasoducto Loop Armenia*. Bogotá: TGI Grupo Energía Bogotá.
- PATÍÑO, D. & C. GNECCO 1983 Ms. *Reconocimiento arqueológico del valle del Patía. Zona septentrional*. Informe final presentado a la Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Bogotá.
- RODRÍGUEZ, C. 2007. *Alto y medio Cauca prehispánico*. Miami: Syllaba Press.
- RODRÍGUEZ, C. & Y. JARAMILLO 1993. *Lo cotidiano y lo simbólico en el arte geométrico prehispánico del valle medio del río Cauca, 1000-1300 DC*. Cali: Instituto Vallecaucano de Investigaciones Científicas.
- SMITH, M. & K. HIRTH 1988. The Development of Prehispanic Cotton-Spinning Technology in Western Morelos, Mexico. *Journal of Field Archaeology* 3 (15): 349-358.
- SPINAZZI-LUCCHESI, C. 2018. *The Unwound Yarn. Birth and Development of Textile Tools Between Levant and Egypt*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari.
- TOPI, J. 2016. *A Geometric Morphometric Approach to Casas Grandes Ceramic Specialization*. Disertación en Filosofía, University of Missouri, Columbia.
- TRIMBORN, H. 2005. *Señorío y barbarie en el valle del Cauca. Estudio sobre la antigua civilización Quimbaya y grupos afines del oeste de Colombia*. Cali: Universidad del Valle.
- VAUGHN, K. 2009. *The Ancient Andean Village: Marcaya in Prehispanic Nasca*. Tucson: University of Arizona Press.
- VOGEL, M., K. BUHROW & C. CORNISH 2016. Spindle Whorls from El Purgatorio, Peru, and their Socioeconomic Implications. *Latin American Antiquity* 27 (3): 414-429.
- YVANEZ, E. 2016. Spinning in Meroitic Sudan: Textile Production Implements from Abu Geili. En *Dotawo: A Journal of Nubian Studies 3: Know-Hows and Techniques in Ancient Sudan*, M. Maillot, ed., pp. 153-178. Nueva York: Punctum Books.



Un *unku* de estilo Tiwanaku en el MNHN (Chile). Sus implicancias históricas, estilísticas y culturales

A Tiwanaku-Style Unku in the MNHN (Chile). Historical, Stylistic, and Cultural Implications

Francisco Garrido^A & Yasna Sepúlveda-Guaico^B

Recibido:
agosto 2025.

Aceptado:
febrero 2026.

Publicado:
junio 2026.



RESUMEN

En el presente trabajo se da a conocer un *unku* o túnica de estilo Tiwanaku profusamente decorado, que proviene del sitio arqueológico Punta Pichalo, en Pisagua (norte de Chile), excavado originalmente por Max Uhle en el año 1913. Las colecciones textiles de dicho sitio se encuentran hoy resguardadas en el Museo Nacional de Historia Natural (MNHN) de Santiago de Chile y, si bien han sido investigadas previamente, esta pieza estuvo almacenada por muchos años y solo recientemente ha podido ser reconocida y estudiada. Dada la escasez de este tipo de prendas textiles y decoradas con elaborados diseños semejantes a la iconografía de la litoescultura Tiwanaku, en este artículo se la examina en el contexto de la influencia de dicha sociedad en el norte de Chile, dando cuenta también de su conformación estructural, técnica, estética e iconográfica. Además, se obtuvo un fechado radiocarbónico del *unku* de 1170 ± 15 AP, que lo sitúa en un momento tardío de la secuencia cultural de Tiwanaku.

Palabras clave: colección textil, Max Uhle, Punta Pichalo, norte de Chile, Museo Nacional de Historia Natural, iconografía.

ABSTRACT

This paper presents a richly decorated Tiwanaku-style unku (tunic) from the archaeological site of Punta Pichalo in Pisagua, northern Chile, excavated by Max Uhle in 1913. Although the textile collections from this site—now housed at the Museo Nacional de Historia Natural (MNHN), Santiago, Chile—have been previously studied, this particular piece remained in storage for decades and was only recently identified and examined. Given the rarity of such garments, characterized by elaborate designs comparable to the iconography of Tiwanaku lithic sculpture, the unku is analyzed within the broader context of Tiwanaku influence in the region, focusing on its structural composition, technical features, aesthetic qualities, and iconographic elements. A radiocarbon date of 1170 ± 15 BP was obtained for the tunic, placing it at a late stage in the Tiwanaku cultural sequence.

Keywords: textile collection, Max Uhle, Punta Pichalo, northern Chile, Museo Nacional de Historia Natural, iconography.

^A Francisco Garrido, Centro de Estudios Históricos, Universidad Bernardo O'Higgins, Santiago, Chile; Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile. ORCID: 0000-0001-8979-2670. E-mail: francisco.garrido@mnhn.gob.cl

^B Yasna Sepúlveda-Guaico, Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile. ORCID: 0009-0004-6995-4424. E-mail: yasna.sepulveda@mnhn.gob.cl

INTRODUCCIÓN

El arqueólogo alemán Max Uhle trabajó en la costa del norte de Chile entre los años 1912 y 1913, interviniendo diversos sitios desde Arica hacia el sur (Uhle 1919, 1922). En su campaña de 1913 realizó excavaciones y colectas en las localidades de Pisagua, Caldera y Coquimbo, como parte de su investigación sobre los orígenes de las poblaciones costeras, conocidas bajo el nombre de “changos”. El proyecto quedó inconcluso y dejó solo un texto manuscrito (Pavez 2021). En un sector de Pisagua llamado Punta Pichalo, Uhle descubrió varios cementerios que denominó con letras capitales y que asignó a distintos períodos culturales prehispánicos. El cementerio denominado “C” fue adscrito a la época “Tiahuanaco” (Uhle 1922; Agüero 2002), aunque el arqueólogo nunca describió en detalle sus contextos, las asociaciones de artefactos entre las tumbas, ni la ubicación espacial. En efecto, en el libro de inventario del antiguo Museo de Etnología y Antropología de Santiago (MEA), donde las colecciones fueron depositadas originalmente, solo se indica que se obtuvieron entre mayo y septiembre de 1913, sin ofrecer más detalles que una breve descripción de los materiales culturales y la letra de asignación de los sitios del lugar.

Uhle nunca publicó en extenso sus trabajos en Pisagua, los cuales se encuentran en manuscritos inéditos albergados en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín (Pavez 2021). El abrupto término del contrato de Uhle con el MEA en 1916 y su partida de Chile en 1919 (Pavez 2021; Polanco & Martínez 2021) interrumpieron su investigación sobre el tema. Durante el año 2021, en tareas de ordenamiento del depósito en el Área de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago (MNHN), fueron identificados dos grandes cuadros rectangulares con marco de madera y cubierta de vidrio que contenían varios fragmentos de tejidos (fig. 1). Sobre el soporte de madera posterior de ambos cuadros se conservaban unas etiquetas que indicaban lo siguiente:

Muchos fragmentos de un poncho tejido con figuras en estilo Tiahuanaco, de tapestría. Expedición a la costa norte de Chile, Mayo a Septiembre de 1913. Cementerio C, año 500-800 p. Cr., correspondiente a la Cultura Tiahuanaco.

Nota: Las anotaciones precedentes fueron hechas por el Prof. Dr. Max Uhle, hemos conservado las propias indicaciones del Sr. Profesor Max Uhle. Debemos agregar que los fragmentos están en dos cuadros con marcos de madera y llevan ambos el mismo número, o sea el del inventario 2441.

María Bichon.

Asimismo, en el registro histórico de colecciones de la Sección de Prehistoria del Museo Histórico Nacional de Santiago (MHN), se consigna lo que sigue: “Muchos fragmentos de un poncho tejido con figuras en el estilo de Tiahuanaco de tapestría/ Expedición a la costa norte de Chile/C. Están en 2 cuadros con vidrios en un estante de tejidos” (Museo Histórico Nacional 1913: registro de inventario 2441).

Mediante un análisis visual se pudo determinar que todos los fragmentos corresponden a partes de una misma pieza, la que posteriormente fue registrada en el MNHN con el N° de inventario 2023.1.7. A pesar de lo llamativo y significativo del textil, con una decoración compleja de motivos ornito-antropomorfos similares a los personajes de la fila central de la Puerta del Sol en Tiwanaku, Bolivia, resulta extraño que su rastro se haya perdido en el tiempo. La única mención conocida de Uhle sobre él fue hecha en una conferencia suya dictada el año 1914 (Uhle 1914, en Pavez 2021: 308-309):

[...] Aparecen tejidos con reproducciones de las figuras de la puerta monolítica de Tiahuanaco, y los bordados encima de las costuras de los ponchos dan las figuras de cabezas de cóndores y otras características de la ornamentación tiahuanaqueña. Ese cementerio de pobres pescadores de Pisagua fue por eso contemporáneo como con las ruinas de Tiahuanaco, también con las hermosas alfarerías y los objetos sacados de los cementerios de Tacna y Arica del mismo período.

Sin embargo, en sus obras *La arqueología de Arica y Tacna* (1919) y *Fundamentos étnicos y arqueología de Arica y Tacna* (1922), Uhle no menciona la pieza ni presenta imágenes de ella en el capítulo donde se refiere a la influencia Tiwanaku en estas regiones. En su interpretación sobre los hallazgos de Pisagua, busca darle un sello cultural atacameño sin ascendientes externos:



Figura 1. Vista de los dos cuadros con el montaje original de los fragmentos del textil N° 2023.1.7 de Punta Pichalo (MNHN); ancho 110 cm, alto 65 cm (todas las fotografías son de los autores, excepto cuando se indica).
Figure 1. View of the two framed mounts showing the original fragments arrangement of textile N° 2023.1.7 from Punta Pichalo (MNHN); width 110 cm, height 65 cm (all photos by the authors unless otherwise indicated).

[...] los pescadores de Pisagua del período III parecen haber sido una rama de los atacameños, según sus mayores progresos en la cultura, el uso de aspirar rapé, común en períodos posteriores entre los atacameños del Sur, y las relaciones que ya en su tiempo parecen haber existido entre unos y otros, porque en las canastas de Pisagua se parece hasta la identidad a otra encontrada en Calama (Uhle 1922: 71).

En 1929, el MEA cerró definitivamente y todas sus colecciones, incluyendo la pieza estudiada en este artículo, fueron trasladadas a la Sección de Prehistoria del MHN. En 1934, Aureliano Oyarzún, por entonces director del museo, publicó un artículo donde menciona brevemente dicho textil, sin ilustrarlo, afirmando que sus personajes sostendrían una estólita con cabeza de

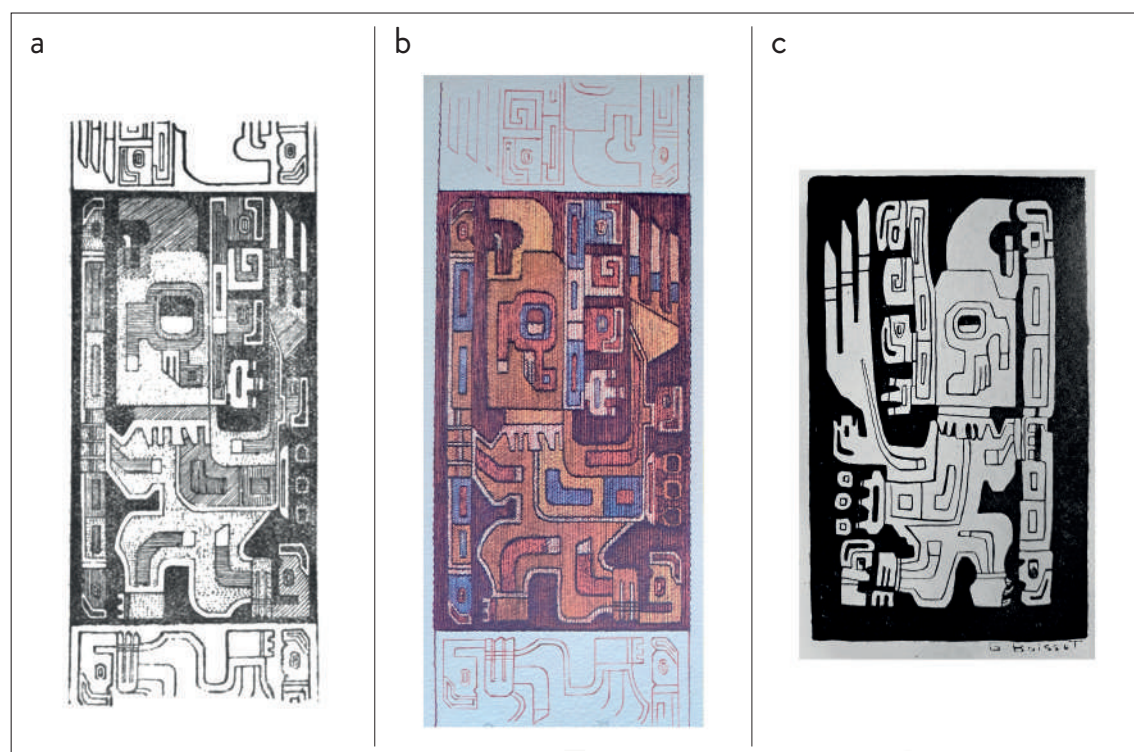


Figura 2. Ilustración del textil de Punta Pichalo: **a)** en blanco y negro (modificada desde Posnansky [1938: 126, fig. 120a]); **b)** en colores (modificada desde Posnansky [1957: fig. 98a]); **c)** dibujo de Guacolda Boisset (modificada desde Munizaga [1957:122]).
Figure 2. Illustration of the Punta Pichalo textile: **a)** in black and white (modified from Posnansky [1938: 126, fig. 120a]); **b)** in colour (modified from Posnansky [1957: fig. 98a]); **c)** drawing by Guacolda Boisset (modified from Munizaga [1957: 122]).

cóndor y, además, que la figura está “repetida muchas veces en la misma tela con la precisión en los detalles que sólo puede dar la máquina de tejer [...]” (Oyarzún 1934: 135).

La siguiente referencia al textil aparece en la publicación *Antropología y sociología de las razas interandinas y de las regiones adyacentes* de Arthur Posnansky (1938). El autor ilustra parcialmente su diseño en el capítulo sobre los changos de la costa norte de Chile (fig. 2a) y plantea sus eventuales influencias Tiwanaku, aunque no menciona el contexto de su obtención ni especifica dónde se resguarda: “En Pisagua se encontró un admirable tejido policromo, uno de cuyos detalles representa un antropocóndor de la Puerta del Sol de Tihuanacu. Ese tejido se halla actualmente en el Museo de Santiago de Chile [...]” (Posnansky 1938: 126). Posteriormente, en su libro *Tihuanacu, the Cradle of American Man*, presenta el mismo dibujo, pero en colores (fig. 2b) y con esta descripción:

Otro magnífico trozo de tejido hecho en la misma técnica anteriormente mencionada y con análoga simbología, fué encontrado en un antiguo entierro de la región de Pisagua, en el lugar denominado Punta Pichalo (Chile). Se halla actualmente en el Museo de Santiago de Chile, en la Quinta Normal. También representa la figura policroma de un antrope-cóndor con un cetro que, tanto en la parte superior como en la inferior, concluye en cabezas de pez. Por su diseño, casi clásico esta pieza representa el estilo Tiahuanaco del Tercer Período (Posnansky 1957: 139).

Posnansky nunca menciona a Max Uhle cuando refiere la procedencia de la pieza y, al parecer, solo tuvo acceso a un fragmento del textil original en el museo de “la Quinta Normal”. Es posible que haya estado en posesión del arqueólogo Ricardo Latcham, quien lo habría llevado al MNHN entre los años 1928 y 1943, cuando era director de esa institución. Probablemente, Posnansky no vio el tejido completo, ya que la interpretación de la secuencia decorativa que hace en la ilustración

(Posnansky 1957: fig. 98a) no se corresponde con el patrón del diseño original, como se verá luego en el apartado donde comparamos el *unku* de Punta Pichalo con un textil de San Pedro de Atacama.

Es relevante destacar que entre Uhle y Posnansky existió una gran rivalidad intelectual. El primero consideraba al segundo como poco riguroso y no científico en sus interpretaciones sobre la antigüedad de Tiwanaku, en tanto que Posnansky generó una polémica pública contra la labor de Uhle en Bolivia (Posnansky 1913; Ponce 1994; Marsh 2019).¹ Esta enemistad habría influido posiblemente en el cambio de interpretación de Max Uhle sobre Pisagua, omitiendo indicadores que deberían haber sido relevantes a la vista de Posnansky para esclarecer el radio de la influencia de Tiwanaku. Del mismo modo, esto podría explicar la omisión de Posnansky sobre el contexto de la pieza textil de Punta Pichalo, con el propósito de no darle el crédito a Uhle.

A mediados de la década de 1950, los arqueólogos Jorge Kaltwasser y Guacolda Boisset tuvieron acceso a este textil mientras estudiaban los materiales arqueológicos que excavó Uhle en Punta Pichalo (Munizaga 1957). El trabajo fue apoyado por María Bichón, jefa de la Sección de Prehistoria del MHN. Carlos Munizaga (1957: 122) publicó una ilustración del tejido realizada por Boisset con su número de inventario incompleto (441) (fig. 2c). En el dibujo se representa de modo esquemático y sin sus colores el motivo del “antropo-cóndor”, y es prácticamente idéntico a los de Posnansky (1938, 1957). Desafortunadamente, los resultados del análisis realizado por Kaltwasser y Boisset nunca fueron publicados. Después de esto, el textil quedó guardado en los depósitos del museo y fuera de la vista para los siguientes investigadores.

En la década de 1960, el especialista en textiles prehispánicos Jordi Fuentes revisó 77 piezas de la colección Punta Pichalo de Max Uhle en el MHN. Si bien en su libro agradece el apoyo de María Bichón (Fuentes 1965), no hace referencia a la pieza N° 2441 de este estudio. Cuando cierra la Sección de Prehistoria del museo a fines de la misma década, la mayor parte de la colección fue trasladada al MNHN entre los años 1969 y 1973, siendo su ingreso oficializado recién en el año 1995. Uno de los últimos estudios de los tejidos de Punta Pichalo lo realizó la arqueóloga Carolina Agüero (2009), aunque en la colección no estaba este ejemplar

disponible para análisis. La investigadora registró acuciosamente una muestra de 95 textiles, determinando que solo algunos poseían ciertos elementos decorativos de influencia Tiwanaku, en su mayoría correspondientes a piezas monocromas con diseños bordados de colores. Agüero planteó que estas eran más bien de origen local y atribuibles al período Intermedio Tardío regional (1000-1400 DC), llegando a una conclusión similar a la que habían llegado antes Uhle (1922) y otros autores (Mostny 1942; Bird 1943; Schaedel 1957).

La existencia en Punta Pichalo de una prenda textil con elaborada decoración de estilo Tiwanaku no es algo que cambie mayormente las interpretaciones previas sobre el sitio, pero sí puede abrir la discusión sobre el significado de este tipo de objetos especiales en lugares distantes del centro tiwanakota. Por ello, y en función de un análisis de las características de esta sociedad y la comparación con otras piezas textiles similares, en este trabajo se busca aportar nuevas luces sobre la influencia que dicha cultura ejerció en espacios lejanos de la circumpuna.

LA SOCIEDAD TIWANAKU

Tiwanaku marca un relevante momento en los procesos de complejidad social en el mundo andino, caracterizado por la consolidación de un centro con arquitectura monumental y un proceso de intensificación agrícola alrededor del lago Titicaca. La explicación de su modelo social ha sido tema de amplio debate. Para algunos autores, la sociedad tiwanakota fue una burocracia centralizada con colonias (Kolata 1993, 2003), mientras que para otros fue solo una confederación heterárquica de ayllus (Albarracín 1996). Según Charles Stanish (2002), Tiwanaku habría sido un Estado expansivo que, a diferencia de las concepciones occidentales de un imperio, no desarrolló un territorio contiguo. En una perspectiva intermedia, John Janusek (2004) postuló que esta entidad estuvo conformada por un grupo de ayllus constituido de modo desigual, generando una integración vertical de comunidades independientes (Bermann 1997).

Uno de los principales puntos de discusión sobre las características de la cultura Tiwanaku ha sido determinar cuál fue su base económica, lo que daría cuenta del rol y

surgimiento de figuras de autoridad para el control de la producción. Para Stanish (2006), la amplia evidencia de campos de cultivo elevados, conocidos como “camellones”, indica una intensificación agrícola impulsada desde la autoridad como una estrategia para generar excedentes y no una respuesta directa a la presión poblacional. Esto habría permitido movilizar población y así construir los diversos monumentos de su capital. En contraposición, autores como Clark Erickson (2006) han cuestionado la necesidad de una élite para el comando de la producción, ya que la evidencia etnográfica de comunidades campesinas andinas sugiere que sistemas organizados bajo una dinámica de trabajo colectivo pueden ser muy eficientes y alcanzar altos niveles de producción. En una línea similar, la investigadora Sara Becker (2020) ha abordado el estudio de indicadores de trabajo para interpretar la organización laboral en dicha sociedad y así comprender si existe una marcada división del mismo. Al analizar índices de actividad física en una muestra de individuos del período Formativo Tardío (250 AC-500 DC) y de época Tiwanaku (500-1100 DC), los resultados dan cuenta de un descenso en la carga laboral con respecto al Formativo, lo que sugiere la presencia de una forma de organización heterárquica donde el trabajo colectivo pudo haber beneficiado a la sociedad como un todo, estimulando la participación en proyectos comunales.

En otro campo de investigación, una reciente re-evaluación de fechados radiocarbónicos para la zona nuclear de Tiwanaku (Marsh et al. 2023) da cuenta de que el período de ocupación de su capital no fue un proceso homogéneo en el tiempo, sino que hubo un primer momento de finalización de construcción de monumentos hacia el año 720 DC, con un abandono completo y desuso de sus cerámicas tradicionales hacia los años 1010-1050 DC, mucho antes que variables climáticas referentes a sequías pudieran haber afectado la producción agrícola (p.e., Abbott et al. 1997). De este modo, gran parte de la influencia tiwanakota hacia zonas lejanas como Moquegua, en el sur de Perú, se habría producido quizá como una respuesta ante el gradual abandono del área nuclear de esta entidad.

La influencia Tiwanaku fuera de su capital

La presencia de elementos de cultura material Tiwanaku en territorios distantes de su núcleo fue muchas veces interpretada como evidencia de colonias con fines de expansión económica. Su capital requirió de una alta ceremonialidad para mantener el poder político, destacando dentro de ello el consumo ritual de chicha de maíz para festividades auspiciadas por el Estado (Stanish 2002; Janusek 2004). Dado que el maíz no es un cultivo adecuado para las tierras altoandinas, lugares de valles bajos como Cochabamba y Moquegua fueron relevantes para su adquisición.

En el caso de Moquegua, el sitio M10 en Omo es uno de los más destacados, pues representa en su arquitectura una reproducción de su capital a menor escala (Goldstein 1993, 2005; Goldstein & Sitek 2018). En esta zona hubo efectivamente personas de Tiwanaku dedicadas a la producción de maíz para chicha, demostrando una importante intensificación agrícola e irrigación (Williams 2002). De acuerdo con Erik Marsh y colaboradores (2023, 2025), parte de esta gente pudo haberse trasladado a Moquegua después del año 720 DC, lo que explicaría el aumento poblacional identificado en dicho lugar. La influencia de esta sociedad se expandió considerablemente entre los años 700 a 1000 DC, encontrándose sus estilos cerámicos en Moquegua, Arica, Cochabamba y San Pedro de Atacama (Janusek 2004).

Para la zona de Arica, por mucho tiempo se habló de la existencia de una colonia Tiwanaku (Berenguer & Dauelsberg 1989). Sin embargo, los resultados de prospecciones en el valle de Azapa muestran poca evidencia de cerámica de esta cultura y una mayor abundancia de estilos alfareros locales como el tipo Cabuza, además de la ausencia de una arquitectura distintiva (Goldstein 1996). Los materiales culturales asociados a esta entidad consisten principalmente de ofrendas en tumbas, probablemente productos de intercambio traídos desde Moquegua (Stanish et al. 2010), tales como keros y jarros cerámicos. En efecto, según Mauricio Uribe (2004), la cerámica Tiwanaku de Arica presenta mayor cercanía a los estilos de Moquegua que a los del núcleo en el Titicaca, pero a pesar de aquello, en Azapa no habría más de una treintena de piezas completas y las de estilo Cabuza, anteriormente afiliado a ella, serían

de manufacura local. También en el valle de Azapa se encuentran tejidos atribuidos a Tiwanaku, algunos decorados con un personaje antropomorfo y elaborados mediante técnica de bordado (Espouey et al. 1995), así como también prendas confeccionadas en tapicería entrelazada e iconografía propias de esta entidad dispuesta en franjas verticales (Agüero 2000). Según Agüero (2000), tales tejidos estarían asociados en los cementerios a cerámicas de los tipos Cabuza, Tiwanaku y Azapa-Charcollo. Destacan también entre los textiles los conspicuos gorros de cuatro puntas policromos en contextos funerarios que presentan cerámica Azapa-Charcollo y Tiwanaku V (Sinclair 1998).

Más al sur, en los oasis de San Pedro de Atacama, desde el período Formativo (400 AC-400 DC) existían comunidades agro pastoralistas involucradas en el tráfico caravanero de bienes de prestigio con la región de Lipez, en el suroeste de Bolivia y el noroeste de Argentina (Núñez 2005, 2006). El período de influencia Tiwanaku en este territorio se manifiesta en las fases Quito (400-700 DC) y Coyo (700-1000 DC), pero manteniendo un área ocupacional similar a la del último momento del Formativo (Castro et al. 2016). En la década de 1980, José Berenguer y colaboradores (Berenguer et al. 1980; Berenguer & Dauelsberg 1989) plantearon un modelo hegemónico de control Tiwanaku a través de élites vinculadas a una religión compartida, al consumo de alucinógenos y tráfico de productos mineros, pero sin una colonización directa. Más tarde, Amy Oakland analizó los textiles del cementerio Coyo Oriente en San Pedro de Atacama y dio cuenta de que aquellos con patrones técnicos y decorativos de estilo Tiwanaku se diferenciaban claramente entre los individuos (Oakland 1992). Sin embargo, en trabajos posteriores realizados por Christina Torres (2008) en los cementerios de Solcor 3 y Tchecar se identificó que, en el primero, el 16,7% de los individuos sepultados se asociaban a elementos de esta cultura y solo un 5,2% en el segundo sitio. Si bien la población del cementerio de Solcor 3 poseía mayores elementos de prestigio y parafernalia del complejo alucinógeno, no se apreciaba una clara diferenciación social o étnica entre sus contextos.

Para profundizar en el tema de las colonias a partir de evidencias de migrantes de primera generación, Kelly Knudson (2008) incorporó en sus trabajos el estudio de isótopos de estroncio con el fin de identificar la presencia

de personas foráneas con influencia Tiwanaku en diversos lugares. En el caso del sitio Chen-Chen (Moquegua), la evidencia isotópica indica que, efectivamente, hubo una inicial migración desde el altiplano, pero no en San Pedro de Atacama (Knudson 2008). Los cementerios de Solcor 3 y Coyo Oriente no presentaban evidencias de migrantes de primera generación, a pesar de que los individuos estaban sepultados con vestimenta y objetos de estilo Tiwanaku. En tal sentido, es posible sostener que la relación entre dichos sitios fuese de tipo ritual, político o religioso y no refleje una colonización directa. En análisis isotópicos posteriores con una muestra más amplia (Nado et al. 2012), se identificó que algunos inhumados del cementerio de Solcor Plaza y dos de Solcor 3 poseían valores isotópicos foráneos, compatibles con la zona del lago Titicaca. Lo paradójico es que no llevaban ajueres fúnebres con elementos Tiwanaku, presentando más bien ofrendas locales. Si bien no se descarta una migración a baja escala desde las tierras altas, no se trató de integrantes de la élite.

En un reciente estudio sobre la cronología del desarrollo y expansión de la influencia Tiwanaku (Marsh et al. 2025), se ha determinado que la irrupción de su iconografía en las tabletas de alucinógenos de San Pedro de Atacama aconteció alrededor del año 600 DC, al mismo tiempo que apareció la alfarería rojiza con decoración tiwanakota en el área del Titicaca. Esta temprana presencia demuestra que la relación de la población local con Tiwanaku sucedió casi contemporáneamente a la construcción de su capital y de sus estilos alfareros tradicionales. También destacan en el oasis atacameño diversos bienes de prestigio, como las hachas en forma de T y las mazas circulares, elaboradas en aleaciones metálicas de cobre (Cu)-estaño (Sn) y estaño (Sn)-cobre (Cu)-níquel (Ni) (Llagostera 1996; Salazar et al. 2011; Castro et al. 2016; Cifuentes 2020). Dichos elementos son foráneos ya que, por un lado, el estaño no se encuentra presente entre los recursos minerales de la vertiente occidental andina, y por otro, los estudios de isótopos de plomo realizados por Heather Lechtman y Andrew Macfarlane (2006) permitieron concluir que 16 de estos artefactos de bronce, con excepción de dos, no eran de producción local, sino posiblemente importados desde Tiwanaku. Cabe mencionar que en este último no hay evidencia de metales procedentes de la zona de San Pedro de Atacama. En cuanto a las piezas de oro,

es notable el caso del sitio Larache en San Pedro de Atacama, excavado primero por Gustavo Le Paige (Le Paige 1961, 1964) y luego por Ana María Barón (Barón 2004). Allí se hallaron sepulturas acompañadas de vasos-kero, diademas, pectorales, brazaletes y sortijas de oro similares a las de los cementerios Casa Parroquial, Quitor 1 y Solcor 3 ubicados en este oasis, todos bienes de prestigio de estilo Tiwanaku concentrados en ciertos individuos de elevado estatus, quienes podrían haber sido los líderes étnicos de la localidad (Castro et al. 2016).

Si bien se conoce que a San Pedro de Atacama arribaron diversos elementos suntuarios Tiwanaku en posesión de individuos locales, queda aún mucho por investigar si algunas materialidades producidas en los oasis atacameños pudieron llegar al Titicaca y cuál fue el vínculo específico entre los habitantes de ambos lugares.

ESTUDIOS SOBRE TEXTILES TIWANAKU Y EL UNKU DECORADO DEL MNHN

La decoración de los textiles de Tiwanaku ha sido relacionada con los motivos de los monolitos escultóricos de la capital de dicha sociedad (Bennett 1946; Conklin 1983; Uribe & Agüero 2004; Agüero & Martínez 2020), aunque también, en algunos casos, con precedentes iconográficos previos asociados a la cultura Pukara (200 AC-200 DC) del período Formativo altiplánico (Young-Sánchez 2013).

Uno de los primeros estudios comprensivos sobre textiles de estilo Tiwanaku en el norte de Chile fue realizado por Amy Oakland (1986a, 1992), quien a partir de 88 contextos mortuorios del cementerio de Coyo Oriente, en San Pedro de Atacama, identificó diversos unkus con dicha afiliación, en los cuales el principal elemento distintivo es una franja bordada con patrón ajedrezado dispuesta de modo horizontal en la parte baja de la abertura del cuello. Por otra parte, Carolina Agüero en su investigación sobre la colección Max Uhle del cementerio "C" de Punta Pichalo determinó que solo unas pocas piezas del conjunto serían de estilo Tiwanaku Provincial del área de Moquegua, asignando casi la totalidad de la muestra al período Intermedio Tardío regional (Agüero 2009). Los únicos ejemplares con atributos Tiwanaku Provincial comprenden dos

bolsas tejidas en faz de urdimbre, dobladas y cosidas a los lados, con sus aberturas bordadas con motivos de rectángulos de colores y tres *unkus* o túnicas, el primero con sus uniones laterales cosidas en puntada de relleno con motivos geométricos, el segundo con sus orillas de urdimbre y abertura del cuello terminadas en puntadas festón y uniones laterales decoradas en colores alternados y, el tercero, de forma rectangular y tejido en faz de urdimbre, con sus uniones laterales bordadas en puntada anillada con motivos de rostros de perfil y escalerados (Agüero 2009).

A pesar de la existencia de diversas piezas textiles en colecciones museográficas con patrones de diseño Tiwanaku, son muy pocas las que tienen motivos polícromos complejos e iconografía directamente vinculable a los portales monolíticos de la capital altiplánica. Aquellas con contexto arqueológico conocido provienen de los sitios de Moquegua, Pulacayo (suroeste de Bolivia), y del norte de Chile, Azapa 3, Tarapacá 40, Pica 8, Caleta Huelén 10 y de San Pedro de Atacama (Agüero 2000, 2007a, 2017; Baitzel & Goldstein 2014; Sinclair 2017; Agüero & Uribe 2018). Todos estos tejidos serían elementos de prestigio que circularon por las áreas de la circumpuna y los valles occidentales, pero no necesariamente asociados a personas de filiación altiplánica (Knudson 2008; Nado et al. 2012). Sobre Pisagua, en la costa tarapaqueña, existe otra referencia de un textil Tiwanaku procedente de una excavación realizada en la década de 1940. La pieza es citada por William Conklin (1983, figs. 23 y 24) como parte de las colecciones del National Museum of the American Indian de Nueva York, aunque no ofrece detalles sobre quiénes realizaron su colecta. El textil corresponde a una banda tejida dispuesta sobre un cráneo humano momificado, decorada con figuras felinas con zarpas y atuendos complejos, tocados con aves y fajas con cabezas de pez. Su confección en tapicería entrelazada, con hilados de fibra de camélido, muestra altos estándares técnicos (80 tramas por cm²), y guarda similitudes tanto formales como estructurales con el *unku* de Punta Pichalo de nuestro interés. La reiteración de elementos en el motivo principal, como el "ojo dividido", las fajas terminadas en cabezas de pez y los tocados elaborados, sugieren una iconografía coherente dentro del repertorio Tiwanaku (Conklin 1983). Fuera del ámbito textil, estos diseños también son posibles de apreciar en otros artefactos

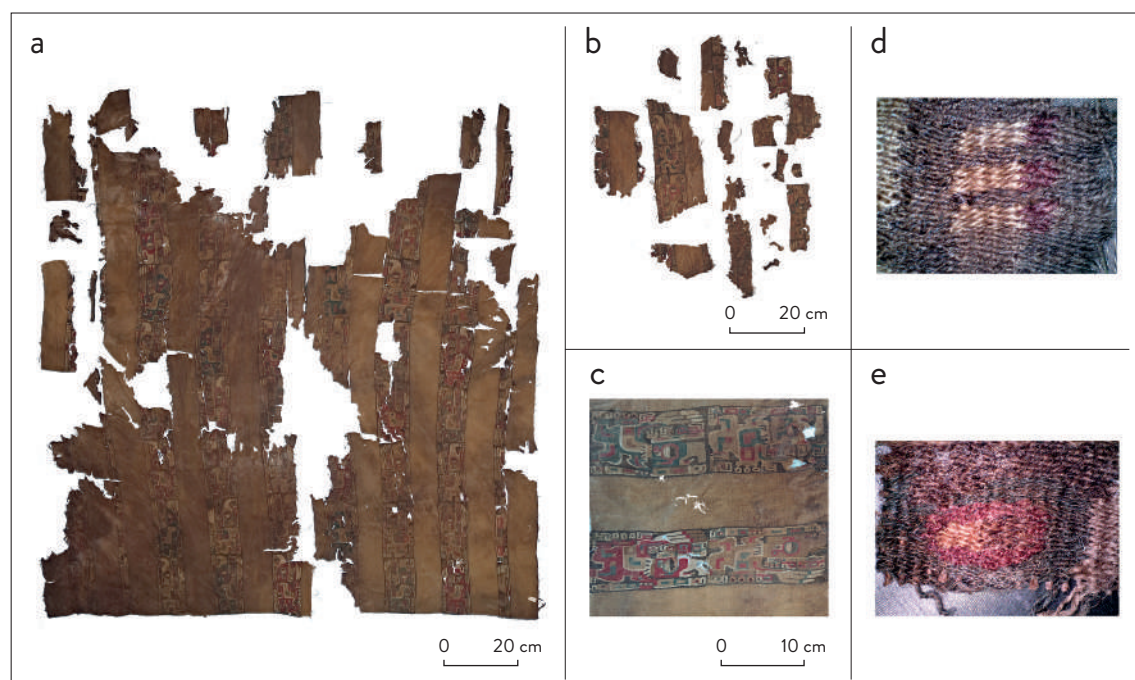


Figura 3. *Unku* N° 2023.1.7 de Punta Pichalo (MNHN): **a)** fragmentos de mayor tamaño dispuestos de modo extendido y ubicados en su posición original; **b)** fragmentos que no pudieron ser calzados en el resto del conjunto; **c)** sección de las franjas decoradas con el motivo antro-po-cóndor de estilo Tiwanaku; **d)** y **e)** detalles del tejido en tapicería enlazada (acercamiento con microscopio digital 40x). **Figure 3.** *Unku* N° 2023.1.7 from Punta Pichalo (MNHN): **a)** large size fragments arranged in an extended layout and positioned according to their original configuration; **b)** fragments that could not be integrated into the rest of the assemblage; **c)** section of the decorated bands featuring the Tiwanaku-style anthropomorphic condor motif; **d)** and **e)** details of the interlocked tapestry weave (40x digital microscope close-up).

de San Pedro de Atacama, entre ellos, en las tabletas de alucinógenos (Torres 1986; Llagostera 2006) y los contenedores de hueso pirograbado (Le Paige 1965, figs. 49-57), pertenecientes a las fases Quitor y Coyo.

Si bien en estas colecciones hay varios tejidos con iconografías asignables a Tiwanaku, el que más se asemeja a la pieza del MNHN en cuanto a estructura textil, estilo e iconografía, es un *unku* proveniente del cementerio Coyo Oriente de San Pedro de Atacama, actualmente en el Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo R.P. Gustavo Le Paige (IIAM) de la Universidad Católica del Norte. Esta prenda (N° de inventario 5382.1) está hecha en tapicería y decorada en franjas verticales con el motivo antro-po-cóndor, y fue excavada en el año 1975 por Gustavo Le Paige (Rojas & Hoces de la Guardia 2000, 2017, fig. 1). Hasta el momento, esta túnica es única en la región por su confección y estructura decorativa, la cual servirá como punto de comparación y referencia del textil estudiado en el presente trabajo.

Análisis estructural del *unku* del MNHN

Los fragmentos textiles que conforman el *unku* se encontraban en muy mal estado de conservación, clavados sobre los soportes de madera de dos cuadros, muy arrugados y dispuestos en diferentes sentidos, sin respetar la estructura original del diseño ni la forma de la prenda (fig. 1). Dado lo anterior, se desmontaron los fragmentos de ambos cuadros, se limpiaron cuidadosamente y se colocaron en dos planchas de cartón, las que se cubrieron primero con una capa de napa y luego con una tela de material neutro (*tyvek*). Además, se hizo un registro fotográfico de cada uno de los fragmentos, y con las imágenes a la vista, se procedió a ubicar la mayoría de ellos en su posición original (fig. 3a y b). Se exploraron sus dobleces, orillas, terminaciones e iconografía, lo que permitió revelar un sector de calce entre los dos fragmentos de mayor tamaño de la túnica. Se

distinguieron ambas orillas del escote y el área central de unión del mismo, con sus bordes terminados en puntada festón de color verde-azulado y un refuerzo inferior correspondiente a un bordado con diseño geométrico.

Gracias a los trabajos realizados, el textil se catalogó como una prenda de indumentaria del tipo túnica o *unku* (Ulloa 1981; Oakland 1986a; Agüero 2009). Fue construida de una sola pieza tejida a telar, de forma rectangular más ancha que larga, plegada por el medio y luego girada quedando el doblez a la altura de los hombros y las franjas decoradas en posición vertical. Las orillas laterales del *unku* fueron fijadas mediante costuras, dejando abierta la parte superior de ambos costados para pasar los brazos, a diferencia de los ponchos que son abiertos completamente. La pieza está tejida en faz de trama en un solo paño con finos hilos de fibra de camélido y decorada en tapicería enlazada (*interlocked*), con una abertura central realizada con urdimbres discontinuas (fig. 3c-e) (Oakland 1986a; Rojas & Hoces de la Guardia 2000, 2017; Agüero 2007). En las orillas de ambas aberturas para los brazos lleva terminaciones en puntada de festón simple de color verde-azulado; además, presenta bajo el escote un refuerzo bordado de forma rectangular y transversal al vértice, con diseños ajedrezados en colores rojo y ocre y, en menor medida, marrón oscuro, en la misma paleta cromática de la prenda (fig. 4).

Las principales características de la túnica son las siguientes:

- La estructura textil corresponde a tejido en faz de trama con tapicería enlazada (*interlocking*).
- La prenda fue elaborada de un solo paño tejido de forma horizontal, luego girada en 90°, doblada por su parte más larga (en el sentido de la trama) y unidos sus bordes laterales con costuras visibles en puntadas de festón que cambian de color según el diseño del tejido.
- El escote central fue confeccionado por medio de urdimbres discontinuas, con una terminación de sus orillas en puntadas de festón en color verde-azulado y con un refuerzo bordado en su vértice.
- Las franjas decoradas con el ícono están tejidas horizontalmente. Al armar la pieza, estas se sitúan verticalmente y repetidas lateralmente, es decir, la posición y disposición de los motivos y colores del

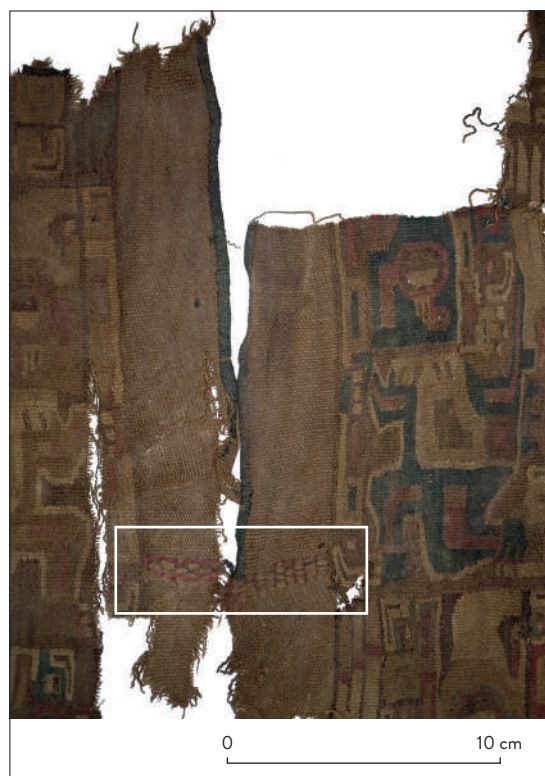


Figura 4. Abertura del cuello o escote del unku N° 2023.1.7 de Punta Pichalo (MNHN), donde se observan sus orillas con terminación en puntada festón y el refuerzo inferior bordado.

Figure 4. Neck opening (neckline) of unku N° 2023.1.7 from Punta Pichalo (MNHN), where its edges finished with blanket stitch and the lower embroidered reinforcement are visible.

lado derecho de la pieza están iteradas en el lado izquierdo.

- Las orillas se encuentran bien definidas en los extremos del tejido, las que indican el ancho final de la prenda (100 cm). El cambio de sentido del diseño a la altura de los hombros permite deducir el largo total del paño tejido (180 cm).
- La distribución de los fragmentos mayores posibilita distinguir una sección frontal (delantera) con un eje central desde donde se repite el patrón decorativo en las laterales, y una sección posterior, posiblemente de igual diseño (es la zona menos conservada).
- La densidad del tejido es de 23 pasadas de trama y nueve hilos de urdimbre por cm². La torsión final de los hilados es en "S" (tabla 1).
- Las medidas originales de la prenda serían de aproximadamente 90 cm de alto por 100 cm de ancho (fig. 5).

CARACTERÍSTICAS DE LOS HILADOS	HILADOS DE TRAMA	HILADOS DE URDIMBRE
Materia prima	Fibra de camélido	Fibra de camélido
Torsión final	En "S"	En "S"
Número (N=) / tipo	4 / monócromos regulares	1 / monócromo regular
Color y código según Munsell Soil Colour Chart	Ocre (10YR 5/6) / marrón oscuro (10YR 3/3) / rojo 10R 3/6) / verde-azulado (1 Gley 3/5G)	Ocre (10YR 5/6)
Densidad del tejido	23 pasadas por cm ²	Nueve hilos por cm ²

Tabla 1. Detalle del análisis de hilados del unku N° 2023.1.7 de Punta Pichalo (MNHN). **Table 1.** Detailed yarn analysis of the unku N° 2023.1.7 from Punta Pichalo (MNHN).

Análisis estilístico del unku del MNHN

El motivo decorativo principal de la prenda es una figura antro-po-zoomorfa, descrita por Posnansky (1938, 1957) como un "antro-po-cóndor", es decir, una representación híbrida entre ser humano y ave rapaz, probablemente el cóndor andino (*Vultur gryphus*). Este motivo ha sido reconocido ampliamente en el repertorio visual de la cultura Tiwanaku y sus áreas de influencia, especialmente en contextos funerarios y en textiles de élite, pero, sobre todo, en las iconografías de la Puerta del Sol y los monolitos Bennett, Ponce y Kochamama del sitio nuclear (Conklin 1983; Oakland 1986a, 1986b; Agüero et al. 2003; Agüero & Martínez 2020).

Las características visuales observadas en los fragmentos con diseño incluyen: cabeza de ave con tocado o penacho, ala estilizada extendida, piernas antropomorfas –una de ellas semiflexionada–, y colores predominantes de los hilados de trama marrón oscuro, ocre, rojo y verde-azulado.

Al ordenar los fragmentos y recomponer el frente de la prenda, se observa un esquema estructurado mediante franjas paralelas verticales compuestas de seis bandas decoradas de aproximadamente 8 cm de ancho, que se intercalan con siete lisas que alcanzan cerca de 7,5 cm de ancho. Este esquema se inicia con una franja central sin decoración, flanqueada a cada lado por tres bandas con diseño que se alternan por tres lisas (fig. 5). Cada una de las franjas decoradas está formada por seis módulos con el motivo inserto del antro-po-cóndor, el cual cambia de color en secuencia. Ambos bordes laterales del unku presentan una lista de 2 cm de ancho con un segmento del motivo principal, concordando con el patrón textil detectado por Allan Sawyer (1963) en las túnicas Tiwanaku. En el caso de

estas listas más angostas, cuando los íconos se orientan hacia el exterior de la pieza, se representa la sección del ala de las figuras. En los que se orientan hacia el interior, se muestra la parte del cetro de dichos íconos. Este patrón decorativo también sería compartido por la pieza de Coyo Oriente (Berenguer 2000; Rojas & Hoces de la Guardia 2017), reafirmando su similitud con esta.

Los motivos de la figura antro-po-cóndor se disponen bajo un patrón de reflexión especular, es decir, se reflejan a ambos lados del eje central, pero mantienen una misma secuencia cromática con cuatro variaciones. Se identifican estas cuatro variantes cromáticas principales en la figura central, de acuerdo con el color predominante del cuerpo del antro-po-cóndor: rojo, ocre, marrón oscuro y verde-azulado (fig. 5). El colorido se distribuye de forma oblicua o diagonal dentro de la prenda, generando dinamismo visual. Tanto en la estructura modular del diseño como en su policromía, este tratamiento responde plenamente a los cánones estilísticos característicos de los textiles Tiwanaku, en especial, aquellos de uso ceremonial y de contexto funerario, tal como ha sido documentado por Oakland (1986a, 1992).

Fechado radiocarbónico del unku del MNHN

El fechado radiocarbónico realizado en Keck AMS Facility, de la University of California en Irvine y gestionado por Crono Austral en Chile, entregó una datación absoluta para este unku de 1170±15 AP, la que calibrada bajo la curva SHCAL20 en el programa OXCAL, corresponde a 891 a 987 años Cal DC $p=95,4$ (UCIAMS 310353) (fig. 6). Si consideramos esta fecha a la luz de las cronologías actualizadas de Tiwanaku publicadas por Marsh y



Figura 5. Reconstrucción digital del unku N° 2023.1.7 de Punta Pichalo (MNHN) (ilustración de Yasna Sepúlveda-Guaico).
Figure 5. Digital reconstruction of unku N° 2023.1.7 from Punta Pichalo (MNHN) (illustration by Yasna Sepúlveda-Guaico).

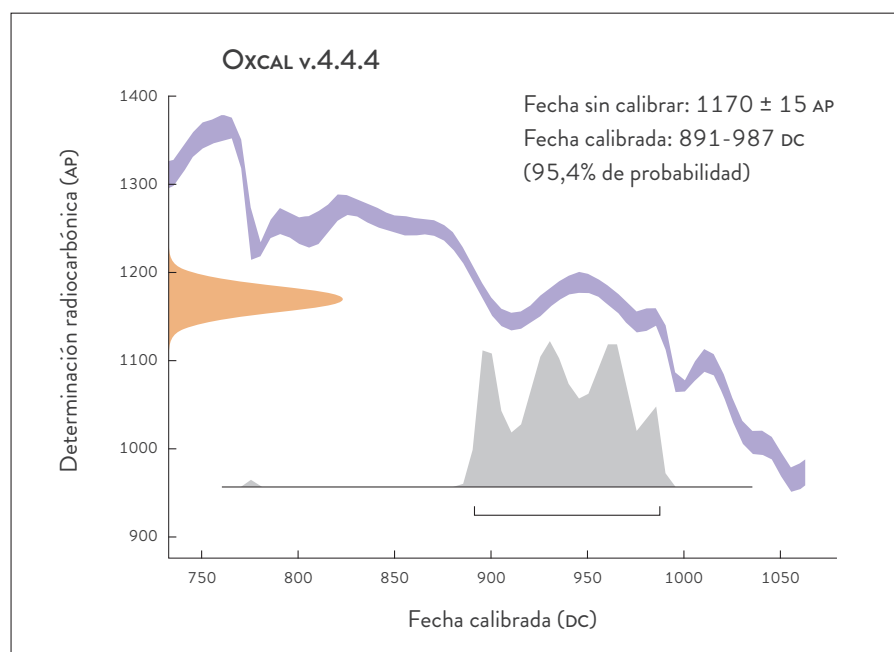


Figura 6. Fechado radiocarbónico calibrado del unku N° 2023.1.7 de Punta Pichalo (MNHN) (programa Oxcal, con curva SHCAL20).
Figure 6. Calibrated radiocarbon date of unku N° 2023.1.7 from Punta Pichalo (MNHN) (Oxcal program using the SHCAL20 curve).

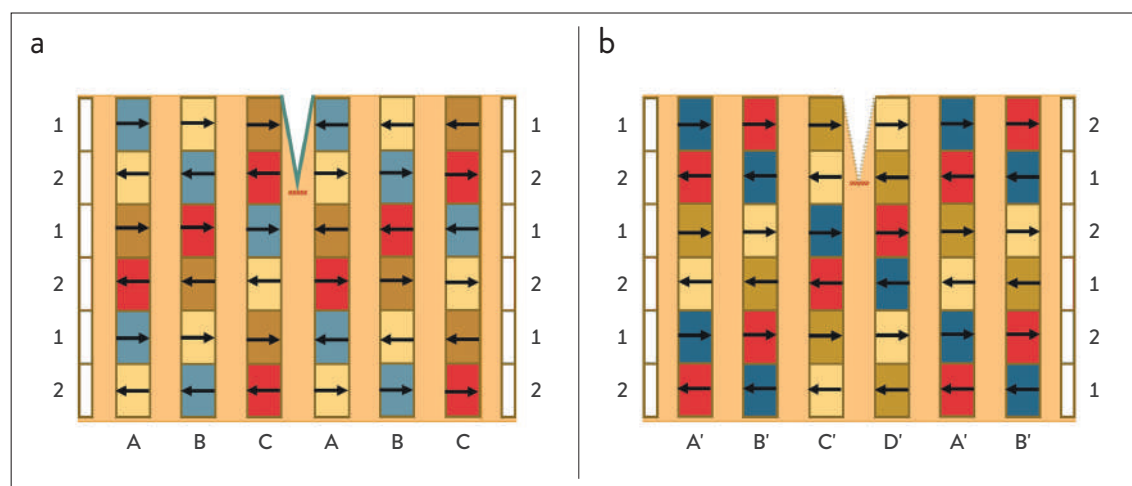


Figura 7. Comparación de la estructura del diseño de las piezas textiles: **a)** unku N° 2023.1.7 de Punta Pichalo (MNHN); **b)** unku N° 5382.1 de Coyo Oriente (IIAM) (ilustraciones de los autores). **Figure 7.** Comparison of the design structure of the textile pieces: **a)** unku N° 2023.1.7 from Punta Pichalo (MNHN); **b)** unku N° 5382.1 from Coyo Oriente (IIAM) (illustrations by the authors).

colaboradores (2023, 2025), la antigüedad del textil calza con el momento terminal de dicha sociedad, cuando en la capital ya había cesado la construcción de su arquitectura monumental y el patrón fúnebre transitaba hacia enterratorios que reflejan muertes violentas, desapareciendo así las tumbas formales con ofrendas. Respecto de la situación del área de influencia Tiwanaku, se aprecia que es el momento de mayor extensión de su red interregional, alrededor del año 900 DC, cuando al parecer habría ocurrido una migración mucho más amplia hacia Moquegua (Marsh et al. 2025). El colapso de Tiwanaku acontecería poco tiempo después, en un breve lapso entre los años 1010 a 1040 DC (Marsh et al. 2023).

En tal sentido, la presencia del *unku* de Punta Pichalo del MNHN sería parte de los nuevos flujos poblacionales y dinámicas sociales que ocurrían en Moquegua, los cuales influenciaron claramente el área de Arica a partir de los registros en este lugar de los emblemáticos gorros de cuatro puntas y vasos-kero de cerámica Tiwanaku (Uribe 2004). Sin embargo, la similitud de esta prenda con la de Coyo Oriente en San Pedro de Atacama sugiere también una proveniencia desde la vertiente oriental de la cordillera de los Andes, al igual que la túnica Tiwanaku de Pulacayo, en el suroeste de Bolivia (Agüero 2007).

Comparaciones entre el *unku* de Punta Pichalo (MNHN) y la pieza de Coyo Oriente (IIAM)

Como se mencionó, la prenda de este estudio presenta notables similitudes con la pieza N° 5382.1 perteneciente al sitio Coyo Oriente de San Pedro de Atacama. Esta última, al igual que la de Punta Pichalo del MNHN, está elaborada en un solo paño confeccionado en faz de trama y decorada en tapicería enlazada tejida en sentido horizontal (Oakland 1986a; Rojas & Hoces de la Guardia 2000, 2017). Las dos piezas corresponden a túnicas o *unkus* con diseños dispuestos en franjas verticales, organizadas en seis módulos lineales más dos listas estrechas en cada borde lateral y con los mismos motivos antro-po-zoomorfos que ostenta la Puerta del Sol de Tiwanaku. Sin embargo, y tal como es posible observar en la reconstrucción del diseño de ambos textiles (fig. 7), la disposición es distinta en ellos en cuanto al orden y orientación de sus iconografías. La pieza del MNHN presenta simetría especular en la dirección del rostro de las figuras, si tomamos como eje el escote del *unku*. Por su parte, en la túnica de San Pedro de Atacama no existe tal simetría, sino más bien un patrón de traslación continua y alternado a lo ancho de la pieza, análogo al sistema de escritura conocido como “bustrofedón”.

CARACTERÍSTICAS	UNKU DE PUNTA PICHALO	UNKU DE COYO ORIENTE
Estructura general	Túnica rectangular cerrada.	Túnica rectangular cerrada.
Escote	Orilla con terminación en puntada de festón, de color verde-azulado y refuerzo bordado con diseño ajedrezado.	Orilla con terminación en puntada de festón anillado y refuerzo bordado con diseño ajedrezado.
Disposición de motivos	Seis franjas centrales con diseño completo, más dos laterales con diseño parcial.	Seis franjas centrales con diseño completo, más dos laterales con diseño parcial.
Motivo iconográfico	Figura antro-po-cóndor.	Figura antro-po-cóndor.
Patrón de simetría del motivo	Traslación y reflexión especular.	Traslación continua alternada (bustrofedón).
Técnicas textiles	Faz de trama, tapicería enlazada (<i>interlocking</i>), urdimbres discontinuas.	Faz de trama, tapicería enlazada (<i>interlocking</i>), urdimbres discontinuas.
Paleta cromática	Rojo, ocre, marrón oscuro, verde-azulado.	Rojo, ocre, marrón oscuro, verde-azulado.
Materialidad textil	Fibra de camélido.	Fibra de camélido.

Tabla 2. Principales similitudes entre los *unkus* de Punta Pichalo (N° 2023.1.7, MNHN) y de Coyo Oriente (N° 5382.1, IIAM). **Table 2.** Main similarities between the *unkus* from Punta Pichalo (N° 2023.1.7, MNHN) and Coyo Oriente (N° 5382.1, IIAM).

Respecto de la distribución de la secuencia de colores de los motivos, y considerando como eje el escote de la pieza, en el *unku* del MNHN (fig. 7a) las tres franjas de la izquierda se repiten en la derecha (A, B y C); en cambio, en el *unku* de Coyo Oriente (fig. 7b), solo las dos primeras de la izquierda se repiten en igual posición que las dos últimas de la derecha (A', B'), quedando las franjas centrales con una distribución única (C' y D'). En el caso de las listas de los bordes, la pieza del MNHN presenta una secuencia que parte con el motivo del cetro de la figura antro-po-cóndor (1), siguiendo con la representación del ala y continuando así hacia abajo (2). Dicho orden es igual en ambos extremos de la pieza debido al patrón de reflexión de los motivos. Esto es distinto en la pieza de Coyo Oriente, puesto que ambas listas de los bordes tienen una secuencia diferente debido al patrón de traslación continua alterna de sus diseños. Una síntesis con las principales similitudes entre ambas piezas textiles se presenta en la tabla 2.

El ordenamiento modular en franjas con figuras antro-po-cóndor y la utilización de una paleta cromática acotada en variantes constantes, apuntan a un modelo de confección estandarizado. Ambas prendas pueden considerarse representativas de una misma tradición textil ceremonial, utilizadas probablemente en contextos funerarios de estatus, ya sea dentro del área de influencia Tiwanaku como en sus márgenes.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

La presencia de un textil de filiación Tiwanaku en la colección del sitio Punta Pichalo, excavado por Max Uhle en el año 1913, por una parte, nos ofrece la posibilidad, de explorar sus orígenes en la colección del MNHN, y por otra, de realizar un análisis exhaustivo de ella, tanto en lo formal como en los aspectos iconográficos, tecnológicos y cronológicos, aproximándonos así a los fenómenos de interacción entre el actual norte de Chile y Tiwanaku.

Es relevante que esta pieza textil, con una elaboración tan característica del universo iconográfico Tiwanaku, pertenezca a un momento tardío dentro de la secuencia cronológica de esta sociedad, cuando su capital ya había cesado el desarrollo de arquitectura monumental y se aproximaba a su colapso social (Marsh et al. 2023, 2025). En momentos de crisis, ciertos objetos de prestigio podrían haber circulado de modo más descentralizado, llegando a manos de poblaciones locales que no necesariamente tenían afiliación con Tiwanaku. El posible carácter corporativo postulado para la entidad social de esta cultura (Janusek 2004; Erickson 2006; Becker 2020) debió haber influido en que piezas de alto valor simbólico y de gran inversión en manufactura, circularan fuera de contextos exclusivos de la élite. Quizás, a nivel de elementos de expresión de prestigio local, tejidos como el examinado pudieron haber sido utilizados por individuos con acceso a redes de intercambio más extensas, ya sea con San Pedro de Atacama o con Arica. Lamentablemente, el *unku* de

Punta Pichalo está desvinculado de su contexto original, lo que no nos permite conocer qué otros elementos se le asociaban en la tumba, así como tampoco investigar las características específicas de quien vistió esta prenda. Sin embargo, podemos afirmar que fuera de esta túnica y aquellos textiles analizados por Carolina Agüero (2002, 2009), no se han identificado objetos de alfarería u otras materialidades claramente atribuibles a Tiwanaku dentro de la colección de Punta Pichalo del MNHN.

Hasta el momento, la mayor parte de las investigaciones sobre poblaciones costeras de Tarapacá han estado enfocadas en aspectos bioarqueológicos, los que abarcan deformación craneana, modo de vida y paleopatología (Cocilovo et al. 1999; Rivera 2016; Andrade et al. 2023), pero sin abordar específicamente las problemáticas de la posible influencia Tiwanaku en la zona. Recientes estudios isotópicos en poblaciones agrícolas y caravaneras del denominado complejo Pica Tarapacá (Santana-Sagredo et al. 2015, 2021), han demostrado que estas consumían abundantes recursos marinos, incluso estando asentadas en sitios bastante alejados de la costa. Esta interacción a larga distancia pudo haber facilitado no solo la circulación de alimentos, sino también la de bienes de prestigio de zonas lejanas, como el caso del textil analizado. En efecto, dicha vinculación entre las poblaciones costeras de Punta Pichalo inhumadas en el cementerio “C” excavado por Max Uhle y las de Pica Tarapacá, también fue planteada por Carolina Agüero (2009), sobre la base del reconocimiento de similitudes en el repertorio textil de ambos grupos.

Respecto de la historia de la colección de Punta Pichalo y sus interpretaciones, es relevante destacar el rol de las relaciones interpersonales de los investigadores involucrados y su importancia en la forma de concebir la influencia de Tiwanaku en la costa norte de Chile. En el caso de Uhle, es posible que su conocida enemistad con Posnansky le haya llevado a modificar sus propuestas iniciales sobre Pisagua, omitiendo la presencia de la pieza textil analizada en el presente artículo. Asimismo, Posnansky solo habría tenido acceso a un fragmento del *unku* –el que ilustra en su obra (1938, 1957)–, sin mencionar a Uhle como el investigador responsable de su hallazgo. Es probable que este textil Tiwanaku se haya transformado en un elemento “incómodo” dentro de una disputa intelectual y personal que trascendía las fronteras.

Aún quedan muchas interrogantes por resolver con respecto a este estudio. Una de las principales concierne a la asociación específica de este textil dentro del contexto de su tumba de origen. Los cuadernos de campo manuscritos de Max Uhle se encuentran en el Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, pero los que corresponden a Chile aún no han sido traducidos al español ni publicados. Una investigación acuciosa de dichos documentos, quizás pueda arrojar mayores luces acerca de su hallazgo y contexto, permitiendo así abordar de mejor forma la identidad y el estatus de quien portaba tan icónico textil durante la época de ocaso de la sociedad Tiwanaku.

AGRADECIMIENTOS A la colaboración de nuestros evaluadores, cuyos comentarios sin duda nos han servido para enriquecer y mejorar este artículo. También al Museo Nacional de Historia Natural de Santiago y al financiamiento y patrocinio de los proyectos de investigación ANID-FONDECYT N° 1230614 “Especialización artesanal, cambios sociales y continuidad de prácticas en las comunidades mineras de Copiapó durante los últimos 2000 años”, cuyo investigador responsable es Francisco Garrido, y ANID-FONDECYT N° 1250389 “Las máscaras del coleccionismo: mercado, prestigio y exhibición de objetos precolombinos en Chile durante los siglos XX y XXI”, cuyo investigador responsable es Benjamín Ballester.

NOTAS

¹ Arthur Posnansky creía que Tiwanaku tenía una antigüedad de 12.000 años y que, en dicha época, el nivel del lago Titicaca era mayor, lo cual configuraba a la ciudad de Tiwanaku como un puerto lacustre. Max Uhle fue muy crítico de dichos postulados, sobre todo respecto de la cronología de Tiwanaku, provocándole un conflicto personal con Posnansky que lo llevó a alejarse de Bolivia y enfocar su trabajo en Perú (Marsh 2019).

REFERENCIAS

- AGÜERO, C. 2000. Las tradiciones de tierras altas y de valles occidentales en la textilería arqueológica del Valle de Azapa. *Chungará, Revista de Antropología Chilena* 32 (2): 217-225.
- AGÜERO, C. 2002. Textilería de los "Aborígenes de Arica". La colección Uhle del Museo Nacional de Historia Natural (Santiago de Chile). *Gaceta Arqueológica Andina* 26: 171-191.
- AGÜERO, C. 2007. Los textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12 (1): 85-98.
- AGÜERO, C. 2009. La Colección Tiahuanaco de Uhle y su relación con el Complejo Pica-Tarapacá (norte de Chile). En *Actas IV Jornadas Internacionales sobre Textiles Precolombinos*, V. Solanilla, ed., pp. 439-458. Barcelona: Grup d'Estudis Precolombins.
- AGÜERO, C. 2017. Representaciones textiles en la iconografía de la litoescultura de Tiwanaku. En *Actas de la XXXI Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil*, M. Alvarado & A. Rojas, eds., pp. 4-23. Santiago: Comité Nacional de Conservación Textil.
- AGÜERO, C. & A. MARTÍNEZ 2020. Representaciones textiles en los iconos de la litoescultura Tiwanaku: distribución y significado. En *Pre-Columbian Textile Conference VIII*, L. Bjerregaard & A. Peters, eds., pp. 50-64. Lincoln: Zea Books.
- AGÜERO, C., M. URIBE & J. BERENGUER 2003. La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura lítica. *Textos Antropológicos* 14 (2): 47-82.
- ALBARRACÍN, J. 1996. De Tiwanaku a Uma-Pacajes: continuidad y cambio cultural. *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 16: 301-333.
- ANDRADE, P., C. HUERTA, M. ARANEDA, D. SALAZAR, J. URREA-NAVARRETE, V. MARTÍNEZ, M. ESCOBAR & V. CASTRO 2023. Patologías congénitas y defectos del desarrollo en poblaciones arqueológicas en la costa desértica de Antofagasta. *Estudios Atacameños* 69: 1-39.
- BAITZEL, S. & P. GOLDSTEIN 2014. More than the Sum of its Parts: Dress and Social Identity in a Provincial Tiwanaku. *Journal of Anthropological Archaeology* 35: 51-62.
- BARÓN, A. 2004. Excavación del cementerio Larache, Conde Duque, en San Pedro de Atacama. En *Tiwanaku: aproximaciones a sus contextos históricos y sociales*, M. Rivera & A. Kolata, comps., pp. 67-98. Santiago: Universidad Bolivariana.
- BECKER, S. 2020. Why Heterarchy? A View from the Tiwanaku State's (AD 500-1100) Labor Force. *American Anthropologist* 122 (4): 934-939.
- BENNETT, W. 1946. The Archaeology of the Central Andes. En *Handbook of South American Indians*, J. Stewards, ed., vol. 2, pp. 599-618. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- BERENGUER, J. 2000. *Tiwanaku. Señores del lago sagrado*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino-Banco Santander.
- BERENGUER, J. & P. DAUELSBERG 1989. El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku. En *Culturas de Chile. Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista*, J. Hidalgo L., V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate & I. Solimano, eds., pp. 129-180. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- BERENGUER, J., V. CASTRO & O. SILVA 1980. Reflexiones acerca de la presencia de Tiwanaku en el norte de Chile. *Estudios Arqueológicos* 5: 81-93.
- BERMANN, M. 1997. Domestic Life and Vertical Integration in the Tiwanaku Heartland. *Latin American Antiquity* 8 (2): 93-112.
- BIRD, J. 1943. Excavations in Northern Chile. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, vol. 37. Nueva York: American Museum of Natural History.
- CASTRO, V., J. BERENGUER, F. GALLARDO, A. LLAGOSTERA & D. SALAZAR 2016. Vertiente Occidental Circumpuneña. Desde las sociedades posarcaicas hasta las preincas (ca. 1500 años AC a 1470 años DC). En *Prehistoria de Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*, F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate & J. Hidalgo, eds., pp. 239-283. Santiago: Editorial Universitaria.
- CIFUENTES, A. 2020. Emblemas de poder en San Pedro de Atacama durante el período Medio (400-1000 DC). El caso de las hachas y las mazas de metal. *Estudios Atacameños* 66: 271-300.
- COCILOVO, J., H. VARELA, S. VALDANO & S. QUEVEDO 1999. Biología del grupo prehistórico de Pisagua, costa norte de Chile. *Estudios Atacameños* 17: 207-235.
- CONKLIN, W. 1983. Pucara and Tiahuanaco Tapestry: Time and Style in a Sierra Weaving Tradition. *Ñawpa Pacha* 21: 1-44.



- ERICKSON, C. 2006. Intensification, Political Economy, and the Farming Community. En *Agricultural Strategies*, J. Marcus & C. Stanish, eds., pp. 334-363. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology.
- ESPOUEYS, O., H. HORTA & V. RECINÉ 1995. Estudio de una pieza textil de filiación Tiwanaku del valle de Azapa, Arica, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 6: 111-125.
- FUENTES, J. 1965. *Tejidos prehispánicos de Chile. Colección Max Uhle. Museo Histórico Nacional*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- GOLDSTEIN, P. 1993. Tiwanaku Temples and State Expansion: A Tiwanaku Sunken-Court Temple in Moquegua, Peru. *Latin American Antiquity* 4 (1): 22-47.
- GOLDSTEIN, P. 1996. Tiwanaku Settlement Patterns of the Azapa Valley, Chile. *Diálogo Andino* 14/15: 57-73.
- GOLDSTEIN, P. 2005. *Andean Diaspora. The Tiwanaku Colonies and the Origins of South American Empire*. Gainesville: University Press of Florida.
- GOLDSTEIN, P. & M. SITEK 2018. Plazas and Processional Paths in Tiwanaku Temples: Divergence, Convergence, and Encounter at Omo M10, Moquegua, Peru. *Latin American Antiquity* 29 (3): 455-474.
- JANUSEK, J. 2004. *Identity and Power in the Ancient Andes. Tiwanaku Cities through Time*. Nueva York-Londres: Routledge.
- KNUDSON, K. 2008. Tiwanaku Influence in the South Central Andes: Strontium Isotope Analyses and Middle Horizon Migration. *Latin American Antiquity* 19 (1): 3-23.
- KOLATA A. 1993. *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Oxford: Blackwell.
- KOLATA, A. 2003. *Tiwanaku and its Hinterland: Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- LE PAIGE, G. 1961. Cultura de Tiahuanaco en San Pedro de Atacama. *Anales de la Universidad del Norte* 1 (1): 19-23.
- LE PAIGE, G. 1964. Los cementerios de la época agroalfarera en San Pedro de Atacama. *Anales de la Universidad del Norte* 3: 49-94.
- LE PAIGE, G. 1965. San Pedro de Atacama y su zona (14 temas). *Anales de la Universidad del Norte* 4, 29 p.
- LECHMAN, H. & A. MACFARLANE 2006. Bronce y redes de intercambio andino durante el Horizonte Medio: Tiwanaku y San Pedro de Atacama. En *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes Sur Centrales*, H. Lechtman, ed., pp. 503-539. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Institute of Andean Research.
- LLAGOSTERA, A. 1996. San Pedro de Atacama: nodo de complementariedad reticular. En *La integración surandina cinco siglos después*, X. Albó, L. Núñez, J. Hidalgo, A. Llagostera, M. Remy & B. Revesz, eds., pp. 17-42. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas.
- LLAGOSTERA, A. 2006. Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 38 (1): 83-111.
- MARSH, E. 2019. Arthur Posnansky, the Czar of Tiwanaku Archaeology. *Bulletin of the History of Archaeology* 29 (1): 1-17.
- MARSH, E., A. VRANICH, D. BLOM, M. BRUNO, K. DAVIS, J. AUGUSTINE, N. COUTURE, S. ANCAPICHÚN, K. KNUDSON, D. POPOVIĆ & G. CUNIETTI 2023. The Center Cannot Hold: A Bayesian Chronology for the Collapse of Tiwanaku. *PLOS One* 18 (11): e0288798.
- MARSH, E., B. OWEN, A. KORPISAARI, N. SHARRATT, P. GOLDSTEIN, B. VINING, S. BAITZEL, S. DE FRANCE, M. HUBBE & S. ANCAPICHÚN 2025. Dating the Ebb and Flow of Tiwanaku and Post-Collapse Material Culture Across the Andes. *Quaternary International* 727: 109742.
- MOSTNY, G. 1942. Informe preliminar sobre las excavaciones efectuadas en la costa norte de Chile. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 20: 97-102.
- MUNIZAGA, C. 1957. Secuencias culturales de la zona de Arica. En *Arqueología chilena*, R. Schaedel, ed., pp. 77-122. Santiago: Centro de Estudios Antropológicos, Universidad de Chile.
- MUSEO HISTÓRICO NACIONAL 1913 MS. *Libro N°1 de registro de la Sección de Prehistoria*. Santiago: Museo Histórico Nacional.
- NADO, K., S. MARSTELLER, L. KING, B. DAVERMAN, C. TORRES-ROUFF & K. KNUDSON 2012. Examinando las identidades sociales locales a través de los patrones de variación biológica y cultural en el ayllu de Solcor, San Pedro de Atacama, Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 44 (2): 341-357.
- NÚÑEZ, L. 2005. La naturaleza de la expansión aldeana durante el Formativo Tardío en la cuenca de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 37 (2): 165-193.



- NÚÑEZ, L. 2006. La orientación minero-metalúrgica de la producción atacameña y sus relaciones fronterizas. En *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes Sur Centrales*, H. Lechtman, ed., pp. 205-260. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Institute of Andean Research.
- OAKLAND, A. 1986a. *Tiwanaku Textile Style from the South Central Andes, Bolivia and North Chile*. Disertación en Filosofía, University of Texas, Austin.
- OAKLAND, A. 1986b. Tiahuanaco Tapestry Tunics and Mantles from San Pedro de Atacama, Chile. En *The Junius B. Bird Conference on Andean Textiles*, A. Rowe, ed., pp. 101-121. Washington DC: The Textile Museum.
- OAKLAND, A. 1992. Archaeology Textiles and Ethnicity: Tiwanaku in San Pedro de Atacama, North Chile. *Latin American Antiquity* 3 (4): 316-340.
- OYARZÚN, A. 1934. La estólica representada en un poncho de Pisagua. *Ibero-Amerikanisches Archiv* 7 (2): 135-139.
- PAVEZ, J. 2021. Etnología e historia antigua de Chile. Una conferencia inédita de Max Uhle en la Universidad de Chile, 1914. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 53 (2): 301-313.
- POLANCO, G. & F. MARTÍNEZ 2021. Una colección en disputa. Las controversias entre el Museo de Etnología y Antropología y el Museo Nacional de Historia Natural, 1912-1929. *Cuadernos de Historia* 54: 69-93.
- PONCE, C. 1994. *Arthur Posnansky y su obsesión milenaria: biografía intelectual de un pionero*. La Paz: Producciones CIMA.
- POSNANSKY, A. 1913. *Una falsa crítica de Max Uhle: un par de palabras críticas sobre la obra Tiahuanaco por Stübely Uhle (parte de Uhle)*. Berlín: Paul Funk.
- POSNANSKY, A. 1938. *Antropología y sociología de las razas interandinas y de las regiones adyacentes*. La Paz: Editorial Renacimiento.
- POSNANSKY, A. 1957. *Tihuanacu. The cradle of american man / Cuna del hombre americano*. Vols. 3 y 4. Nueva York-La Paz: J. J. Augustin, Publ.-Ministerio de Educación de Bolivia.
- RIVERA, M. 2016. Arqueología de los pueblos costeros del norte de Chile. Nuevas evidencias. *Revista de Arqueología Americana* 34: 35-60.
- ROJAS, A. & S. HOCES DE LA GUARDIA 2000. Coexistencia y diversidad técnica, textural y formal en los textiles de un fardo perteneciente al sitio Coyo de San Pedro de Atacama. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 32 (2): 227-233.
- ROJAS, A. & S. HOCES DE LA GUARDIA 2017. Estudio de la representación en un unku Tiwanaku. En *Actas de la XXXI Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil*, M. Alvarado & A. Rojas, eds., pp. 24-38. Santiago: Comité Nacional de Conservación Textil.
- SALAZAR, D., V. FIGUEROA, D. MORATA, B. MILLEIV, G. MANRÍQUEZ & A. CIFUENTES 2011. Metalurgia en San Pedro de Atacama durante el período Medio: nuevos datos, nuevas preguntas. *Revista Chilena de Antropología* 23 (1): 123-148.
- SANTANA-SAGREDO, F., J. LEE-THORP, R. SCHULTING & M. URIBE 2015. Isotopic Evidence for Divergent Diets and Mobility Patterns in the Atacama Desert, Northern Chile, During the Late Intermediate Period (AD 900-1450). *American Journal of Physical Anthropology* 156: 374-387.
- SANTANA-SAGREDO, F., J. LEE-THORP, R. SCHULTING, M. URIBE & C. HARROD 2021. Assessing Human Mobility and Dietary Patterns in the Atacama Desert Using Stable Isotopes: The Tarapacá Case (AD 900-1450). En *Caravans in Global Perspective: Contexts and Boundaries*, P. Clarkson & C. Santoro, eds., pp. 32-52. Londres: Routledge.
- SAWYER, A., 1963. Tiahuanaco Tapestry Design. *Textile Museum Journal* 1 (2): 227-38.
- SCHAEDEL, R. 1957. *Arqueología chilena. Contribuciones al estudio de la región comprendida entre Arica y La Serena*. Santiago: Centro de Estudios Antropológicos.
- SINCLAIRE, C. 1998. Los gorros de cuatro puntas de la colección arqueológica Manuel Blanco Encalada: tipología y secuencia para el valle de Azapa, Arica. *Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil* 3: 169-184.
- SINCLAIRE, C. 2017. Los textiles de la costa del Loa: estilo, función y circulación (500 cal. AD-700 DC). En *Monumentos funerarios de la costa del desierto de Atacama: los cazadores-recolectores marinos y sus intercambios (500 AC-700 DC)*, F. Gallardo, B. Ballester & N. Fuenzalida, eds., pp. 155-168. Santiago: Sociedad Chilena de Arqueología-Centro Intercultural de Estudios Indígenas.
- STANISH, C. 2002. Tiwanaku Political Economy. En *Andean Archaeology I. Variations in Sociopolitical Organization*, W. Isbell & H. Silverman, eds., pp. 169-198. Nueva York: Kluwer Academic-Plenum.



- STANISH, C. 2006. Prehispanic Agricultural Strategies of Intensification in the Titicaca Basin of Peru and Bolivia. En *Agricultural Strategies*, J. Marcus & C. Stanish, eds., pp.364-397. Los Ángeles: Cotsen Institute of Archaeology.
- STANISH, C., E. DE LA VEGA, M. MOSELEY, P. WILLIAMS, C. CHÁVEZ, B. VINING & K. LAFAVRE 2010. Tiwanaku Trade Patterns in Southern Peru. *Journal of Anthropological Archaeology* 29: 524-532.
- TORRES, C. 1986. Tabletillas para alucinógenos en Sudamérica: tipología, distribución y rutas de difusión. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 37-53.
- TORRES, C. 2008. The Influence of Tiwanaku on Life in the Chilean Atacama: Mortuary and Bodily Perspectives. *American Anthropologist* 110 (3): 325-337.
- UHLE, M. 1919. *La Arqueología de Arica y Tacna*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- UHLE, M. 1922. *Fundamentos étnicos y arqueología de Arica y Tacna*. Quito: Imprenta de la Universidad Central.
- ULLOA, L. 1981. Estilos decorativos y formas textiles de poblaciones agromarítimas en el extremo norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 8: 109-136.
- URIBE, M. 2004. Acerca de la cerámica Tiwanaku y una vasija del valle de Azapa (Arica, Norte Grande de Chile). *Estudios Atacameños* 27: 77-101.
- URIBE, M. & C. AGÜERO 2004. Iconografía, alfarería y textilería Tiwanaku: elementos para una revisión del período Medio en el Norte Grande de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36 (2): 1055-1068.
- WILLIAMS, P. 2002. Rethinking Disaster-Induced Collapse in the Demise of the Andean Highland States: Wari and Tiwanaku. *World Archaeology* 33 (3): 361-374.
- YOUNG-SÁNCHEZ, M. 2013. Early Tiwanaku Pouches from the South-Central Andes. En *Essays in Honor of Frederick R. Mayer*, M. Young-Sánchez, ed., pp. 99-114. Denver: Denver Art Museum.



Manifesting Thunder Beings: The Convergence of Archaeology and Ethnography in Assiniboine Masks from the North American Great Plains

Manifestación de los Seres del Trueno: convergencia entre arqueología y etnografía en las máscaras assiniboine de las Grandes Llanuras de Norteamérica

Max Carocci^A

Recibido:
marzo 2026.

Aceptado:
abril 2026.

Publicado:
junio 2026.



ABSTRACT

Some historical Northern Plains Indigenous masks feature designs that display formal resemblances with those found on rock art and on objects made of shell that were traded over large parts of North America during the pre-Columbian period. This article argues that these similarities are unlikely to be coincidental. It examines evidence for the longevity of beliefs associated with pre-Columbian imagery by drawing on repertoires of oral tradition that continued to play a significant role in rites and ceremonies in which ethnographically recorded masks had a central function. Addressing the role of material culture in Native North American societies, the article draws attention to a typology of ritual objects that has not yet received adequate scholarly attention. It argues that these objects should be understood as part of Indigenous North American practices of transformation, based on ideas of inter-species relationships and communication with other-than-human beings, rooted in past iconographies and religious ideologies.

Keywords: Native North American art, masks and masking, manifestation, agency, ritual objects, performativity, ontology.

RESUMEN

Algunas máscaras históricas de los pueblos indígenas de las Grandes Llanuras de Norteamérica presentan diseños que muestran similitudes formales con los encontrados en el arte rupestre y en los objetos de concha que se intercambiaban en gran parte de esta región durante la época precolombina. En este artículo se argumenta que estas semejanzas no son fruto de la casualidad. Para ello, se examinan las pruebas de la persistencia de las creencias asociadas a la iconografía precolombina y se analizan los repertorios de la tradición oral que indican que las máscaras documentadas en contextos etnográficos continuaron desempeñando una función central en ritos y ceremonias. Al abordar el rol de la cultura material en las sociedades nativas de Norteamérica, se destaca una tipología de objetos rituales que aún no ha recibido la debida atención académica. Se propone que estos objetos se interpreten como parte de las prácticas indígenas de transformación, basadas en ideas de relaciones interespecie y de comunicación con seres no humanos, que están enraizadas en iconografías e ideologías religiosas del pasado.

Palabras clave: arte indígena norteamericano, máscaras y enmascaramiento, manifestación, agencia, objetos rituales, performatividad, ontología.

^A Max Carocci, American University in London, United Kingdom. ORCID: 0000-0002-0143-8157. E-mail: caroccm@richmond.ac.uk

INTRODUCTION

In a paper published in 1909, anthropologist Robert Lowie gave an account of masking practices among the Assiniboine (or Nakoda), a historical Siouan-language group from the northwestern Great Plains of North America (fig. 1).

The masks he recorded were used in the context of dramatic public pageants common across the region during which certain people displayed their ability to heal, divine, and perform astonishing feats such as shape-shifting. The report features four images of the masks, which variably display marks around the eyes and across the cheeks, a detail that Lowie does not explain but that suggests a less than a coincidental reoccurrence in a variety of expressive forms recorded over time throughout the area (Lowie 1909: 65-66, figs. 15 and 17) (figs. 2 and 3).

These masks' designs bear substantial similarities to ancient depictions of sacred thunder beings, also known as Thunderers, and associated figures such as the Hero Twins. They are carved on shells from the Mississippian period (ca. AD 1000-1650) found in Manitoba, Saskatchewan, and North Dakota, and also etched on

rock surfaces across the northern Plains (Syms 1979: 291, fig. 6; Brain & Phillips 1996; Díaz-Granados et al. 2001: 485, fig. 3; Schneider 2003: 160-161, 163, figs. A77, A78, A81; Sundstrom 2015: 170, fig. 13.12; Dye 2023: 113, fig. 7.1) (fig. 4).

Specialized literature calls the motif that characterizes these entities the “forked” or “weeping eye” (henceforth forked/weeping eye) (Hall 1977). Possible correlations between ethnographic masks and pre-Columbian iconography invite an examination of design persistence over time that interrogates the reasons why they appear on objects separated by culture and time; a question that involves asking who exactly the masks identified. Here I maintain that the designs featured on the Assiniboine society masks at the center of this investigation are results of semiotic continuity rooted in animistic ontologies of great antiquity, and that meanings associated with them confirm their identity as beings related to the mighty Thunderers.

The following examination aligns with a body of literature that treats Native North American masks as objects endowed with agentive and transformative powers (Gill 1976; Sekaquaptewa 1976; Sundstrom 2015). Indigenous ways of knowing and thinking



Figure 1. North America's Great Plains with Assiniboine territories highlighted.

Figura 1. Las Grandes Llanuras de Norteamérica, con el territorio assiniboine demarcado.

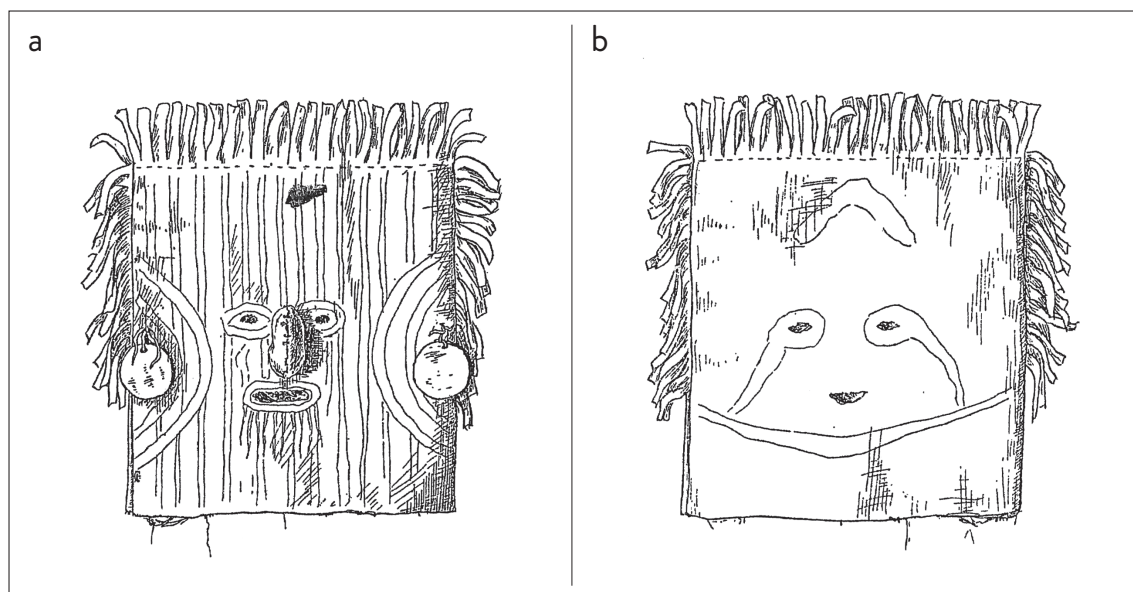


Figure 2. Assiniboine Fool-Dance mask N° 50-7112, American Museum of Natural History (AMNH), New York: **a)** front view; **b)** back view; length 43 cm (modified from Lowie [1909: 65, fig. 15]). **Figura 2.** Máscara de la Danza del Loco assiniboine N° 50-7112, American Museum of Natural History (AMNH), Nueva York: **a)** vista frontal; **b)** vista posterior; largo 43 cm (modificada desde Lowie [1909: 65, fig. 15]).

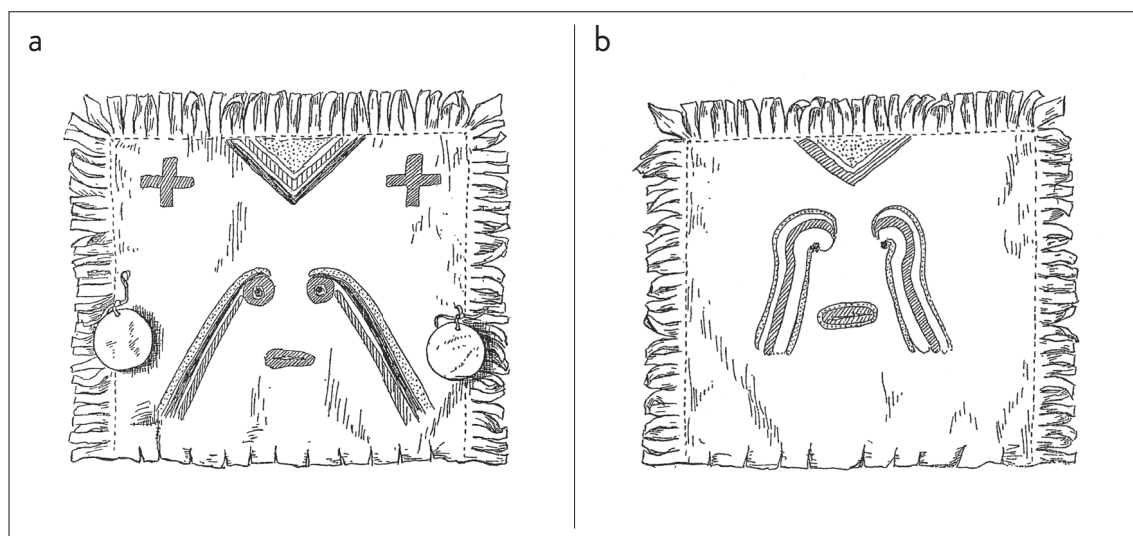


Figure 3. Assiniboine Fool-Dance mask N° 50-7114, AMNH, New York: **a)** front view; **b)** back view; length 45 cm (modified from Lowie [1909: 66, figs. 16-17]). **Figura 3.** Máscara de la Danza del Loco assiniboine N° 50-7114, AMNH, Nueva York: **a)** vista frontal; **b)** vista posterior; largo 45 cm (modificada desde Lowie [1909: 66, figs.16-17]).

about history and reality have been essential to craft the present interpretation of their cultures, which are based on epistemological and ontological premises that

challenge earlier ethnographers' positivist assumptions (Buffalohead 2004; Duarte & Belarde-Lewis 2015; Roulette 2021 in Matthews et al. 2021).



Figure 4. Late Mississippian Buffalo style shell mask, Barton Ranch, Arkansas, ca. AD 1550-1625; length 14.5 cm, width 8.6 cm. Hampson Archaeological Museum State Park, ID: BR_1503 (photo by Herb Roe [2012]).

Figura 4. Máscara de concha de estilo Búfalo del período Mississippian Tardío, ca. 1550-1625 DC; largo 14,5 cm; ancho 8,6 cm. Hampson Archaeological Museum State Park, ID: BR_1503 (fotografía de Herb Roe [2012]).

Based on these premises, it is tempting to hypothesize that the Assiniboine masks described by Lowie (1909) were more than representations of beings impersonated by performers as some literature suggested for other North American contexts (Densmore 1947; Monaco 1977; Oosten 1992). By contrast, they could be understood as manifestations of their presence among humans in line with new theories of material culture in which objects are not representations of belief, but co-constitutive agents within relational worlds in which they actively participate (Alberti et al. 2011; Watts 2013; Harrison-Buck & Hendon 2018; Qu 2020; Matthews et al. 2021; Janssons 2022).

To sustain this argument, I will make an analytical distinction between representation and manifestation that emerges from my reading of Native North Ameri-

can ethnography, starting from the work of Paul Radin and Irwing Hallowell whose Indigenous informants reported the distinction between inert and active in language and practice. Their studies revealed that in Indigenous thought what external observers would call objects, under certain circumstances can be agents, or “other-than-human persons” (Radin 1914; Hallowell 1960). After them a host of Indigenous and non-Native scholars and cultural consultants have proven ritual and ceremonial objects’ agentive and intentional qualities that challenge the notion of masks as representations, as will be explained later (Dorsey 1903: 20-21; Wissler 1912a: 103; Ewers 1981: 264; Hungry-Wolf 1982; Schlesier 1993: 17, fig. 2; Ridington & Hastings 1997; Zedeño 2008; Peers & Brown 2015; Matthews 2016; Matthews et al. 2021). Sam Gill (1977: 458) talking about Hopi masks

elaborated on the distinction between inanimate and active agents by noting that “material [...] without the spiritual is [...] a work of art”, a sentence that when paraphrased simply means inert representation. This notion is relevant to Assiniboine masks because it underscores the participation of objects endowed with intentionality and personhood in the world of humans. It is a foundational axiom, shared among most Native American and other animistic societies, central for re-thinking masks as kinds of object-agents that act and affect phenomenal reality through the symbols that carry different powers (Gill 1977; Gell 1992; Viveiros de Castro 1998; Conneller 2004; Latour 2005; Harvey 2006, 2017; Holbraad 2007; Mills & Ferguson 2008; Elliott & Conneller 2020; Qu 2020; Wallis & Carocci 2021).

Scholarship on Native American art is embracing this idea to interpret how animistic ontologies have been shaping stylistic choices in material and visual culture since pre-Columbian times (VanPool & Newsome 2012; Pauketat 2013; Wallis 2013; Carmody & Barrier 2020; VanPool & VanPool 2021; Carocci 2023). The consistent reappearance of designs such as the forked/weeping eye at different historical points in various parts of North America signals the power of specific symbols and themes associated with ancient motifs, which survived into the historic period despite changes and ruptures (Hall 1997; Brown 2007). Demonstrable analogies between oral traditions and archaeological material not only indicate longevity of specific iconographies, but the resilience of old epistemological and ontological principles that structured Native belief and practice over time, which ultimately can explain ethnographic masks’ efficacy (Irwin 1994; Pauketat 2013).

Anthropologist Eduardo Viveiros de Castro’s reflection (1998: 478) on the relationship between interiority and exteriority of human and other bodies among Amazonian peoples is particularly central to the present re-evaluation of Northern Plains masks’ ontological status. For many Native North Americans too adopting another being’s exteriority enables a person to partake of “affects, dispositions, and capacities” unique to it. Despite substantial geographical distance, the ontological principles elaborated by Viveiros de Castro resonate with how the Indigenous societies examined here understood ideas of essence and presence. In the Amazon, adopting someone else’s body allows one to

act from the perspective afforded by it. Similarly, among North American peoples assuming someone’s outer appearances gives direct access to the ways of being associated with that body. Masks like bodies, Viveiro de Castro (1998: 482) further argues, allow wearers to access the powers of the beings they depict because by taking their outer appearances announced by the signs that define them, wearers can act like them.

Viveiros de Castro’s suggestion that masks facilitate a process of transformation that manifest the beings depicted through the adoption of their attributes is reflected in several Native American masked events. In these contexts, similarity between the object and the referent results in ontological change (Gill 1976; Sekaquaptewa 1976; Neil 1986; Seip 1999; Clark 2013; Sundstrom 2015). The ritual function of the Northern Plains masks constructed them as a particular type of object-actant that established a direct relationship between beings, even if they existed in different registers of reality (Latour 2005).

Testing the hypothesis that Indigenous Northern Plains masks are simultaneously the entities they represent and their depictions will benefit from the input of Charles Sanders Peirce’s semiotics (Peirce 1955), which allows various modes of symbolization to co-exist (Pollock 1995; Wallis 2013). Peircean semiotics’ tripartite division into symbols, icons, and indexes, is here helpful in explaining how Northern Plains Indian masks variably operated in different symbolic modes, and at times, simultaneously. In the model proposed by Peirce, a symbol is a conventional sign that has no immediate or direct relationship to the object it is supposed to represent. An icon is a sign that bears resemblance to its object, and an index reveals a correspondence of fact between the sign and the referent through causality or proximity (Mertz 2007; Harris & Cipolla 2017). This positions objects as indexes at the centre of social relationships, thus recovering symbolization processes’ relational aspects central to animistic modes of interaction between humans and other actants operating in Native North America since at least the Mississippian times (ca. AD 800/1000-1650) (Baires & Baltus 2020). Peircean semiotics can help us understand how transformation can take place in the case of masks. By adopting the signs that indicate the invisible presence of incorporeal beings such as the Thunderers, humans

take on their appearances following the animistic logic expounded by Viveiros de Castro (1998) and repeatedly recorded in other Indigenous American contexts.

Indexing incorporeal beings by producing effigies, images, and depictions that resemble their appearances has been widely documented among North America's pre-Columbian cultures. Scholars have analyzed these ancient iconographies considering the ethnographic evidence provided by the most direct likely descendants of the archaeological cultures that produced them (Buffalohead 2004; Reilly & Garber 2007; Lankford et al. 2011). Arguments that support possible correlations between old motifs and ethnographic specimens can be found in the reoccurrence of certain themes in mythological and cosmological repertoires that cross linguistic boundaries. Though tracing direct links between present and past may be possible only in some cases, it is still feasible to suggest that the cross-cultural frequency and resilience of certain themes may result from their value in social reproduction and ritual efficacy. Borrowings, re-elaborations, and local variations of certain designs may explain regional and even temporal adaptations without compromising the emotive and effective power retained by tenacious religious symbols and tropes.

In what follows I examine elements of pre-Columbian iconography relevant to the analysis to explain continuity with mask specimens recorded by early twentieth century anthropologists. I then review the ethnographic evidence to elaborate some conclusions and reflections.

HISTORICAL BACKGROUND

Establishing the antiquity of masking practices for the North American Plains poses a series of challenges given the cultural variations that characterized the region from Paleo-Indian period (ca. 15,000-8000 BC) to the first millennium of the current era (Gibbon 1988; Schlesier 1994; Fowler 2003). The earliest depictions of masks and/or faces appear around the 15th century AD in the south and eastern regions (Arkansas, Oklahoma) (Brown 1996). For later periods, additional evidence comes from the rock art of the Rocky Mountains in Montana (Keyser & Sundstrom 2015; Sundstrom 2015), Saskatchewan (Schneider 2003), and the Black Hills

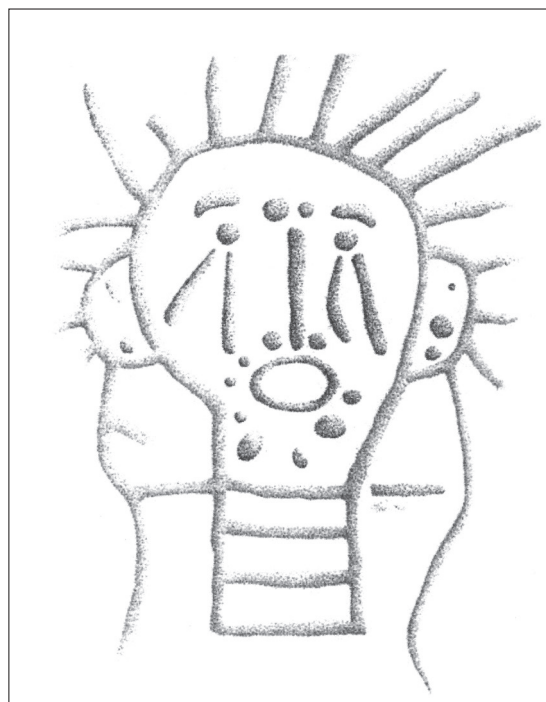


Figure 5. Face carved into boulder, artist reproduction of the Weyburn Petroglyph, Saskatchewan (illustration by Erynn Dyle Schnieder, modified from Schneider [2003: 163, fig. A81], used with permission of the Archaeology Department of the University of Saskatchewan, Saskatchewan, Canada). **Figura 5.** Rostro tallado en roca, reproducción artística del petroglifo Weyburn, Saskatchewan (ilustración de Erynn Dyle Schneider, modificada desde Schneider [2003:163, fig. A81], con permiso del Archaeology Department de la University of Saskatchewan, Saskatchewan, Canadá).

in South Dakota (Sundstrom 2004). In these latter regions, therianropic imagery and frontally depicted faces may suggest mask use (Keiser & Klassen 2001; Sundstrom 2004) (fig. 5).

Unfortunately, gaps in the archaeological record cannot confirm with material evidence what rock art depicts for these early periods. It is nonetheless possible that natural pigments may have been used to paint the face instead of masking to perform the same function. This practice may have substituted the use of masks in the past, given the special power awarded to coloring matter in ritual and bundling (Wissler 1907: 42-43; Zedeño 2008). Additionally, the use of perishable materials that may have been employed to make masks could be another reason why, so far, no physical

object related to the practice has been recovered from controlled excavations in the Northern Plains.

Images that suggest masked or transforming humans depict what appear to be hybrid figures that display elk, deer, or buffalo heads on human bodies, which echo historical expressions and ethnographically-recorded masking practices in ritual and ceremonial contexts of the Mandan, Sioux, Cheyenne, Quapaw, Blackfoot and other northern groups (Horse Capture et al. 1993: 134-135; Taylor 1996; Feest 2007; Hansen 2007: 147; Byrd et al. 2025). To an external observer it is not always clear what images of faces found on rock art across the Plains represent. Stating with absolute certainty that these are visualization of masks requires caution. They may depict temporary alterations of the face with paint or announce the presence of a special being that inhabited the site, or both. Sometimes, streaked cheeks may be depictions of tears, ceremonial paint, or visualizations of power emitted by the eyes. Regardless of what we may see in these pictures, seeking a single explanation for what they may have represented for the makers may be futile because in ritual contexts distinctions between states of being collapsed into one ontological dimension. If indeed some of this imagery depicts transformative states through the use of masks there would be no substantial difference in depicting what observers may see (the mask worn by a human), and what their wearers may become (the entity that manifests itself through donning the mask); the mask and who it represents would be one and the same. If this hypothesis is right, rock art depictions of hybrid figures may simultaneously be depictions of masked individuals, representations of states of transformation, and visualizations of other-than-human persons inhabiting the site. In other words, it can be representation as well as an instance of images that act (Zwadzka 2021: 275).

Plains peoples believed in the transformational power of masks to turn beings into what they depicted (Berlo 2000; Sundstrom 2015). As such, visual records may simply convey the transformative process as experienced by the wearers, conventionally visualized through a synthesis of attributes that stood for different ontological registers: those that pertain to phenomenal reality and those that inhabit a metaphysical state coming together in the act of shape-shifting. Visually, this idea was conveyed by assembling human

and other-than-human characteristics in therianthrope, or hybrid figures, as can be seen in rare Plains Cree images of Thunder beings painted on tipis (Skinner 1914a: 70-71, fig. 8).

This representational strategy is very old and widespread. It can be found in effigies produced since the Hopewell times (AD 100-500) outside the Plains area, yet they indicate the endurance of a notion that eventually became a repertoire of Indigenous cultures on both sides of the Mississippi (Squier & Davis 1973: 247, figs. 146-147). During the Mississippian period, composite beings convincingly synthesized the concept of a reality in which transformation is a real possibility (Maurer 1977: 194, fig. 259; Díaz-Granados et al. 2001: 488, fig. 5). By creating configurations that defy Western perceptual parameters limited by the language of naturalism and imagination, Plains Indigenous peoples and their predecessors appear to have made visually clear otherwise ungraspable realities and states of being that challenge Cartesian premises by blurring the boundaries between the material and the immaterial.

Although the antiquity of masking on the Northern Plains awaits further proof, it is possible to explain thematic continuities between ethnographically recorded masks, and mask-like objects traded into the Plains before the colonial period by way of oral traditions associated with specific beings and their iconographies (Smith & Smith 1989; Collins 1995). Among some of the most relevant thematic continuities relevant to the present interpretation of Northern Plains masks as instances of metaphysical manifestation are the incised whelk shells produced and exchanged in the context of the "Mississippian Ideological Interaction Sphere" (MIIS) (Reilly & Garber 2007; Duncan 2011; Butterfield 2018). With this definition it is possible to talk about cultural production, economic, and symbolic interactions informed by Mississippian cultures' religious ideologies wherever their influence has been positively ascertained.

In MIIS regions, masks were utilized between 200 BP-AD 1650 years, during the Woodland, and subsequent Mississippian periods (Baby 1956; Collins & Farnsworth 1981; Brown 1996; Clark 2013). Although their ancient use is not clear and may not be immediately related to the employment of historic period masks in the Northern Plains, direct and/or mediated relationships between subsequent archaeological cultures

reveal continuous and widespread distribution of shared oral traditions. Likewise, an extensive trade of objects decorated with iconographies so similar to those found on ethnographic specimens that comparisons has been considered legitimate (Skinner 1914b, 1914c; Griffin & Morse 1961; Collins & Farnsworth 1981; Brasser 1987; Smith & Smith 1989; Schlesier 1994; Duncan & Díaz-Granados 2000; Ritterbush 2002; Bailey 2004; Buffalohead 2004; Reilly 2004).

There is substantial evidence that Mississippian material culture and ideologies reached the Northern Plains during the Protohistoric period (AD 1500-1800). While some cultural repertoires might have been shared orally, material and visual culture contributed to the spread of religious ideas and iconographies including those related to the Thunderbird by way of cultures such as the Oneota who moved to the Black Hills from areas that correspond to today's Iowa (Sundstrom 1990; Ritterbush & Logan 2000; Buffalohead 2004). Maskettes, engraved whelk shells, and even iconographic elements found on rock and mobiliary art confirm the reach of Mississippian ideologies, thematic clusters, and material culture in the Northern Plains (McCharles 1887; Howard 1953; Brasser 1987; Keyser & Klassen 2001; Sundstrom 2004).

Thunderbirds, Hero Twins, and the forked/weeping eye motif make up a tightly integrated thematic cluster that had a widespread cultural impact on both pre-Columbian and historical societies. It is not only evident through iconographic consistency, but also through the historical resilience of similar motifs in myths and stories (Benn 1989; Berres 2001; Reilly & Garber 2007; Townsend & Sharp 2004; Lankford et al. 2011). Mississippian cultural heritage partially contributed to the development of historic peoples' religious life, and on social organization based on sodalities, ceremonial groups, and dance associations established by dreamers who encountered specific beings, among which the Thunderers (Irwin 1994; Dye 2017, 2020). Exchange networks, ceremonial gifting, marriage, trade and alliances provided access to new ideas and iconographies that were acquired and eventually reworked in local versions of common themes (Fletcher & La Flesche 1911; Blakeslee 1981; Bailey 1995; Collins 1995; Hall 1997; Brasser 1999; Berres 2001: 190; Buffalohead 2004; Deter-Wolf & Díaz-Granados 2013).

Stylistically, certain designs associated with powerful figures proved to be extremely resistant to change. Motifs such as the forked/weeping eye associated with the thunder beings and the powerful Hero Twins are a case in point. During the Mississippian period these other-than-human beings were immortalized in art as central characters of origin stories, charter myths and epic cycles, which were still retold in historic times (Hall 1997). Oral traditions recovered in the 19th century report of Hero Twins that due to their upbringing are one civilized and one wild. The latter shows his un-socialized state by behaving against established norms (Duncan & Díaz-Granados 2000; Dye 2023). Embodying the eternal cosmic battle between opposites, the Hero Twins manifest the complementary sides of power, one creative and one destructive.

In addition to being phenomenal warriors and hunters, the Hero Twins also had the power to revive the dead, and by default, healing. Several shell masks with the marks of the Thunderers have been found on the Northern Plains, in areas directly linked to historical Plains peoples, and in some cases, they were included in war-related bundles and ceremonialism until recently (Dorsey 1885, 1972 [1894]; Howard 1953, 1956; Syms 1979; Ewers 1986: 133, fig 120; Smith & Smith 1989: 16; Collins 1995). These are what archaeologist, María Nieves Zedeño (2008, 2009) calls index objects that transfer power by way of contiguity. Though probably not used on the face, these shell masks were related to one of the Hero Twins' martial characters, an important feature associated with historical warrior societies (Howard 1956; Mails 1973; Rice 1985; Berlo 1996; Powell 2002; Carocci 2012; Dye 2023).

The remarkable historical depth of these beliefs and practices show that religious ideologies centred around the Thunderers were underpinned by the notion that objects associated with them were inherently powerful. This was clearly visualized in images and representations of faces and hybrid other-than-human persons, which could transmit their power to handlers by proximity. Abilities received by any of these beings were brought into action into different spheres of social activity by means of objects that bore the signs of their identity as Thunderers, most significantly: the martial and the religious realms equally presided, at least in part, by them. It is in this latter context that

some masks became more associated with well-being, abundance and healing guaranteed by masked dancers described by ethnographers between the late part of the nineteenth and early of the twentieth century to which we now turn.

ETHNOGRAPHIC EVIDENCE

Reports compiled by anthropologists at the beginning of the twentieth century reveal a widespread and sustained use of masks among Plains peoples. The practice was common among groups that inhabit the Canada grasslands: Alberta, Saskatchewan, Manitoba, and Western Ontario. The Northern regions of the American plains and parts of the Midwest are here described as “Northern Plains” (Lowie 1909, 1913a, 1913b, 1983; Wissler 1912b; Skinner 1914b, 1914c; Kroeber & Holt 1920; Ray 1945; Howard 1954; Lewis 1974, 1982a, 1982b; Taylor 1996).

This literature discusses Indigenous Northern Plains masks in the context of sodalities whose members shared the same metaphysical experiences, most significantly dreams, apparitions, and visions of specific beings and/or animals. These became the patrons of the society, who instructed the dreamers to follow specific ritual, behavioral, and social obligations. Early reports can help contextualize mask use among the Northern Plains peoples in ritual complexes in which clowning behaviour converge with healing (Skinner 1914b: 501; 1914c: 529; 1915: 789; Ray 1945).

Ethnographic observations frequently describe clowning among the defining traits of Northern Plains masking practices, which are often linked to “contrary behaviour” (Kroeber & Holt 1920). This was a socially-sanctioned mode of interaction that required inverted speech and actions after encountering Thunder itself, the Hero Twins as Thunderers (Skinner 1914c: 528-529; Ray 1945: 105-108; Howard 1954: 254; Lewis 1974: 18, 1982a: 249; Dye 2023), or other incorporeal entities such as the Algonquian skeleton Pägûk (Lowie 1909: 65-70; Skinner 1914a: 500-505).

Masked rituals’ comedic aspect derived from antisocial, unnatural, unconventional, and extraordinary behavior, for example: cannibalism, consuming raw or scalding foods, or unbridled sexual appetite. This

was implied in the names of several of the masked clubs such as the Assiniboine “fool dancers” and the Lakota Heyoka “clowns”. In several Indigenous North American languages’ eccentric behaviours were often defined with terms that in Indo-European languages could roughly translate as ‘crazy’, a term that may include all the connotation on the spectrum from foolish to possessed, enraptured, spirited, or frenzied. The literature about clowns and their spiritually informed contrary behaviours consistently stresses that their encounters with incorporeal beings turned them into what anthropological literature have called ‘sacred’ figures. Fittingly, Reverend James Dorsey (1972 [1894]: 469) reported that among nineteenth century Dakota Heyoka “the more absurd a thing is, the more ‘wakan’” (in the Dakota language: ‘awesome’, ‘inexplicable’, ‘sacred’, or ‘numinous’ [Powers 1977: 45-47]).¹ This correlation clearly suggests that society members’ humorous antics were underpinned by a religious substratum whose very existence was predicated upon the presence of sacred entities such as the Thunderers.

The Assiniboine masks described by Lowie fit within this context. Employed by members of the “Fool Dancers” society, variations of these ritual objects could at the time be found among other neighbouring Northern Plains groups such as Plains Cree, Plains Ojibwa, Crow, and Dakota. In most cases, they were square hoods made of commercial fabric variably decorated with stripes, crosses and chevrons on the forehead and across the face.² Occasionally they may be conical fabric hoods, to which nose or earrings were attached (Lowie 1913b: 207, 209-210, figs. 6 and 7; Howard 1954: 257; Lewis 1974: 20-21, 1982b: 893; Skinner 2014b: 500, 503, figs. 5 and 6). Not coincidentally, conical headdresses were also used in the Santee Contrary Society dances associated with the Thunderers (Eastman 1853). What is more, Lightning Boy one of the Hero Twins known across the Plains may appear with a cone-shaped head (Dye 2023).³ Additionally, the phallic long noses featured on Northern Plains clowns’ masks may be further evidence of enduring themes associated with the Thunderers. The so-called “Long-nose” maskettes recovered in Plains archaeological contexts have distinctive sexual connotations confirmed in old oral traditions (Anderson 1975; Tiffany 2003). In one legend the taming of unbridled sexuality and final

assimilation of the wild Hero Twins into cultured society is metaphorically achieved by the reduction of his nose (Duncan & Díaz-Granados 2000: 8).⁴

Among the Assiniboine and the Crow masks' eye slits featured special marks that recall tears, the sign of crying for a vision, the precondition to alternative states of consciousness that allowed individual supplicants to connect and communicate with otherwise invisible beings (Lowie 1909: 65-66, figs. 15-17; Lowie 1913b: 209, fig. 6; Irwin 1994). Significantly, these weeping eyes also resembled the malar stripe of the hawk, a bird believed to be manifestation of Thunder beings whose eyes emitted lightning and the recognizable trademark of the Hero Twins (Salzer & Rajanovich 2001; Giles 2020; Carocci 2023).

Further proof of masked society members' association with Thunder beings were the zigzagging lines painted on their arms and legs that indexed energy and thunder/lightning (Wissler 1907: 51; Berlo 2000: 29-30, pls. 1 and 2). They also carried sticks from which hung deer's hoof rattles, an implement associated with the Thunderers and thunderclaps (Lowie 1909: 62; Skinner 1914b: 500; 1914c: 528; Green 1999). This indicated that societies such as the Fool Dancers (Assiniboine), the *Wetigokanuk* (Plains-Cree), and *Windigokan* (Plains-Ojibwa), performed healing rituals. Though not handling these implements, even Cheyenne men of the *Hohnuk* (contrary society) were said to behave like thunders in a storm, and doctored people by jumping on them (Grinnell 1972: vol. II, 329). Healing was one of the Hero Twins' abilities, which the society members received from the Thunderers themselves through visions and dreaming (Irwin 1994; Dye 2023). Most of them were obliged to use contrary speech also in their daily life, another feature reminiscent of the wild Hero Twins behaving against socially acceptable rules. The intimate connection between humans and Thunderers was further sealed by way of donning a mask that bore their marks. This allowed them to achieve a full transformation that enabled them to access the powers that these beings were endowed with.

Plains Indian oral traditions variably reflect on the role that exterior signs have in announcing a change of identity. Myths about humans turning into animals and vice versa reveal that adopting the outer skin of another being allows one to access their powers (Dorsey 1904a:

42; 1904b: 111-114; Radin 1914: 371; Lowie 1922: 326; Grinnell 1972: vol. II, 108; Bowers 1992: 469; Pollock 1995; Parks 1996: 146; Willmott 2014). Adopting a new skin, like donning a mask, means becoming the receptacle that, by way of specific traits, indexes a different presence. The mask therefore is both an icon and an index at the same time, in so much as it resembles the being the human is changing into and concurrently announces its existence in the phenomenal world.

Christine and Todd VanPool's (2021) work on Casas Grandes Mogollon remind us that, in parts of Native North America, the faithful depiction of certain beings on material supports ensured their presence in specially decorated objects. Iconographic correspondence between the being's outer appearances and the human-made artistic depiction was essential for an intangible being to manifest itself, as it provided the appropriate vessel for its temporary corporeal existence. Similarly, among Northern Plains peoples, specific symbols on masks, not only revealed that a change of status was taking place, but it signalled who the being was. This is evident in the adoption of lines descending from the eyes, which revealed that performers turned into Thunderers, or acquired their powers by adopting their social skin (Turner 1980; Pollock 1995; Viveiros de Castro 1998; Qu 2020).

No clearer understanding of this transformative process are the illustrations made by the Lakota Black Hawk (1832-1890) (Berlo 2000). In a set of drawings depicting animal dances, he shows trans-species transformation by way of masks. Buffalo, deer, antelope, and other dancers donning masks of these beings during dedicated rituals are depicted as composite figures with human and animal features, for example, one human foot and one hoof, or that are leaving traces as animal tracks (Berlo 2000: 44-64, figs. 10-17). His drawings resonate with earlier rock-art imagery showing human-animal hybrids and other theriantropic beings discussed above (Squier & Davis 1973: 247, figs. 146 and 147; Maurer 1977: 194, fig. 259; Díaz-Granados et al. 2001: 487-488, figs. 4 and 5; Feest 2007: 121). From these images, we can deduce that a process of transformation is set off by the intercession of objects bearing the marks that evoke, and at the same time, resemble the feature of the beings that humans want to turn into. The Northern Plains Indian ceremonial masks are among

those objects. They manifest what is normally invisible to the human eye. They may transmit to humans special powers such as healing, which set them apart from other forms of material or visual expressions not endowed with such potential.

Because Northern Plains Indian masks contain the essence of specific beings, they cannot be considered simple representations. Once worn, masks affected phenomenal reality, they allowed the wearer to bless, cure, and heal because they embodied the characters associated with these abilities. By contrast drawings, especially those made in post-contact times for documentary function, only had the effect of explaining and recording facts, like in the case of Black Hawk's visualization of performances and dances with crayons on paper, or the buffalo dancers painted on an eighteenth century Quapaw painted robe recently exhibited in Paris (Byrd et al. 2025). These images are in stark contrast with rock art depictions that, as it has been demonstrated, had a similar function to masks: to evoke or manifest the presence of intangible beings (Sundstrom 2004: 45-46).

CONCLUSIONS

A comparison of a group of Native North American ceremonial masks ethnographically described in the early twentieth century with pre-Columbian iconographies and oral accounts of remote mythical beings revealed symbolic continuities with designs and ontologies that have their roots in the ancient past. Combining ontological theory with Indigenous animisms provided a useful framework to understand how masks operated in the ceremonial world of Indigenous groups such as the Assiniboine at the center of this investigation.

Focussing on the masks' forked/weeping eye motif that identifies masked dancers as men transformed into beings related to Thunder beings, the article argued that these objects can be understood through Viveiros de Castro's perspectivist ontology, whose themes and principles squarely correlate with Native North American myths collected ethnographically. Led by the notion that wearing a mask marked by specific symbols becomes the skin of the being they depict, the article maintained that these object-actants allowed a process of transformation that brought Thunderers into being.

Peircean semiotics helped us see how in masks used in ritual contexts the visual correspondence between the motif of the forked/weeping eye and Thunderers' appearances functioned as both an icon and an index. Icons simultaneously made visible otherwise incorporeal beings and indexed their presence; they announced that the Thunderers were present with all the healing abilities sanctioned by myths and associated beliefs. Following the logic according to which assuming someone's recognizable appearances allows access to their abilities and powers by way of proximity and contiguity, it is possible to suggest that Assiniboine Fool Dancers' masks be understood as active conduits of spiritual power that manifest the presence of other-than-human persons in the world of humans.

Because of the cumulative evidence examined here, a case can be made for the analytical separation between representations and manifestations to the effect that representations are to manifestations as the inert matter is to the active agent. In the case of the Northern Plains Indigenous masks, their activity in the phenomenal world turned them into living entities imbued with powers that were activated by ceremonial performances in which masked men turned into Thunderers by adopting the signs through which they became recognizable in the world of humans.

NOTES

¹ Paul Radin specifies that the term *wakan* may occasionally translate into 'strange', 'remarkable', 'wonderful', or 'unusual' (Radin 1914: 350). However, given the strong links between mythical beings and the behavior of masked individuals explored here, it is reasonable to suggest that meanings associated with ritual masks are closer to awesome and numinous, if not altogether sacred.

² Intriguingly, the Hero Twins' uncle Red Horn is usually painted with vertical stripes across the body (Salzer & Rajanovich 2001). While the specific role of the Fool Dancers' striped masked that appears in Lowie's report (1913b) is not specified, it is tempting to see an additional analogy between the striped mask and archaeological representations of Red Horn and the Hero Twins thematic cluster.

³ Agnus McCharles (1887: 71) reports that among objects recovered under a Manitoba mound there was a shell ornament featuring a profile of a figure with a cone-shaped protrusion that he interpreted as hairstyle. Though no additional interpretation is given of this figure, it is interesting to note that this was a feature of prominent warriors in the nineteenth century captured in both rock art and European portraiture.

⁴ One may draw a parallel with the snatching of the exaggerated phallus from the evil O-ke-hee-de at the hands of Mandan matrons who end up controlling his exuberant sexuality after his attempts at copulating with masked men transformed into buffalo bulls (Taylor 1996).

REFERENCES

- ALBERTI, B., S. FOWLES, M. HOLBRAAD, Y. MARSHALL & C. WITMORE 2011. "Worlds Otherwise": Archaeology, Anthropology, and Ontological Difference. *Current Anthropology* 52: 868-912.
- ANDERSON, D. 1975. A Long-Nosed God Mask from Northwest Iowa. *American Antiquity* 40 (3): 326-32.
- BABY, R. 1956. A Unique Hopewellian Mask. Headdress. *American Antiquity* 21 (3): 303-304.
- BAILEY, G. 1995. *The Osage and the Invisible World: From the Works of Francis La Flesche*. Norman: University of Oklahoma Press.
- BAILEY, G. 2004. Continuity and Change in Mississippian Civilization. In *Hero, Hawk, and Open Hand: American Indian Art of the Ancient Midwest and South*, R. Towsend, ed., pp. 82-91. New Haven: Yale University Press.
- BAIRES, S. & M. BALTUS 2020. Religious Partners: Material and Human Actors in the Creation of Early Cahokia. In *Shaman, Priest, Practice Belief. Materials of Ritual and Religion in Eastern North America*, S. Carmody & C. Barrier, eds., pp. 166-177. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- BENN, D. 1989. Hawks, Serpents, and Bird-Men: Emergence of the Oneota Mode of Production. *Plains Anthropologist* 34 (125): 233-60.
- BERLO, J. 1996. Spirit Horses and Thunder Beings: Plains Indian Dream Drawings. *Grand Street* 56: 199-208.
- BERLO, J. 2000. *Spirit Beings and Sun Dancers: Black Hawk's Vision of the Lakota World*. New York: George Brazille.
- BERRES, T. 2001. *Power and Gender in Oneota Culture*. DeKalb: Northern Illinois University Press.
- BLAKESLEE, D. 1981. The Origin and Spread of the Calumet Ceremony. *American Antiquity* 46 (4): 759-776.
- BOWERS, A. 1992. *Hidatsa Social and Ceremonial Organization*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- BRAIN, J. & P. PHILLIPS 1996. *Shell Gorgets: Styles of the Late Prehistoric and Protohistoric Southeast*. Cambridge: Peabody Museum Press.
- BRASSER, T. 1987. By the Power of their Dreams: Artistic Traditions of the Northern Plains. In *The Spirit Sings: Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, pp. 93-131. Toronto: McLelland.
- BRASSER, T. 1999. Note on a Recently Discovered Indian Shirt from New France. *American Indian Art Magazine* 24 (2): 46-55.
- BROWN, J. 1996. The Spiro Ceremonial Center: The Archaeology of Arkansas Valley Caddoan Culture in Eastern Oklahoma. *Memoirs of the Museum of Anthropology University of Michigan* 29. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BROWN, J. 2007. On the Identity of the Birdman within Mississippian Period Art and Iconography. In *Ancient Objects and Sacred Realms: Interpretations of Mississippian Iconography*, K. Reilly III & J. Garber, eds., pp. 565-103. Austin: University of Texas Press.
- BUFFALOHEAD, E. 2004. Degihan History: A Personal Journey. *Plains Anthropologist* 49 (192): 327-343.
- BUTTERFIELD, V. 2018. The Mace and the Spirit Bird: Exploring Images and Referents within Mississippian Iconography. *Illinois Archaeology* 30: 1-23.
- BYRD, J., MUSCO, J. & V. NÚÑEZ-REGUEIRO 2025. "Parures d'Histoire": Souvenirs d'une Rencontre en Territoire Quapaw. *Gradhiva* 40: 113-134.
- CARMODY, S. & C. BARRIER 2020 (Eds.). *Shaman, Priest, Practice, Belief: Materials of Ritual and Religion in Eastern North America*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- CAROCCHI, M. 2012. *Warriors of the Plains: The Arts of Plains Indian Warfare*. Toronto: McGill Queens University Press.
- CAROCCHI, M. 2023. Raptors in Precolonial North America: An Ontology of Art. In *Relating to Raptors*, R. Wallis, ed., pp. 136-151. London: Bloomsbury.



- CLARK, M. 2013. A Mechanical Waterbird Mask from Pineland and the Calusa Masking Tradition. In *The Archaeology of Pineland: A Coastal Southwest Florida Site Complex*, W. Marquardt & K. Walker, eds., pp. 612-656. Gainesville: University of Florida Press.
- COLLINS, J. 1995. A Shell Mask Gorget from Allamakee County, Iowa. *Plains Anthropologist* 40 (153): 241-260.
- COLLINS C. & K. FARNSWORTH 1981. Clay Funerary Masks in Illinois Hopewell. *Midcontinental Journal of Archaeology* 6 (1): 3-15.
- CONNELLER, C. 2004. Becoming Deer: Corporeal Transformations at Star Carr. *Archaeological Dialogues* 11 (1): 37-56.
- DENSMORE, F. 1947. Imitative Dances of the American Indians. *The Journal of American Folklore* 60 (253): 73-78.
- DETER-WOLF, A. & C. DÍAZ-GRANADOS 2013 (Eds.). *Drawing with Great Needles: Ancient Tattoo Traditions of North America*. Austin: University of Texas Press.
- DÍAZ-GRANADOS, C., M. ROWE, M. HYMAN, J. DUNCAN & J. SOUTHON 2001. AMS Radiocarbon Dates for Charcoal from Three Missouri Pictographs and their Associated Iconographies. *American Antiquity* 66 (3): 481-492.
- DORSEY, G. 1904a. *Traditions of the Arikara*. Washington DC: Carnegie Institution.
- DORSEY, G. 1904b. Traditions of the Skidi Pawnee. *Memoires of the American Folk-Lore Society* 8: 1-366.
- DORSEY, J. 1885. Mourning and War Customs of the Kansas. *The American Naturalist* 19 (7): 676.
- DORSEY, J. 1903. The Arapaho Sun Dance: The Ceremony of the Offerings Lodge. *Field Columbian Museum Publications* 75, *Anthropological Series*, vol. IV. Chicago: Field Museum of Natural History.
- DORSEY, J. 1972 [1894]. A Study of Siouan Cults. *Bureau of American Ethnology Annual Report* 11. Washington DC: Smithsonian Institution.
- DUARTE, M. & M. BELARDE-LEWIS 2015. Imagining: Creating Spaces for Indigenous Ontologies. *Cataloguing and Classification Quarterly* 53: 677-702.
- DUNCAN, J. 2011. The Cosmology of the Osage: The Star People and their Universe. In *Visualizing the Sacred: Cosmic Visions, Regionalism, and the Art of the Mississippian World*, G. Lankford, F. Reilly III & J. Garber, eds., pp. 18-33. Austin: University of Texas Press.
- DUNCAN, J. & C. DÍAZ-GRANADOS 2000. Of Masks and Myths. *Midcontinental Journal of Archaeology* 25 (1): 1-26.
- DYE, D. 2017. Animal Pelt Caps and Mississippian Ritual Sodalities. *North American Archaeologist* 38 (1): 63-97.
- DYE, D. 2020. Head Pots and Religious Sodalities in the Lower Mississippi Valley. In *Shaman, Priest, Practice, Belief: Materials of Ritual and Religion in Eastern North America*, S. Carmody & C. Barrier, eds., pp. 208-233. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- DYE, D. 2023. The Hero Twins in the Lower Mississippi Valley. In *Explanations in Iconography: Ancient American Indian Art, Symbol and Meaning*, C. Díaz-Granados, ed., pp. 105-128. Oxford: Oxbow Books.
- EASTMAN, S. 1853. Gods of the Dacotahs. In *Information Respecting the History, Condition and Prospects of the Indian Tribes of the United States*. H. Schoolcraft, ed., pp. 485-487. Philadelphia: Lippincott.
- ELLIOTT, B. & C. CONNELLER 2020. Masks in Context: Representation, Emergence, Motility, and Self. *World Archaeology* 52 (5): 655-666.
- EWERS, J. 1981. The Use of Artefacts and Pictures in the Study of Plains Indian History, Art, and Religion. *Annals of the New York Academy of Sciences* 376: 247-266.
- EWERS, J. 1986. *Plains Indian Sculpture: A Traditional Art from America's Heartland*. Washington DC: Smithsonian Institution Press.
- FEEST, C. 2007. Royal Robes: Native American Hide Paintings at Versailles in the Eighteenth Century. *Tribal Arts* 45: 120-133.
- FLETCHER, A. & F. LA FLESCHE 1911. The Omaha Tribe. In *Bureau of American Ethnology Annual Report* 27, pp. 27-627. Washington DC: Smithsonian Institution.
- FOWLER, L. 2003. *The Columbia Guide to American Indians of the Great Plains*. New York: Columbia University Press.
- GELL, A. 1992. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In *Anthropology Art and Aesthetics*, J. Coote & A. Shelton, eds., pp. 40-67. Oxford: Oxford University Press.
- GIBBON, G. 1998 (Ed.). *Archaeology of Prehistoric Native America: An Encyclopaedia*. New York: Garland Publishing.
- GILES, B. 2020. The Emergence and Importance of Falconoid Imagery during the Middle Woodland Period. In *Shaman, Priest, Practice, Belief: Materials of Ritual and Religion in Eastern North America*, S. Carmody & C. Barrier, eds., pp. 75-92. Tuscaloosa: University of Alabama Press.



- GILL, S. 1976. The Shadow of a Vision Yonder. In *Seeing with a Native Eye: Essays on Native American Religion*, W. Holden, ed., pp. 44-57. New York: Harper and Row.
- GILL, S. 1977. Hopi Kachina Cult Initiation: The Shocking Beginning to the Hopi Religious Life. *Journal of the American Academy of Religion* 45 (2): 447-459.
- GREEN, R. 1999. Eastern Great Lakes Dewclaw Rattles with Thunderbird and Lightning Imagery. *Whispering Wind* 30 (4): 8-16.
- GRIFFIN, J. & D. MORSE 1961. The Short-Nosed God from the Emmons Site, Illinois. *American Antiquity* 26 (4): 560-563.
- GRINNELL, G. 1972. *The Cheyenne Indians: their History and their Way of Live*. Vols. I and II. Lincoln: University of Nebraska Press.
- HALL, R. 1977. An Anthropocentric Perspective for Eastern United States Prehistory. *American Antiquity* 42 (4): 499-518.
- HALL, R. 1997. *An Archaeology of the Soul: North American Belief and Ritual*. Urbana: University of Illinois Press.
- HALLOWELL, A. 1960. Ojibwa Ontology, Behaviour, and World View. In *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*, S. Diamond, ed., pp. 19-52. New York: Columbia University Press.
- HANSEN, E. 2007. *Memory and Vision: Arts, Cultures and Lives of Plains Indian People*. Cody: Buffalo Bill Historical Center.
- HARRIS, O. & C. CIPOLLA 2017 (Eds.). *Archaeological Theory in the New Millennium: Introducing Current Perspectives*. New York: Routledge.
- HARRISON-BUCK, E. & J. HENDON 2018 (Eds.). *Relational Identities and Other-than-Human Agency in Archaeology*. Louisville: University Press of Colorado.
- HARVEY, G. 2006. *Animism: Respecting the Living World*. New York: Columbia University Press.
- HARVEY, G. 2017. If Not, All Stones are Alive...: Radical Relationality in Animism Studies. *Journal for the Study of Religion, Nature and Culture* 11 (4): 481-497.
- HOLBRAAD, M. 2007. The Power of Powder: Multiplicity and Motion in the Divination Cosmology of Cuban Ifa. In *Thinking through Things*, A. Henare, M. Holbraad & S. Wastell, eds., pp. 42-56. London: Routledge.
- HORSE CAPTURE, G., A. VITART, M. WALDBERG & W. WEST JR. 1993. *Robes of Splendor: Native North American Painted Buffalo Robes*. New York: The New Press.
- HOWARD, J. 1953. The Southern Cult in the Northern Plains. *American Antiquity* 19 (2): 130-138.
- HOWARD, J. 1954. The Dakota Heyoka Cult. *The Scientific Monthly* 78 (4): 254-258.
- HOWARD, J. 1956. The Persistence of Southern Cult Gorgets among the Historic Kansas. *American Antiquity* 21 (3): 301-303.
- HUNGRY-WOLF, B. 1982. *The Ways of my Grandmothers*. New York: Quill.
- IRWIN, L. 1994. *The Dream Seekers: Native American Visionary Traditions of the Great Plains*. Norman: University of Oklahoma Press.
- JANSSONS, F. 2022. Ógle Wakñáŋ Kĩŋ: Relational Materiality and the Lakota Ghost Dance of 1890. *Plains Anthropologist* 67 (263): 219-239.
- KEYSER, J. & M. KLASSEN 2001. *Plains Indian Rock Art*. Seattle: University of Washington Press.
- KEYSER, J. & L. SUNDSTROM 2015. The Elk Dreamer Site: Change and Continuity in Northern Plains Rock Art Themes. *American Indian Rock Art* 41: 127-145.
- KROEBER, A. & C. HOLT 1920. Masks and Moieties as a Culture Complex. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 50: 452-460.
- LANKFORD, G., F. REILLY III & J. GARBER 2011 (Eds.). *Visualizing the Sacred: Cosmic Visions, Regionalism, and the Art of the Mississippian World*. Austin: University of Texas Press.
- LATOUR, B. 2005. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- LEWIS, T. 1974. The Heyoka Cult in Historical and Contemporary Oglala Sioux Society. *Anthropos* 69 (1-2): 17-32.
- LEWIS, T. 1982a. The Evolution of the Social Role of the Oglala Heyoka. *Plains Anthropologist* 27 (97): 249-253.
- LEWIS, T. 1982b. Traditional and Contemporary Ritual Clowns of the Crow. *Anthropos* 77 (5-6): 892-895.
- LOWIE, R. 1909. The Assiniboine. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 4 (1): 1-270.
- LOWIE, R. 1913a. Dance Associations of the Eastern Dakota. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 11 (2): 101-142.
- LOWIE, R. 1913b. Military Societies of the Crow Indians. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 11 (3): 143-217.
- LOWIE, R. 1922. The Religion of the Crow Indians. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 25 (2): 313-444.

- LOWIE, R. 1983. *The Crow Indians*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- MAILS, T. 1973. *Dog Soldiers, Bear Men and Buffalo Women: A Study of the Societies and Cults of the Plains Indians*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- MATTHEWS, M. 2016. *Naamiwan's Drum: The Story of a Contested Repatriation of Anishinaabe Artefacts*. Toronto: University of Toronto Press.
- MATTHEWS, M., R. ROULETTE & J. BROOK 2021. Meskwajisewin: Paradigm Shift. In *Art, Shamanism and Animism*, R. Wallis & M. Carocci, eds., pp. 177-198. Basel: MDPI.
- MAURER, E. 1977. *The Native American Heritage*. Chicago: The Art Institute of Chicago.
- MCCCHARLES, A. 1887. The Mound-Builders of Manitoba. *The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts* 3 (1): 70-74.
- MERTZ, E. 2007. Semiotic Anthropology. *Annual Review of Anthropology* 36: 337-353.
- MILLS, B. & T. FERGUSON 2008. Animate Objects: Shell Trumpets and Ritual Networks in the Greater Southwest. *Journal of Archaeological Method and Theory* 15 (4): 338-361.
- MONACO, E. 1977. *Persona e impersonazione: uso rituale delle maschere presso gli Zuni*. Milano: Bulzoni.
- NEIL, J. 1986. Masks and Headgear of Native American Ritual/Theatre on the Northwest Coast. *Theatre Journal* 38 (4): 453-462.
- OOSTEN, J. 1992. Representing the Spirits: The Masks of the Alaskan Inuit. In *Anthropology and Aesthetics*, A. Shelon, ed., pp. 113-134. Oxford: Oxford University Press.
- PARKS, D. 1996. *Myths and Traditions of the Arikara Indians*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- PAUKETAT, T. 2013. *An Archaeology of the Cosmos: Rethinking Agency and Religion in Ancient America*. New York: Routledge.
- PEERS, L. & A. BROWN 2015 (Eds.). *Visiting with the Ancestors: Blackfoot Shirts in Museum Spaces*. Edmonton: Athabasca University Press.
- PEIRCE, C. 1955. *Philosophical Writings of Peirce*, J. Bustus, ed. New York: Dover Publications.
- POLLOCK, D. 1995. Masks and the Semiotics of Identity. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 1 (3): 581-597.
- POWELL, P. 2002. Bearers of the Sacred Thunder Bow. *American Indian Art Magazine* 27 (4): 56-65.
- POWERS, W. 1977. *Oglala Religion*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- QU, F. 2020. Body Metamorphosis and Interspecies Relations: An Exploration of Relational Ontologies in Bering Strait Prehistory. *Arctic Anthropology* 57 (2): 131-148.
- RADIN, P. 1914. Religion of the North American Indian. *The Journal of American Folklore* 27 (106): 335-373.
- RAY, V. 1945. The Contrary Behaviour Pattern in American Indian Ceremonialism. *Southwestern Journal of Anthropology* 1 (1): 75-113.
- REILLY III, F. 2004. People of Earth, People of Sky: Visualizing the Sacred in Native American Art of the Mississippian Period. In *Hero, Hawk and Open Hand: American Indian Art of the Ancient Midwest and South*, R. Townsend & R. Sharp, eds., pp. 125-137. New Haven: Yale University Press.
- REILLY III, F. & J. GARBER 2007 (Eds.). *Ancient Objects and Sacred Realms: Interpretations of Mississippian Iconography*. Austin: University of Texas Press.
- RICE, J. 1985. Akicita of the Thunder: Horses in Black Elk's Vision. *MELUS* 12 (1): 5-23.
- RIDINGTON, R. & D. HASTINGS (In'aska) 1997. *Blessings for a Long Time: The Sacred Pole of the Omaha Tribe*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- RITTERBUSH, L. 2002. Drawn by the Bison: Late Prehistoric Native Migration into the Central Plains. *Great Plains Quarterly* 22 (4): 259-270.
- RITTERBUSH, L. & B. LOGAN 2000. Late Prehistoric Oneota Population Movement into the Central Plains. *Plains Anthropologist* 45 (173): 257-272.
- ROE, H. 2012. *Buffalo style mask gorget Nodena site* (photo). Wikimedia Commons, CC-BY-SA 3.0. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buffalo_style_mask_shell_gorget_Nodena_Site_HRoe_2012.jpg> [accessed: 05-24-2026].
- SALZER, R. & G. RAJANOVICH 2001. *The Gottschall Rockshelter: An Archaeological Mystery*. St. Paul: Prairie Smoke Press.
- SCHLESIER, K. 1993. *The Wolves of Heaven: Cheyenne Shamanism, Ceremonies, and Prehistoric Origins*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SCHLESIER, K. 1994. *Plains Indians: AD 500-1500*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SCHNEIDER, E. 2003. *Rock Art of Southern Saskatchewan*. Master's Thesis in Archaeology, University of Saskatchewan, Saskatoon.

- SEIP, L. 1999. Transformations of Meaning: The Life History of a Nuxalk Mask. *World Archaeology* 31 (2): 272-287.
- SEKAQUAPTEWA, E. 1976. Hopi Indian Ceremonies. In *Seeing with a Native Eye: Essays on Native American Religion*, W. Holden, ed., pp. 35-43. New York: Harper and Row.
- SKINNER, A. 1914a. Notes on the Plains Cree. *American Anthropologist* 16 (1): 68-87.
- SKINNER, A. 1914b. Political and Ceremonial Organization the Plains Ojibway. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 11 (6): 477-511.
- SKINNER, A. 1914c. Political Organization, Cults and Ceremonies of the Plains-Cree. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 11 (6): 515-542.
- SKINNER, A. 1915. Societies of the Iowa, Kansa, and Ponca Indians. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 11 (9): 683-801.
- SMITH, M. & J. SMITH 1989. Engraved Shell Masks in North America. *Southeastern Archaeology* 8 (1): 9-18.
- SQUIER, E. & E. DAVIS 1973. *Ancient Monuments of the Mississippi Valley Comprising the Results of Extensive Original Surveys and Explorations*. New York: AMS Press.
- SUNDSTROM, L. 1990. *Rock Art of the Southern Black Hills: A Contextual Approach*. New York: Garland Publishing.
- SUNDSTROM, L. 2004. *Storied in Stone: Indian Rock Art of the Black Hills Country*. Norman: University of Oklahoma Press.
- SUNDSTROM, L. 2015. The Art of Transformation: Elk Dreamer Society Rock Art from the Northern Great Plains. *American Indian Rock Art* 41: 147-165.
- SYMS, L. 1979. The Devils Lake-Sourisford Burial Complex on the Northeastern Plains. *Plains Anthropologist* 24 (86): 283-308.
- TAYLOR, C. 1996. *Catlin's O-kee-pa: Mandan Culture and Ceremonial. The George Catlin' O-kee-pa Manuscript in the British Museum*. Wyk auf Foehr: Verlag für Amerikanistik.
- TIFFANY, J. 2003. Mississippian Connections with Mill Creek and Cambria. *Plains Anthropologist* 48 (184): 21-34.
- TOWNSEND, R. & R. SHARP 2004 (Eds.). *Hero, Hawk and Open Hand: American Indian Art of the Ancient Midwest and South*. New Haven: Yale University Press.
- TURNER, T. 1980. The Social Skin. In *Not Work Alone: A Cross-Cultural View of Activities Superfluous for Survival*, J. Chérfas & R. Lewin, eds., pp. 112-140. London: Temple Smith.
- VANPOOL, C. & E. NEWSOME 2012. The Spirit in the Material: A Case Study of Animism in the American Southwest. *American Antiquity* 77 (2): 243-262.
- VANPOOL, C. & T. VANPOOL 2021. The Reality of Casas Grandes Potters: Realistic Portraits of Spirits and Shamans. *Religions, Special Issue: Art, Shamanism and Animism* 12 (5): 1-18.
- VIVEIROS DE CASTRO, E. 1998. Cosmological Deixis, and Amerindian Perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute* 4: 469-488.
- WALLIS, N. 2013. The Materiality of Signs: Enchainment and Animacy in Woodland Southeastern North American Pottery. *American Antiquity* 78 (2): 207-226.
- WALLIS, R. & M. CAROCCI 2021. Introduction to the Special Issue: Art, Shamanism and Animism. *Religions* 12 (10): 1-7.
- WATTS, C. 2013 (Ed.) *Relational Archaeologies: Humans, Animals, Things*. New York: Routledge.
- WILLMOTT, C. 2014. Beavers and Sheep: Visual Appearances and Identity in Nineteenth-Century Algonquian-Anglo Relations. *History and Anthropology* 25 (1): 1-46.
- WISSLER, C. 1907. Some Protective Designs of the Dakota. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 1 (2): 21-52.
- WISSLER, C. 1912a. Ceremonial Bundles of the Blackfoot Indians. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 7 (2): 69-298.
- WISSLER, C. 1912b. Societies and Ceremonial Associations of the Oglala Division of the Teton Dakota. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History* 11 (1): 1-99.
- ZEDENO, M. 2008. Bundled Worlds: The Role of Interactions of Complex Objects from the North American Plains. *Journal of Archaeological Method and Theory* 15 (4): 362-78.
- ZEDENO, M. 2009. Animating by Association: Index Objects and Relational Taxonomies. *Cambridge Archaeological Journal* 19 (3): 411-421.
- ZWADZKA, D. 2021. Rock Art and Relational Ontologies in Canada. In *Ontologies of Rock Art: Images, Relational Approaches, and Indigenous Knowledges*, O. Moro & M. Porr, eds., pp. 264-282. New York: Routledge.



El “Catálogo de Lugares Sagrados del Gran Nayar”: un desafío para la arqueología mexicana

The “Catálogo de Lugares Sagrados del Gran Nayar”: A Challenge for Mexican Archaeology

Johannes Neurath^A & Antonio Reyes Valdez^B

Recibido:
marzo 2026.

Aceptado:
abril 2026.

Publicado:
junio 2026.



RESUMEN

¿Cómo las categorías y prácticas indígenas desafían a la ciencia arqueológica? Muchos materiales y sitios antiguos de los pueblos indígenas de México que constituyen el objeto de estudio de la ciencia arqueológica son, además, lugares sagrados, ancestrales y delicados. No obstante, sitios arqueológicos y lugares sagrados no son categorías intercambiables. En este artículo presentamos los resultados del proyecto colaborativo “Catálogo de Lugares Sagrados del Gran Nayar”, en el Occidente de México, y señalamos cómo las prácticas indígenas relativas a estos objetos resisten la clasificación académica y plantean problemas para las concepciones arqueológicas en términos de su monumentalidad, temporalidad y estética.

Palabras clave: geografía ritual, investigación colaborativa, etnografía, patrimonio cultural, Occidente de México, prácticas indígenas.

ABSTRACT

In what ways do Indigenous categories and practices challenge archaeological science? Many ancient materials and sites associated with Mexico's Indigenous peoples form part of the subject matter of archaeology and are also ancestral and sacred places of a sensitive nature. However, despite this overlap, archaeological sites and sacred places are not interchangeable categories. This article presents the results of the collaborative project “Catálogo de Lugares Sagrados del Gran Nayar” in Western Mexico, highlighting how Indigenous practices relating to these places resist academic classification and challenge archaeological understandings of monumentality, temporality, and aesthetics.

Keywords: ritual geography, collaborative research, ethnography, cultural heritage, Western Mexico, Indigenous practices.

^A Johannes Neurath, Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México, México. ORCID: 0000-0002-5044-0552.
E-mail: johannes.neurath@gmail.com

^B Antonio Reyes Valdez, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Durango, México. ORCID: 0000-0002-3011-5971.
E-mail: odamareyes@gmail.com

INTRODUCCIÓN

Los lugares sagrados de los pueblos indígenas han cobrado un renovado interés en la academia mexicana a partir del *Decreto por el cual reconoce, protege y salvaguarda los lugares sagrados y rutas de peregrinación de los pueblos Wixárika, Náayeri, O'dam o Au'dam y Mexikan* (DOF 2023), expedido por el entonces presidente Andrés Manuel López Obrador. Asimismo, la reforma al artículo segundo de la *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos* de 2024, que reconoce a los pueblos indígenas como sujetos de derecho, establece su autonomía para “conservar y mejorar el hábitat, y preservar la bioculturalidad y la integridad de sus tierras, incluidos sus lugares sagrados [...]” (DOF 2023: 3). Como consecuencia, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) fue designado en el decreto como responsable de la elaboración de un catálogo de los lugares sagrados de los pueblos aludidos en el mismo. Dicho proceso ha derivado en la conformación de un proyecto colaborativo y multidisciplinario que ha dejado al descubierto distintos problemas conceptuales tanto de la antropología sociocultural como de la arqueología.

Los llamados lugares sagrados adoptan una gran diversidad de formas, dimensiones, soportes y atributos estéticos, características que comparten con muchos materiales arqueológicos. Además, en la mayoría de los casos se trata de objetos de factura reciente o de plantas y cuerpos de agua que fácilmente escapan al interés arqueológico. Y aun cuando el lugar no muestre modificaciones humanas, no se trata de espacios “naturales” pues, de acuerdo con la cosmología indígena, estos lugares son seres vivos, delicados, ancestrales y, en muchos casos, peligrosos. Veremos que, debido a esta situación, los enfoques tipológicos de antropólogos y arqueólogos exhiben pronto sus límites epistemológicos.

En el presente artículo aportamos a las discusiones recientes sobre la relación entre pueblos indígenas y arqueologías nacionales (Rodríguez 2005; Gnecco 2011, 2020; Erikson & Vapnarsky 2022). Nuestra experiencia con el “Catálogo de Lugares Sagrados del Gran Nayar” implica una posición crítica respecto de la tradición mexicana sobre el estudio del pasado indígena. La arqueología mesoamericanista, muy arraigada en nuestra institución (el INAH), mantiene prácticas que privilegian una estética de la monumentalidad y el patrimonialismo

(Vázquez 2003: 13-19), asumiendo el estudio de lo que considera “altas culturas”, como el prototipo del pasado prehispánico de la identidad nacional.¹ Políticamente, esta práctica no es neutral. Cuando surgen disputas entre los pueblos indígenas y la autoridad sobre la propiedad de objetos antiguos y su interpretación, el nacionalismo arqueológico mexicano apoya al Estado (Navarrete 2007) o, en términos de Guillermo Bonfil (1995), a la cultura urbana de élite. Pero, aquí tenemos un ejemplo donde es impensable que los bienes en cuestión puedan ser definidos como patrimonio de la nación.² Y, como veremos más adelante, es importante resaltar que, en lo que respecta a los lugares sagrados de los pueblos indígenas del Gran Nayar, la misma noción de patrimonio es un contrasentido, ya que ni los dioses ni los ancestros pueden ser objetos de propiedad. Por el contrario, los dioses conceden la vida a los humanos y, en todo caso, estos les pertenecen.

SURGIMIENTO DEL PROYECTO DE CATÁLOGO

Durante décadas, el resguardo de los sitios sagrados indígenas ha sido un tema crítico en la política mexicana y en el activismo internacional. Tradicionalmente, en el Gran Nayar (Occidente de México), la región de los wixárika, o'dam, au'dam, náayeri y mexikan, el secretismo era una estrategia fundamental para protegerlos de forasteros. Los misioneros solían buscar sitios sagrados indígenas para erradicar lo que llamaban “idolatrías” (Meyer 1989; Rojas 1992). A fines del siglo XIX, etnógrafos y viajeros intentaron robar y adquirir objetos etnográficos o rituales, como esculturas de piedra o flechas y jícaras votivas (Lumholtz 1902; Preuss 1912). A partir de la década de 1960, turistas y psiconautas se interesaron cada vez más en estos sitios, movidos por el deseo de experimentar la sanación y participar en ceremonias chamánicas. Este acoso tuvo como consecuencia la prohibición de llevar a no indígenas a los lugares sagrados. Al realizar trabajo de campo, a menudo se prohibía a los antropólogos, como nosotros, tomar fotografías o revelar la ubicación exacta de estos lugares por temor a la exposición.

A lo largo de los últimos decenios, numerosos sitios sagrados se han visto amenazados, alterados o

destruidos por proyectos de desarrollo. En los años 90 se produjo una movilización para impedir que el gobierno del presidente Carlos Salinas de Gortari construyera una carretera a través de Wirikuta, el semidesierto sagrado en el estado de San Luis Potosí, donde los wixárika y los náayeri recolectan peyote (el cactus alucinógeno *Lophophora williamsii*). En el año 2008, el gobierno del estado de Jalisco destruyó un lugar wixárika llamado Hutsekie (Paso del Oso) para construir una nueva carretera. El proyecto de infraestructura se promocionó como un medio para el desarrollo de territorios indígenas. Sin embargo, las comunidades wixárika supuestamente beneficiadas se opusieron. Un grupo de antropólogos (Liffman et al. 2008) denunciaron la destrucción del lugar sagrado ante el INAH, la institución federal encargada de la arqueología, los museos, la investigación y la conservación del patrimonio precolombino e histórico en México, pero en esta ocasión, los arqueólogos de nuestro instituto se mostraron reacios a intervenir, afirmando que la piedra del Oso (Hutse) era solo una roca natural y no un artefacto (Neurath 2018). Siguiendo a Elizabeth Povinelli (2016), quien trabajó con casos comparables donde se han destruido sitios sagrados de los pueblos aborígenes australianos, se podría hablar de una práctica necropolítica: autoridades de un Estado se atribuyen el poder de decidir si una piedra sagrada es o no un ser vivo.

Un conflicto similar, aunque más grave, estalló en respuesta a los intentos de la empresa canadiense First Majestic Silver de reiniciar la minería de la plata en la región de Real de Catorce, en un área que abarcaba a Wirikuta y el Monte Xeu'unaxi (Cerro Quemado), lugar donde nace el Padre Sol. El megaproyecto minero se suspendió en el año 2012, gracias a la movilización de la sociedad civil que consiguió medidas legales cautelares. En años más recientes, los proyectos agroindustriales aparecen como una nueva amenaza para el semidesierto y el peyote, ya que extraen agua del subsuelo en exceso. Mientras tanto, Xeu'unaxi y Wirikuta se han convertido en destinos turísticos internacionales, con los riesgos que esto implica (Kindl 2017).

En este contexto, los wixárika han adoptado nuevas estrategias. El secretismo se abandonó (Liffman 2017) y se ha buscado la unidad entre grupos rituales que normalmente actúan por separado. En 2012, muchas comunidades wixárika y náayeri realizaron juntas en

el Cerro Xeu'unaxi una "Ceremonia para la renovación del mundo" (fig. 1). Aún más inusual fue que invitaron a activistas, periodistas y artistas no indígenas. Durante una celebración nocturna, los dioses comunicaron a los especialistas rituales que las comunidades debían unirse, intensificar sus prácticas y confrontar así los ataques de parte de las empresas mineras. El mensaje de los ancestros fue transcrito y utilizado como testimonio en demandas judiciales (Neurath 2018).

Para los pueblos de la región del Gran Nayar, el gobierno representa a menudo el mayor peligro para la geografía ritual, porque algunos funcionarios eligen terrenos con lugares sagrados para construir escuelas, oficinas y clínicas. La urbanización de algunos pueblos también ha traído como consecuencia que pozos rituales o árboles sagrados se ubiquen ahora en medio de calles transitadas y que ciertos espacios ceremoniales se usen como estacionamientos.³

En respuesta a los problemas persistentes, en el año 2022 se celebró otra "Ceremonia para la renovación del mundo", tras la cual una delegación de chamanes wixárika y representantes de la comunidad expresaron sus reivindicaciones al entonces presidente de México, Andrés López Obrador. Los miembros de la comitiva informaron que habían cumplido con todos sus deberes rituales y que ahora era el turno del gobierno de actuar en consecuencia. Como resultado, se puso en marcha una amplia gama de medidas gubernamentales para la preservación de los lugares sagrados. Durante el verano de ese mismo año, se convocaron asambleas para formular un "Plan de Justicia" para todos los pueblos indígenas de la región: wixárika, náayeri, o'dam, au'dam y mexikan. En estas asambleas se abordaron diversos temas, como seguridad, educación, salud e infraestructura, y además, se declararon prioritarios el reconocimiento y la protección de los lugares sagrados. Para avanzar en su salvaguarda las comunidades encargaron al INAH la elaboración de un catálogo de estos lugares en todo el Gran Nayar.

Poco tiempo después, los wixárika también obtuvieron el ya mencionado decreto presidencial, fechado el 9 de agosto del año 2023 (Día Internacional de los Pueblos Indígenas), que reconoce, protege y salvaguarda los lugares sagrados y las rutas de peregrinación de los pueblos del Gran Nayar (DOF 2023). Además, en julio de 2025, la Ruta Wixárika a Wirikuta (Tatehuari



Figura 1. Amanecer en el “Lugar donde nace el sol”, durante la segunda “Ceremonia de renovación del mundo”. Cerro Xeu'unari, sierra de Real de Catorce, San Luis Potosí (fotografía de Johannes Neurath). **Figure 1.** Sunrise at the “Place Where the Sun is Born”, during the second “Ceremony of the Renewal of the World”. Mount Xeu'unari, Real de Catorce Mountain Range, San Luis Potosí (photo by Johannes Neurath).

Huajuyé), que pasa a través de los sitios sagrados, fue inscrita en la lista de sitios del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO 2025).

EL CATÁLOGO DE LOS LUGARES SAGRADOS

Debido a la gran extensión geográfica del país y los numerosos pueblos y comunidades involucradas, el INAH ha dividido este proyecto en tres equipos de trabajo de campo. Uno atiende a las comunidades wixárika del estado de Jalisco, otro a las de San Luis Potosí y Zacatecas, y el nuestro trabaja con los grupos wixárika, o'dam y au'dam del estado de Durango y náayeri del estado de Nayarit.⁴ Este equipo está compuesto por arqueólogos, antropólogos y diversos miembros de

las comunidades, especialmente ancianos y chamanes versados en el tema.⁵

Cada etapa del proyecto es realizada en conjunto entre los equipos técnicos y los habitantes de los pueblos involucrados, mediante grandes asambleas en las que participan integrantes de las diferentes comunidades y diversos representantes del gobierno federal, encuentros en las comunidades y reuniones con sus consejos de ancianos, y talleres para la mutua capacitación y discusión de los resultados. En cada caso, correspondió a las autoridades indígenas de la comunidad designar a las personas encargadas de acompañarnos en el registro y análisis de la información. El desarrollo del catálogo integra tanto las necesidades expresadas por los pobladores de los diferentes pueblos involucrados como de las opiniones técnicas de los antropólogos y arqueólogos del INAH. Se trata de una obra flexible y en construcción permanente que busca adaptarse a las



Figura 2. Jornada de trabajo con miembros del consejo de ancianos en Jesús María, Nayarit (fotografía de Johannes Neurath).

Figure 2. Fieldwork session with members of the council of elders in Jesús María, Nayarit (photo by Johannes Neurath).

necesidades no siempre previsibles que resultan de su ejecución. Por ejemplo, para los wixárika, el catálogo se piensa especialmente como un instrumento de defensa jurídica ante la invasión de terrenos por parte de agentes externos y el embate de industrias extractivistas. En las comunidades náayeri, muchos de los lugares sagrados enfrentan la amenaza de una acelerada urbanización. Los o'dam, menos conocidos a nivel mediático, pero sí por algunas instituciones del Estado, buscan hacerse visibles y atraer recursos públicos para sostener a sus jefes ceremoniales, cada vez de mayor edad y con dificultades para trabajar. Por su parte, las comunidades au'dam, en especial aquellas con las que trabajamos y que tienen un alto grado de desplazamiento lingüístico,⁶ se aferran a su identidad indígena a través de la mantención de sus lugares sagrados.

La información del catálogo se basa en registros realizados *in situ*, mediante fotografías de cámaras convencionales y teléfonos inteligentes, fotogrametría aérea realizada por drones y toma de coordenadas en el Sistema de Posicionamiento Global (GPS). En cuanto a las comunidades indígenas, los trabajos también han requerido que los chamanes pidan autorización a las deidades mediante ayunos, peregrinaciones y ofrendas

en las que todos deben participar, según lo demanden las propias divinidades.

Los registros son realizados siempre por el equipo técnico en compañía de las personas que las autoridades de la comunidad han designado de acuerdo con sus propios criterios. Este grupo consta de antropólogos/as con conocimientos de la lengua y cultura local, y de arqueólogos/as especialistas en relevamiento topográfico, arquitectónico y de cultura material. El equipo de trabajo discute y valida cada registro con las autoridades y distintas personas conocedoras del tema, incluyendo una cláusula sobre la privacidad y reserva de la información consignada (fig. 2).

La información contenida en las fichas de registro es sistematizada y almacenada en una base de datos. Esta permanece reservada para el uso exclusivo de las comunidades y, en su caso, para fines académicos. En cambio, las fichas del catálogo son públicas y solo incluyen lo necesario para la identificación del lugar sagrado, tales como el nombre en lengua indígena y/o español, sus características físicas y demarcación política. La ubicación exacta se la reservan las comunidades y, si ellas lo permiten, se entrega para objetivos investigativos o por asuntos de carácter judicial.

MÁS ALLÁ DE LAS TIPOLOGÍAS

A continuación, ofrecemos algunos avances del proyecto, precisando que solamente revelamos información que proviene de comunidades que nos han permitido hacerla pública (Reyes et al. 2026).

Queda claro que los lugares sagrados son manifestaciones de seres vivos, aunque muchos de ellos hayan muerto como humanos. En un principio se trata de entes poderosos, “patrones” o “dueños”, que conceden la salud y la vida en todas sus manifestaciones, pero también se tornan peligrosos si no se les atiende. La existencia de los pueblos del Gran Nayar surge de estos espacios, por lo que su relación con ellos significa, también, mantener su propia vida y garantizar su futuro como comunidad. Asimismo, muchos lugares sagrados se identifican con ancestros (Neurath & Reyes 2024). Para los wixárika, náayeri, o'dam, au'dam y mexikan no solo son antepasados humanos, sean estos míticos o genealógicamente demostrables, sino humanidades anteriores. Son comunes las historias sobre los gigantes de cuya existencia dan testimonio objetos antiguos de gran tamaño –que la academia clasifica como arqueológicos– como ollas y piedras de moler (metates). También hay ancestros humanos extraordinarios que, mediante el trabajo ritual y el sacrificio, devinieron en deidades. Entre estos últimos, encontramos tanto a ascendientes claramente indígenas, como a mestizos y europeos que se corresponden con los santos o dioses cristianos, lo que puede abarcar crucifijos, esculturas de santos, cuadros religiosos con la Virgen o con santos y santas (Neurath 2020; Reyes et al. 2022). Además, muchos sitios sagrados se identifican con animales. Cuando son desatendidos, estos se convierten en cazadores de humanos y pueden provocar enfermedades. Finalmente, hay varios sitios que pertenecen a seres que se asocian con fenómenos meteorológicos, tales como el trueno, el viento y las lluvias.

Las evidencias más claras del paso de los seres ancestrales por el mundo son sus propios cuerpos petrificados, o bien, los lugares en donde realizaron acciones trascendentes para su conformación. Así, es fácil observar formas humanas o animales en algunas montañas, picachos o piedras que representan a los antepasados que quedaron ahí convertidos en piedra, muchas veces por acción del “primer amanecer” (fig. 3).



Figura 3. Kiewimuka, diosa wixárika Dueña de los Venados, El Potrero, Durango (fotografía de Antonio Reyes). **Figure 3.** Kiewimuka, Wixárika goddess Dueña de los Venados, El Potrero, Durango (photo by Antonio Reyes).

Los cuerpos de agua se asocian de manera general al torrente vital del mundo, o a “las venas del mar” (Neurath 2002; Medina 2018: 205).

Si bien en el Gran Nayar las plantas como el maíz, el tabaco y el peyote se consideran sagradas, también hay ciertos vegetales localizados en lugares específicos que constituyen sitios de culto (fig. 4). Entre los wixárika, por ejemplo, destacan los arbustos de la categoría *kieri*, de la especie *Solandra brevycalix*, identificados con seres peligrosos como el viento, el Diablo o el Cristo que está muerto durante Semana Santa (Aedo 2011).

Montañas, picos y cerros son tal vez los lugares sagrados más comunes. Resaltan Mireu'unaxio, el Cerro Quemado en Wirikuta (fig. 1) y Hauxmanaka/Gi'kota'm, o Cerro Gordo, en Durango (fig. 5). También lo son los cerros patronales que, por lo general, existen en cada cabecera comunal. Son lugares donde se atribuye la manifestación del santo patrono de la comunidad. Por último, los picachos con forma humana se corresponden con los “gigantes”, o algún otro ancestro, e incluso con personajes de la memoria histórica (Neurath 2002).



Figura 4. Árbol de bule (*Crescentia alata*) donde aprisionan al Nazareno durante la celebración de Semana Santa, Jesús María, Nayarit (fotografía de Johannes Neurath). **Figure 4.** Bule tree (*Crescentia alata*) in which the Nazarene is imprisoned during Holy Week celebrations, Jesús María, Nayarit (photo by Johannes Neurath).



Figura 5. Hauxmanaka/Gi'kota'm o Cerro Gordo, Durango (fotografía de Antonio Reyes). **Figure 5.** Hauxmanaka/Gi'kota'm, or Cerro Gordo, Durango (photo by Antonio Reyes).

Estas formas “naturales” suelen contar, asimismo, con construcciones, a veces muy sencillas, como capillas o adoratorios, que albergan diversos objetos, entre ellos flechas, jícaras, plumas y astas de venados (fig. 6).

No se trata solamente de ofrendas, ya que muchas veces son elementos que se identifican con los seres que habitan estos lugares, acompañados por esteras y ropajes, flores, pinole y agua, que suelen ser sus



Figura 6. *Iagit tam* o repositorio de instrumentos de los dioses, un sitio con modificaciones arquitectónicas mínimas, Santiago Teneraca, Durango (fotografía de Antonio Reyes). **Figure 6.** *Iagit tam, or repository of the gods' instruments, a site with minimal architectural modifications, Santiago Teneraca, Durango (photo by Antonio Reyes).*

alimentos (Neurath 2002, 2025; Coyle 2003; Reyes 2010; Lira 2023). También, cuevas y abrigos rocosos (generalmente modificados) resguardan objetos de este tipo (fig. 7).

Los cuerpos hídricos sagrados van desde el mar y las marismas hasta pequeños manantiales, pasando por ríos y lagunas. La costa de Nayarit es conocida por ser el lugar de emergencia ancestral de los wixárika, donde se localiza Tatei Haramara (Medina 2003: 100). La costa de Sinaloa alberga a Chameet, el Lugar de los Muertos para los o'dam. En Tu'á'mua, la laguna ubicada cerca del poblado náayeri de Santa Teresa, habita una gran serpiente que le dio origen y que amenaza con destruir el mundo en un nuevo diluvio (Coyle 2003: 51). Además, cabe destacar que Tuimayau y Tatei Matinieri, en el desierto potosino, son lugares donde nace la lluvia (fig. 8) (Neurath 2002). Para los o'dam, los seres del agua son particularmente delicados y responsables de enfermedades mortales como el susto y se relacionan con formas animales como la serpiente o la tortuga,

y con alteridades como las sirenas y los mestizos (Reyes 2022: 243). Los náayeri los identifican con el nombre de *chahkan*, antepasados que continúan su tránsito desde el inframundo a la superficie terrestre (Valdovinos 2023: 51).

Entre los lugares sagrados modificados y, por ende, sitios potencialmente arqueológicos, se encuentran los patios o centros ceremoniales destinados a la interacción con los ancestros de la caza, la agricultura y con la comunidad o los grupos (normalmente bilaterales) de parentesco (Neurath 2002). En español se les conoce genéricamente como “patios de mitote”. Se trata de plazas en donde se coloca un fuego central, que corresponde al dios o Abuelo Fuego, y en las cuales realizan ceremonias (con fechas movibles, definidas de acuerdo con el inicio de las lluvias, las cosechas y otros fenómenos variables) asociadas al ciclo del maíz, y cuya característica emblemática son las danzas circulares (Neurath 2002; Reyes 2006). Arquitectónicamente, la principal diferencia la encontramos

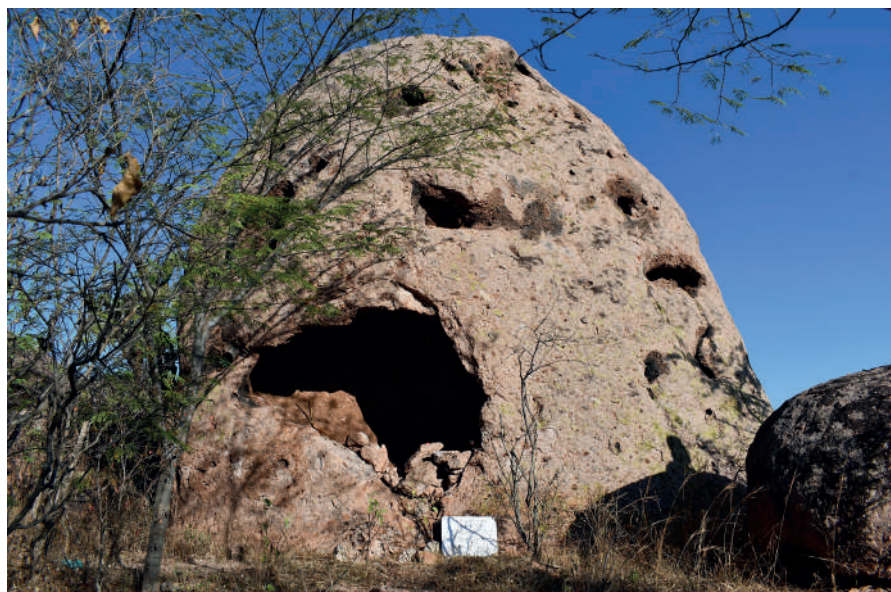


Figura 7. Abrigo rocoso El Zopilote, Jesús María, El Nayar, Nayarit (fotografía de Antonio Reyes).
Figure 7. The El Zopilote rock shelter, Jesús María, El Nayar, Nayarit (photo by Antonio Reyes).



Figura 8. Ojo de agua Tatei Matinieri, Yoliátl, San Luis Potosí, un lugar donde nace la lluvia (fotografía de Antonio Reyes).
Figure 8. Tatei Matinieri water spring, Yoliátl, San Luis Potosí, place where the rain is born (photo by Antonio Reyes).

entre los wixárika y los otros pueblos del Gran Nayar. Entre los primeros, los patios cuentan con estructuras permanentes llamadas *tuki* y *xiriki*, que son templos con una arquitectura de tradición precolombina que albergan a diversas deidades (fig. 9). El *tuki* es una réplica del inframundo o mundo de los orígenes que

se identifica con la planicie costera y el mar; los *xiriki* elevados representan el mundo superior, el cielo y el desierto, ubicado “arriba” en el oriente, la parte más joven del universo (Neurath 2002). En cambio, entre los otros pueblos, si bien no es extraño encontrar algunas edificaciones destinadas a la presencia o al descanso



Figura 9. Patio de mitote de Keuruwitia con xirikite elevados, Santa Catarina Cuexcomatitlán, Mezquitic, Jalisco (fotografía de Johannes Neurath). **Figure 9.** Keuruwitia mitote patio with raised xirikite, Santa Catarina Cuexcomatitlán, Mezquitic, Jalisco (photo by Johannes Neurath).

de las deidades, se trata de estructuras temporales, en ocasiones denominadas altares, construidas con materiales perecederos, que se colocan y retiran al inicio y al final de las ceremonias.

Los patios ceremoniales *niikartam* donde se celebran los *xiotalh o'dam* y *au'dam*, hacen conjunto con los *iagit tam* (figs. 6 y 7). En estos sitios, localizados generalmente en abrigos rocosos o en la cima de un cerro, descansan las deidades y muchos objetos asociados al patio ceremonial y a sus dioses tutelares. Muchos de estos patios, especialmente los comunitarios, están vinculados con más sitios y con otros seres ancestrales. Por ejemplo, en Santa María de Ocotán se relacionan con los lugares de cinco ascendientes, el Señor y la Señora de: 1) los tejones y los mapaches, 2) los ratones, 3) los cuervos, 4) el hielo y 5) la enfermedad. En San Francisco de Ocotán esta asociación se expande a 12 y en Santiago Teneraca a 16 (Reyes 2022: 151-152). Entre los *au'dam* de San Bernardino de Milpillas Chico, en cuyos linderos se localiza *Gi'kautam* (*Gi'kot'am* en *o'dam*), el

Cerro Gordo (Hauxamanaká para los *wixárika*), este patio forma un conjunto con otras siete elevaciones (Cramaussel 2014: 136).

Iglesias y capillas (fig. 10) con un claro origen europeo son las construcciones que albergan típicamente a los dioses y a los santos cristianos. En algunas comunidades, como los *náayeri* de Jesús María, existen las llamadas “casas fuertes”, que se localizan en cada uno de los barrios y llevan el nombre del santo patrón o santa patrona titular del mismo: San Miguel, San Antonio, El Rosario y El Santo Entierro. Otras casas reales, casas fuertes, juzgados y jefaturas de cuartel son las sedes de los gobiernos indígenas tradicionales (fig. 11).

Asociadas al santoral católico, existen cruces de carácter permanente y temporal. En algunos pueblos *o'dam*, como Santiago Teneraca y San Miguel de las Mesas, las cruces usadas en el *Viacrucis* de Semana Santa se colocan y retiran entre Jueves y Viernes Santo, aunque el lugar es fijo. Asimismo, hay algunas que delimitan los antiguos lindes de los poblados.



Figura 10. Iglesia de la antigua misión jesuita, Jesús María, Nayarit (fotografía de Johannes Neurath). **Figure 10.** Church of the former Jesuit mission, Jesús María, Nayarit (photo by Johannes Neurath).



Figura 11. Oficina del Gobierno Tradicional, Santiago Teneraca, Durango (fotografía de Cinthya Vidal). **Figure 11.** Traditional Government Office, Santiago Teneraca, Durango (photo by Cinthya Vidal).

Las enramadas o ramadas (fig. 12) son estructuras construidas con follaje vegetal, por lo general temporales, debido a la naturaleza perecedera de su material. Sin embargo, en Jesús María se han instalado en forma permanente, donde solo se renuevan las ramas

de sus paredes y techos. Sirven principalmente como refugio y, en fiestas, albergan imágenes de santos. En las comunidades o'dam, estas edificaciones se utilizan como lugares de iniciación y curación, donde los futuros curanderos ayunan durante semanas.



Figura 12. Enramada de San Miguel, Jesús María, Nayarit (fotografía de Johannes Neurath). **Figure 12.** San Miguel ramada, Jesús María, Nayarit (photo by Johannes Neurath).

Los pozos (fig. 13), de variados tipos y dimensiones, pueden ser horadaciones hechas intencionalmente o cavidades naturales adaptadas, ubicándose tanto a nivel del suelo como en monolitos o formaciones rocosas.

Los caminos también pueden ser lugares rituales. Se trata de rutas que conducen a espacios sagrados y en cuyo trayecto se encuentran otros sitios con la misma connotación. Además, son estaciones de descanso para las personas y objetos sagrados que transitan por ahí. Para las distintas comunidades wixárika, las rutas más emblemáticas en la región son las que conducen a Wirikuta, en el desierto potosino. Otro camino bien conocido es el que siguen las almas de los difuntos desde los poblados o'dam hasta Chameet, en la costa de Sinaloa (Reyes 2022: 201). Los circuitos procesionales utilizados en algunas celebraciones vinculadas a los templos católicos son rutas que no tienen un carácter ritual permanente, sino que lo adquieren durante las celebraciones, pero no pueden ser modificados.

La geografía sagrada no se entiende si se estudia cada lugar por sí mismo, ya que estos normalmente conforman conjuntos (Reyes 2018). Wirikuta, por ejemplo,



Figura 13. Pozo sagrado Taatu ubicado dentro del restaurante “El Kanene” (fotografía de Johannes Neurath). **Figure 13.** Taatu sacred well located inside the restaurant “El Kanene” (photo by Johannes Neurath).

está integrado por una multitud de espacios de diversas características, reconocidos por los wixárika, náayeri y o'dam, en ese orden de importancia. Entre los wixárika hay numerosos sitios locales que son réplicas de otros de carácter regional más famosos. Así, documentamos un lugar de la diosa Kiewimuka, en El Potrero, Mezquital, Durango (fig. 3), pero el Kiewimuka principal está en la Mesa del Nayar, en Nayarit. Por otra parte, los adoratorios *xiriki* son réplicas de Xeu'unaxi, el Cerro Quemado. En el centro ceremonial de Keuruwitia, Las Latas, en Jalisco, hay dos *xiriki* que están contruidos sobre basamentos piramidales con escaleras empinadas, que se consideran réplicas del Cerro Quemado y del Cerro del Amanecer, ambos ubicados en la Sierra de Real de Catorce, es decir, en el extremo oriental del universo huichol (fig. 9). Otros adoratorios *xiriki* corresponden a sitios sagrados como la Laguna de Chapala, la Mesa del Nayar y El Cerro Bernalejo de Durango (Neurath 2002).

Desde un punto de vista indígena, los llamados lugares sagrados son mejor entendidos como espacios “delicados” que demandan un cuidado y atención, donde residen y descansan, o tienen el potencial de contener seres ancestrales o deidades. Por ello, una forma generalizada de denominar a varios de esos lugares se corresponde con el nombre de dichas entidades. Por ejemplo, Baisil cha'm, Los Tejones, es el nombre o'dam de una formación rocosa donde mora el señor o ancestro de Los Tejones. Jix Oo'ntam, nombre o'dam para los patios ceremoniales comunitarios, alude a Jix Oo', el Señor Poderoso, deidad tutelar de los mismos. Muchos sitios sagrados cuentan con varios topónimos, lo que complica a veces el registro. Sin embargo, entre los náayeri encontramos algunos que carecen de nombre, lo cual no obsta para que reciban regularmente los alimentos, pagos u ofrendas que les corresponden para mantenerlos vivos y que ellos, a su vez, contribuyan con el bienestar de la población.

Dado que fueron los antepasados quienes conformaron el mundo, este es ancestral en su totalidad y su territorio es potencialmente sagrado (Reyes 2018). Sin embargo, podemos observar que también hay grados de delicadeza o sacralidad, vale decir, lugares más o menos importantes, que demandan distinta atención. Si bien muchos de estos sitios son reconocidos hace mucho tiempo, los ancestrales son descubiertos y redescubiertos continuamente. Se trata de manifestaciones que hacen los ancestros a través de sueños experimentados por

especialistas rituales y miembros de los consejos de ancianos, sobre todo, entre los wixárika. Así, se descubren permanentemente nuevos sitios rituales (Neurath 2019). Para el pensamiento occidental parece un contrasentido que los lugares ancestrales puedan ser “nuevos”, y es también por esta razón que un catálogo de espacios y sitios sagrados será siempre un trabajo incompleto. Además, no solo surgen nuevos lugares, sino que, en ocasiones, algunos son abandonados (y luego vueltos a recuperar), en virtud de que los antepasados “están vivos” y “se mueven” (Neurath & Reyes 2024).

Entre los pueblos del Gran Nayar encontramos diferentes criterios para definir a los seres ancestrales. Para los o'dam, todos son *jich gi'kora* o dioses (literalmente ‘nuestros padres’). Las divinidades y todas las cosas relacionadas con ellos son *xidhuu*, ‘benditas’ o ‘delicadas’. *Xidhuu* sería la noción más cercana a ‘sagrado’ y los lugares propiamente sacros son *xidhuukam tam*. También los objetos y las personas que se relacionan con las deidades son *xidhuu*. Los ancestros wixárika pueden ser de dos categorías: luminosos y solares o nocturnos y oscuros. Desde esta perspectiva, los lugares sagrados de la segunda clase estarían ligados a actividades como la brujería, lo que desde una visión judeocristiana (a la que, a final de cuentas, está anclado el término “sagrado”) resulta contradictorio. Los arbustos *kieri* y ciertas piedras son casos interesantes y, ocasionalmente, por su carácter oscuro se decide no incluirlos en el Catálogo. Respecto del género, entre los wixárika existen dos clases de seres ancestrales: los Tamatsime (Hermanos Mayores) o Kakauyarite, y las Tateiteima (Nuestras Madres).

El término wixárika para referirse a lo delicado o sagrado es *ma'iwe* (Perrin 1994). Entre los náayeri no encontramos un concepto en su lengua que podamos traducir como sagrado; sin embargo, los llamados lugares sacros se reconocen por el tipo de ancestro que descansa en ellos, a saber: *tyahkua* (plural *tyahkuate*), “gente que vivió antes”, “que habitan el cielo” (Valdovinos 2023: 45-52); *bostyan* (plural *bostyanna*) o *bautysiana*, gente muy antigua, “los gigantes”; y *chahkkan*, ascendientes relacionados con el agua.

Una constante para los pueblos de la región del Gran Nayar en la construcción de la ancestralidad, y que es ampliamente compartida en la cosmología mesoamericana y del suroeste de Estados Unidos, es la sucesión



Figura 14. Moomtam, Las Cabezas, Santa María de Ocotán, Durango. Fila de personas petrificadas con el “primer amanecer” de camino al *xiotalh* (fotografía de Antonio Reyes). **Figure 14.** Moomtam, Las Cabezas, Santa María de Ocotán, Durango. A line of petrified people at the “first dawn” on the way to the *xiotalh* (photo by Antonio Reyes).

de mundos y formas de humanidad (Neurath 2023). Los vestigios de estas humanidades se manifiestan sobre todo como montañas, objetos petrificados y cuerpos de agua. Si bien no es posible establecer una cronología lineal entre ellas, la de los gigantes suele ser una de las más antiguas. Se les describe como poco inteligentes: tienen maíz y herramientas para procesarlo, pero no lo pueden consumir, por eso se alimentan de vapores, como hacen los antepasados. Los *o'dam* los mencionan como *gu cham a'at kam*, ‘gente sin trasero’, sin orificio anal (Reyes et al. 2022), y fueron destruidos por el “viento amargo” (la peste). Los *náayeri* de Jesús María señalan a los gigantes como *bostyanna* y se caracterizan por alimentarse del humo del copal y de carne cruda. Los *wixárika* les llaman *hewii* o *hewixi*. A veces los consideran antepasados de los mestizos, es decir, de la población no indígena de la región.

Además de la de los gigantes, también hay otras humanidades anteriores, como la destruida por el diluvio. Son muy conocidas las historias en las que sobrevive un hombre con su perrita, con la que a la postre engendra a la humanidad actual (Medina 2012: 24-30; Reyes et al. 2022: 48-51). Otra humanidad se refiere a la de aquellos seres que quedaron petrificados con el “primer amanecer” (Valdovinos 2023: 1), ya sea porque no llegaron a la celebración del primer mitote (fig. 14) (Reyes 2022: 130), o no completaron la peregrinación a *Wirikuta* (Neurath 2002). Solo sobrevivieron a dichos eventos los que lograron resguardarse y así mantener su forma humana (Valdovinos 2023: 49).

En cambio, los sobrevivientes guardaron las abstinencias requeridas, hicieron sacrificio y se convirtieron en dioses. Entre los *wixárika* hay una distinción entre los ancestros nativos relacionados a los patios de mitote y

los asociados a los templos católicos, que no realizaron sacrificios tan perfectos (Neurath 2020). Para los o'dam, la diferenciación es de carácter práctico más no nominal. A todos ellos se les refiere como *jich gi'kora* ("nuestros padres"), dioses o patrones. No obstante, en los *niikartam* o patios de mitote encontramos predominantemente nombres como Jix Kai'chio'n, Xibu'n, Mobatak, etc., antepasados relacionados con la caza y la agricultura, aunque ocasionalmente también incluyen santos cristianos. Los lugares sagrados por excelencia de estas deidades son los patios ceremoniales y los *iagit tam*, abrigos rocosos o pequeñas construcciones donde, como se ha mencionado, se resguardan objetos de los dioses.

LUGARES SAGRADOS COMO SITIOS ARQUEOLÓGICOS

Es interesante saber cómo nuestros colaboradores arqueólogos han visto los lugares sagrados que hemos registrado. Varios de ellos son, de hecho, sitios arqueológicos. En algunos se observan pisos, muros, pozos y esculturas, que pueden tener una antigüedad considerable, y que son similares a otros yacimientos conocidos de la región. Hasta ahora no hay dataciones y, debido a que nuestro proyecto no está registrado como arqueológico, tampoco está previsto que hagamos este tipo de estudios.

No obstante, a los/as compañeros/as formados/as en esta disciplina bajo los paradigmas de la tradición mexicana les parece extraño que a los indígenas del Gran Nayar no les interese la cronología de estos sitios. Lugares de origen reciente no son menos importantes que unos que ya existían en época colonial o en tiempos precolombinos. De la misma manera, seres que en las narrativas cosmogónicas se describen como "nuevos" o "jóvenes" pueden tener más rango que otros que se comprenden primordiales o de gran antigüedad. Estos últimos, incluso, se consideran a veces ancestros de la población no indígena e hispanohablante, de modo que sus ruinas y restos arqueológicos se describen ocasionalmente como "de los mestizos" (Neurath 2002, 2020). Como lo ha planteado Cristóbal Gnecco (2020) a partir de sus experiencias con los nasa y el sitio Tierra Adentro en Colombia, es importante no imponer las temporalidades supuestamente universales que maneja la arqueología.

Los únicos trabajos arqueológicos realizados hasta ahora en territorios de las comunidades del Gran Nayar son recorridos de superficie para determinar la viabilidad de proyectos de infraestructura. Sin embargo, en la periferia de la región indígena serrana se han llevado a cabo excavaciones y estudios importantes. La Misión Belga de Arqueología trabajó en el norte de Jalisco, realizando excavaciones en el Cerro del Pueblo, cerca de Tenzompa, y en el Cerro del Huistle, ubicado en las inmediaciones de Huejuquilla. En ambos casos, se trata de sitios abandonados a fines del período Clásico (ca. 900 DC) y, según arqueólogos/as, no pueden relacionarse directamente con los wixárika u otro pueblo del Gran Nayar (Deltour-Levis 1993; Hers 2001). En el Cañón del río Bolaños, lo que fue la zona de los indígenas tepecanos, también se han realizado intervenciones arqueológicas por parte de un proyecto a largo plazo del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México (Cabrero 1989; Cabrero & López 2002). Aquí, ciertos sitios de períodos tardíos lograron asociarse con los tepecanos, pueblo hablante de una variante ahora extinta del o'dam (Cabrero & Valiñas 2001). Finalmente, un proyecto arqueológico de rescate en la Presa El Cajón, en Río Santiago (Barrera 2007), reveló un yacimiento que sí puede atribuirse a grupos wixárika de raíz prehispánica. A su vez, Fernando Berrojalbiz (2018) estudió un asentamiento de época de contacto hispano-indígena, La Cueva de las Mulas, en Durango, que es posiblemente o'dam.

La pervivencia de una arquitectura precolombina mesoamericana es bastante obvia en el caso de los centros ceremoniales wixárika: aquellos que poseen basamentos piramidales con adoratorios rectangulares y techos de dos aguas del tipo *xiriki* y, sobre todo, los grandes templos semihundidos de planta circular del tipo *tuki*. Phil C. Weigand (1992) relacionó esta arquitectura con los guachimontones y la tradición de Tumbas de Tiro del Occidente de México. Otro/as investigadores/as relacionaron las prácticas de viaje wixárika, particularmente la de los encargados de los centros ceremoniales que se dirigen al mar y al desierto, con aspectos de la iconografía que se manifiestan en cerámicas policromas de tradición Aztatlán (Mathiowetz & Pohl 2025).

En muchos sitios sagrados no se observan modificaciones arquitectónicas, sino solamente algunos depósitos compuestos de jícaras, copos de algodón,

velas o comida. Sin embargo, algunos de estos lugares son sumamente importantes y tan sagrados como un centro ceremonial con *tuki* y *xirikite*. En estos casos es donde el pensamiento arqueológico se ve desafiado, especialmente pensando en la arqueología estatista y evolucionista que se interesa en estratificaciones sociales y formas centralizadas de gobierno y, casi automáticamente, relaciona el grado de elaboración o monumentalidad con la importancia ritual y política del rasgo arqueológico en cuestión.

Metodológicamente, nuestras observaciones tienen impacto en las reconstrucciones arqueológicas de jerarquías. Aprendemos que lo más grande y lo más elaborado no necesariamente es lo más importante. Un buen caso es el de una piedra alargada, de unos 30 cm, que documentamos en el alcantarillado de la calle que pasa enfrente de la iglesia de la Mesa del Nayar, y que se identifica con el rey Nayar, el último gobernante de un señorío indígena que aún persistía en la región entre los siglos XVI y XVIII. Esta piedra parece insignificante, considerando su reducido tamaño y la posición poco espectacular y aparentemente descuidada.

En la sacristía de la iglesia se encuentra otro objeto vinculado con el rey Nayar, su cráneo. Esta reliquia se expone ocasionalmente en la calle donde se encuentra la piedra mencionada y, justo allí, se coloca sobre un altar temporal. Es un hecho histórico conocido que, hasta el año 1722, una parte considerable de la región del Gran Nayar fue gobernada por un linaje que se consideraba descendiente del Sol y que tenía su lugar de residencia en el pueblo Mesa del Nayar.⁷ Misioneros franciscanos y jesuitas documentaron algunos aspectos de las prácticas rituales de los náayeri de esta época. Se rendía culto a Piltzintli, que era el Sol, también conocido como Nuestro Padre Tayaoppa. Según el franciscano Antonio Arias y Saavedra, cuyo informe data del año 1673 (Calvo 1990), los nayaritas veneraban a este dios como el creador de los animales y patrón de la guerra, de los rayos y de los truenos. También lo asociaban con el oriente y con el Cristo del catolicismo. Además, Piltzintli se identificaba con don Francisco Nayarit, el primer *tonati* o rey cora, cuyo cadáver seco, junto con las momias de tres gobernantes posteriores, se guardaban en un adoratorio ubicado a un lado del gran Templo del Sol. Con la ayuda del dios Tzotonaric, relacionado con la hierba *tapat*, una planta psicotrópica que, aparentemente, es la misma que los



Figura 15. Estampa que acompaña el informe de Antonio Arias y Saavedra. Archivo General de Indias (fotografía de José Filpo [2021]). **Figure 15.** Print accompanying the report by Antonio Arias and Saavedra. General Archive of the Indies (photo by José Filpo [2021]).

wixárika actuales conocen como *kieri* (Aedo 2011), dos sacerdotisas se comunicaban con las momias, ya sea conversando en voz alta o a través de los sueños.

Antonio Arias y Saavedra describe un sistema de correspondencias en el que templos e ídolos de dioses se asocian con los puntos cardinales y solsticiales, así como con diferentes lugares de culto en el paisaje (Calvo 1990). De lo que menciona el misionero podemos reconstruir las siguientes identificaciones y asociaciones (fig. 15). Los ídolos de hombres desnudos correspondían al primer ser humano, Narama, el dios de los salineros y de los productores de pulque y de chile. Se decía que esta deidad vivía en el mar, en el lugar donde se pone el sol en el solsticio de verano. Nicanori, la diosa de los pescadores y de los cazadores de aves habitaba en un brazo de mar, donde se acuesta el sol en los equinoccios. Los ídolos en forma de mujer correspondían a la diosa Uxuu, que es una peña dentro

del mar llamada Matanche[n], ‘garrapata plateada’, ubicada por donde el sol se pone durante el solsticio de invierno. Muy probablemente se trata de la Piedra Blanca de San Blas, Tatei Haramara, de los wixárika actuales. El sur se asociaba con Tzotonaric, un viejo dios que podía tomar la forma de una serpiente; también conocido con el nombre de Chebyma, considerado el creador de la planta sagrada *tapat*. A esta divinidad se le invocaba para hacer hablar a los cuerpos de los muertos y para volar en el aire. En el centro del universo nayarita, la Mesa del Nayar, se ubicaba el templo en el que se rendía culto al dios solar Piltzintli, asociado con el oriente (Calvo 1990: 299-302). Algunos lugares mencionados en el informe del franciscano aún se visitan, por lo que no podemos negar que existe continuidad en las prácticas rituales ligadas a sitios sagrados; pero, como hemos mencionado, algunos de estos espacios son sumamente inestables.

Entre los nuevos lugares sagrados habría que mencionar aquellos que implican la reapropiación de sitios arqueológicos: la pirámide de Quetzalcóatl en Teotihuacán, La Quemada, incluso el monolito conocido como Coatlicue, en la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología de México. Al respecto, contamos con el testimonio de un especialista ritual wixárika invitado al museo para la construcción de dioramas de exhibición, quien señala que soñó con esta escultura, a la que reconoció como una mujer ancestral (Neurath 2019). Actualmente, no resulta claro cómo procederemos en el Catálogo con los lugares que se encuentran ya protegidos por el INAH como sitios u objetos arqueológicos. Los sitios sagrados wixárika de reciente revelación que no han sido así reconocidos, se ubican en localidades distantes de los estados de Morelos, Tamaulipas y Nuevo León. Si las comunidades eventualmente lo solicitan, las acompañaremos a registrarlos. Es posible imaginar que algunos académicos del INAH se sorprenderán cuando se enteren de que hay lugares sagrados tan apartados de lo que se conoce como el territorio tradicional wixárika.

Es de notar que estos lugares también se pueden dejar de visitar y olvidar. Pero resulta ser un proceso complicado. Los o'dam de Santa María de Ocotán recuerdan sus visitas al Cerro del Cangrejo en la Mesa del Nayar (Reyes 2006: 192); mientras que los de Santiago Teneraca realizaron un trabajo ritual complejo y largo que tuvo por

finalidad dejar de acudir a Wirikuta (Reyes 2018: 76). Paradójicamente, funcionarios bien intencionados de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), ahora conocido como Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), buscaron incentivar a los o'dam para que retomaran la práctica de visitar el sitio sagrado de wirikuta, pero estos rechazaron la ayuda, porque les ha costado mucho dejarla.⁸

Otro asunto que aprendimos en esta experiencia es que la protección de lugares sagrados no debe plantearse en términos de patrimonialización. Dado que instituciones como el INAH y la UNESCO están involucradas, nos parece importante aclarar que, a partir de nuestras observaciones, un lugar sagrado no puede ser “propiedad de”, ya que se sostiene que la gente pertenece a él y no al revés. Finalmente, en el Gran Nayar, un lugar sagrado no tiene que ser bonito ni estar situado en un espacio particular. Es válido que una piedra sagrada se encuentre dentro de un restaurante de carnes y pollos fritos (fig. 13) o al costado de una ferretería. La finalidad del Catálogo no es embellecer estos lugares con criterios urbanos de gentrificación. Normalmente, es suficiente que el sitio se respete, que no se arroje basura en él, y que su acceso esté garantizado para quienes lo visitan.

CONCLUSIONES

En nuestro proyecto colaborativo con las comunidades del Gran Nayar encontramos varias situaciones que desafían los modos convencionales de pensar o proceder de la arqueología mexicana. Los lugares sagrados registrados en el Catálogo son seres múltiples y complejos que no podemos entender a partir de tipologías. El carácter de sitio arqueológico es solo uno de sus atributos posibles y no necesariamente el más importante. Tampoco aplican las cronologías que manejamos desde la academia y que consideran la antigüedad como un valor intrínseco. Lo más elaborado no es al mismo tiempo lo más relevante, tal como suele proyectarlo la arqueología nacionalista. Por lo demás, el supuesto patrimonio –es decir, los bienes de propiedad de la Nación–, no pueden ser poseídos, porque de acuerdo con la lógica indígena, estos sitios son dioses quienes son los verdaderos dueños y patrones, incluso de los seres humanos. Los lugares sagrados son algo *sui generis*, no un patrimonio, y, como

tal, requieren una regulación distinta a la que se aplica para sitios simplemente arqueológicos. A partir de esta experiencia, esperamos que el INAH y la arqueología mexicana reconozcan algunas de las implicancias que significa la práctica de nuestras disciplinas en un país donde conviven pueblos con ontologías tan diversas.

NOTAS

¹ En el libro fundador de Paul Kirchhoff (1960) *Me-soamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*, se establece una marcada dicotomía entre pueblos de culturas indígenas de “cultivadores superiores” o “altas culturas” y aquellos pueblos de “culturas más bajas”.

² Si bien muchos pueblos y comunidades indígenas han echado mano de instrumentos legales en defensa del “patrimonio”, es importante señalar que se trata de estrategias en la arena política, donde los lugares sagrados se encuentran en disputa, ya sea con el Estado o con intereses privados.

³ Además, existe el plan de construir una presa hidroeléctrica en el río San Pedro, en la región cora de Nayarit. Esto destruiría una gran área de selva tropical, pero también, cientos de sitios sagrados, tanto para los wixárika como para los náayeri.

⁴ Paralelamente a nuestro trabajo, algunos pueblos, como el náayeri, realizan su propio catálogo utilizando aplicaciones de uso gratuito descargadas en sus teléfonos inteligentes.

⁵ A partir del año 2024, nuestro equipo trabaja en el proyecto INAH-SECIHTI CBF2023-2024-2040 “El concepto de lugares sagrados en el Gran Nayar: de una categoría nativa a un precepto jurídico”. Junto con los autores del presente texto, participan en él el arqueólogo Emmanuel Gómez Ambríz y las arqueólogas Cinthya Vidal Aldana y Ligia Sánchez Morton. Por su parte, el equipo de Jalisco, encabezado por la antropóloga Gladys Abascal, representa el antecedente de esta catalogación, aun antes de la emisión del decreto presidencial.

⁶ Las lenguas o'dam y au'dam son conocidas como tepehuano del sur alto, central y bajo, donde el au'dam (alto y central) se encuentra en situación de riesgo no inminente y de desplazamiento (Santiago et al. 2021: 23).

⁷ El territorio controlado por los *tonatis* incluía también una parte considerable de la población wixárika y de otros pueblos.

⁸ Mientras que los o'dam de Santa María de Ocotán respondieron positivamente en 2015 a la invitación de algunos wixárika para visitar Wirikuta (Reyes 2018: 74-76), los comuneros de Santiago Teneraca se han mostrado dudosos.

REFERENCIAS

- AEDO, Á. 2011. *La dimensión más oscura de la existencia. Indagaciones en torno al kieri de los huicholes*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BARRERA, R. 2007. Arqueología en El Cajón, Nayarit. *Arqueología Mexicana* 84: 66-73.
- BERROJALBIZ, F. 2018. La Cueva de las Mulas: Re-creations of Tepehuan Worldview during the Colonial Period. *Australian Archaeology* 84: 232-247.
- BONFIL, G. 1995. De culturas populares y política cultural. En *Culturas populares y política cultural*, pp. 11-21. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CABRERO, M. 1989. *Civilización en el norte de México. Arqueología de la cañada del río Bolaños (Zacatecas y Jalisco)*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CABRERO, M. & L. VALIÑAS 2001. Cerro Colotlán: aproximación arqueo-lingüística para su estudio. *Anales de Antropología* 35: 373-321.
- CABRERO, M. & C. LÓPEZ 2002. *Civilización en el norte de México II*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CALVO, T. 1990. *Los albores de un nuevo mundo: siglos XVI y XVII*. México DF: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- COYLE, P. 2003. “Para juntar las aguas”: indexando metonimias de territorialidad en el ritual cora de Kweimarutse'e. En *Diálogos con el territorio. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*, A. Barabas, ed., pp. 48-54. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- CRAMAUSSEL, C. 2014. El recorrido al Cerro Gordo y el ritual tepehuano de las ofrendas en los cerros de la comunidad de San Bernardino de Milpillas. *Frontera Norte* 26 (52): 135-154.

- DELTOUR-LEVIS, C. 1993. *L'architecture des villages préhispaniques dans la Sierra del Nayar: prospections de la Mission archéologique belge au Mexique, projet Sierra del Nayar*. Lovaina: Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'Université Catholique de Louvain.
- DOF 2023. Decreto por el que se reconocen, protegen, preservan y salvaguardan los lugares y sitios sagrados y las rutas de peregrinación de los pueblos indígenas Wixárika, Náayeri, O'dam o Au'dam y Mexikan, y se crea la Comisión presidencial para su cumplimiento. *Diario Oficial de la Federación*. <https://www.dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=5698089&fecha=09/08/2023#gsc.tab=0> [consultado: 14-05-2025].
- ERIKSON, P. & V. VAPNARSKY 2022. *Living Ruins. Native Engagements with Past Materialities in Contemporary Mesoamerica, Amazonia, and the Andes*. Louisville: University Press of Colorado.
- FILPO, J. 2021. *Estampa de la cosmovisión del pueblo cora, Nayarit 1672* (fotografía). Wikimedia Commons, CC BY-SA 4.0. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estampa_de_la_cosmovisi%C3%B3n_del_pueblo_cora,_Nayarit_1672.jpg> [consultado: 24-05-2026].
- GNECCO, C. 2011. Arqueologías nacionales y el estudio del pasado en América Latina. *Jangwa Pana* 10 (1): 12-26.
- GNECCO, C. 2020. Regulaciones patrimoniales y conflictos ontológicos. *Revista d'Arqueologia de Ponent* 30: 261-273.
- HERS, M. 2001. La zona noroccidental en el Clásico y el Posclásico. En *Historia Antigua de México II: el horizonte Clásico*, L. Manzanilla & L. López, coords., pp. 265-300. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad Nacional Autónoma de México.
- KINDL, O. 2017. Mostrar y ocultar en las ofrendas del altiplano potosino. En *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, G. Olivier & J. Neurath, eds., pp. 293-338. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- KIRCHHOFF, P. 1960. *Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales*. México DF: Instituto de Historia-Universidad Nacional Autónoma de México.
- LIFFMAN, P. 2017. El agua de nuestros hermanos mayores: la cosmopolítica antiminera de los wixaritari y sus aliados. En *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas*, G. Olivier & J. Neurath, eds., pp. 563-588. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LIFFMAN, P., J. NEURATH, R. LIRA, C. CARRILLO & S. RUY-SÁNCHEZ 2008. Caminos impuestos sobre caminos sagrados. *Diario de Campo* 98: 95-101.
- LIRA, R. 2023. Feathers, Crosses, Mirrors and Gourds. Embedding Words and Images in a Wixárika Ritual Chant. *RES: Anthropology and Aesthetics* 79-80: 65-80.
- LUMHOLTZ, C. 1902. *Unknown Mexico. A Record of Five Year's Exploration among the Tribes of the Western Sierra Madre; In the Tierra Caliente of Tepic and Jalisco; And among the Tarascos of Michoacan*. 2 vols. Nueva York: Charles Scribner's Sons.
- MATHIOWETZ, M. & J. POHL 2025 (Eds.). *Reassessing the Azatlán World: Ethogenesis and Cultural Continuity in Northwestern Mexico*. Salt Lake City: University of Utah Press.
- MEDINA, H. 2003. La peregrinación a los cinco rumbos del cosmos realizada por los huicholes de Durango. En *Diálogos con el territorio. Simbolizaciones sobre el espacio en las culturas indígenas de México*, A. Barabas, ed., pp. 94-104. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MEDINA, H. 2012. *Relatos de los caminos ancestrales. Mitología wixárika del sur de Durango*. San Luis Potosí: Miguel Ángel Porrúa.
- MEDINA, H. 2018. Recursos hídricos y cosmología wixárika. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 39 (156): 195-223.
- MEYER, J. 1989. *El Gran Nayar*. Guadalajara: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- NAVARRETE, F. 2007. Ruinas y Estado: arqueología de una simbiosis mexicana. En *Pueblos indígenas y arqueología en América Latina*, C. Gnecco & P. Ayala, eds., pp. 65-82. Bogotá: Universidad de los Andes.
- NEURATH, J. 2002. *Las fiestas de la casa grande. Procesos rituales, cosmovisión y estructura social en una comunidad huichola*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia-Universidad de Guadalajara.
- NEURATH, J. 2018. Fricciones ontológicas en las colaboraciones entre huicholes y ambientalistas. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 39 (156): 167-194.
- NEURATH, J. 2019. Temple de la nation et lieu sacré wixarika. *Passés Futurs* 6. <<https://www.politika>>

- io/fr/notice/temple-nation-lieu-sacre-wixarika> [consultado: 14-05-2025].
- NEURATH, J. 2020. De la autoevangelización al dinero sagrado. *Revista Euroamericana de Antropología* 9: 75-90.
- NEURATH, J. 2023. *Las religiones indígenas de Mesoamérica. Historia, ritos y transformaciones*. Buenos Aires: SB Editorial.
- NEURATH, J. 2025. *La vida de las imágenes. Arte huichol*. Ciudad de México: Artes de México-SB Editorial.
- NEURATH, J., & A. REYES 2024. Cataloguing the Untranslatable. Cosmopolitics, Digitisation and Place-Beings in Mexico's Gran Nayar Region. *Anthropology in Action* 31 (3): 30-39.
- PERRIN, M. 1994. Notes d'ethnographie huichol. La notion de *ma'ive* et la nosologie. *Journal de la Société des Américanistes* 80: 223-234.
- POVINELLI, E. 2016. *Geontologies: A Requiem for Late Liberalism*. Durham-Londres: Duke University Press.
- PREUSS, K. 1912. *Die Nayarit-Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter mexikanischen Indianern. Vol I. Die Religion der Cora-Indianer in Texten nebst Wörterbuch*. Leipzig: B. G. Teubner.
- REYES, A. 2006. *Los que están benditos. El mitote comunal de los tepehuanes de Santa María de Ocotán. Etnografía de los pueblos indígenas de México*. México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- REYES, A. 2010. Cazadores de almas. Las flechas tepehuanas y el arte de la personificación. En *Las artes del ritual*, E. Araiza, ed., pp. 267-295. Zamora: El Colegio de Michoacán.
- REYES, A. 2018. Los llamados "lugares sagrados": territorialidad, identidad y alteridad entre los tepehuanos del sur. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* 39 (156): 49-83.
- REYES, A. 2022. *El retorno de los ancestros. Prácticas chamánicas, iniciación y cosmología o'dam*. Buenos Aires: SB Editorial.
- REYES, A., G. GARCÍA & E. SOTO 2022. *Historias de creación y destrucción. Cosmología o'dam a través del sapook, un género discursivo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- REYES, A., J. NEURATH & L. SÁNCHEZ 2026. Sitios y lugares sagrados en el Gran Nayar: ¿un diagnóstico tipológico? *Diario de Campo*. En prensa.
- RODRÍGUEZ, D. 2005. El derecho de las poblaciones indígenas sobre los monumentos arqueológicos: algunas consideraciones desde la arqueología. En *Los derechos de los pueblos indios y la cuestión agraria*, C. Durand, ed., pp. 179-196. México DF: Porrúa.
- ROJAS, B. 1992. *Los huicholes: documentos históricos*. México DF: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- SANTIAGO, T., V. CHÁVEZ, A. SÁNCHEZ, D. HERNÁNDEZ, M. PÉREZ-PÉREZ & G. GARCÍA 2021. El semáforo está en rojo. *Voces Disonantes* (2): 13-28.
- UNESCO 2025. Wixárika Route through Sacred Sites to Wirikuta (Tatehuarí Huajuyé). <<https://whc.unesco.org/en/list/1704>> [consultado: 14-05-2025].
- VALDOVINOS, M. 2023. *Los cantos del mitote náayeri. Una práctica discursiva en el seno de la acción ritual*. Vol. 1. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VÁZQUEZ, L. 2003. *El Leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*. México DF: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- WEIGAND, P. 1992. *Ensayos del Gran Nayar. Entre coras, huicholes y tepehuanos*. México DF: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.



Miguel Covarrubias: de América a los Mares del Sur. Trazos, diagramas y contactos

Israel Rodríguez^A

Recibido:
marzo 2026.

Aceptado:
mayo 2026.

Publicado:
junio 2026.



Miguel Covarrubias: de América a los Mares del Sur. Trazos, diagramas y contactos.

Eder Rita (editora)

México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

2025

352 pp. | 22 × 28 × 1.5 cm

Trazos, diagramas y contactos

Miguel Covarrubias se presenta ante nosotros como un sujeto constituido por un sinfín de piezas. Su vastísima producción artística, sus descripciones etnográficas, sus reflexiones arqueológicas, sus críticas políticas, sus desplazamientos geográficos hacen de este artista un fenómeno inasible. O al menos, eso parece. Ante la vastedad y, en apariencia, heterogeneidad de su obra, surge la obligada pregunta sobre la posibilidad de trazar algunos hilos conductores que nos permitan comprender al que se muestra ya como uno de los más importantes creadores del México moderno. *Miguel Covarrubias: de América a los Mares del Sur. Trazos, diagramas y contactos* parte sin duda de la convicción de que es posible encontrar esta unidad en la diversidad y de que la disciplina de la historia del arte, en el estado de fascinante mutación y apertura en el que se encuentra hoy, nos puede permitir ese conocimiento.

Para entender el lugar que ocupa este libro en la comprensión de la obra artística e intelectual de Miguel Covarrubias, es necesario tomar en cuenta que, pese a su innegable calidad y amplia producción, el autor entró tarde en la historia del arte mexicano, una disciplina, como tantas otras, signada por el nacionalismo esencialista. Fue en el trigésimo aniversario de la muerte de Covarrubias, que Olivier Debrouse compiló el que por muchos años fue el único texto amplio sobre el artista, el cual lo presenta ya como un creador cosmopolita, difícil de encajar en la

^A Israel Rodríguez, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
ORCID: 0000-0003-3825-974X. E-mail: israelrr@unam.mx

visión esencialista e historicista del arte mexicano (García-Noriega y Nieto 1987). A esta obra colectiva vinieron a sumarse los trabajos biográficos y anecdóticos de Adriana Williams y Elena Poniatowska (Williams 1999; Poniatowska 2004), quienes recuperaron la fascinante vida de Covarrubias a través de los testimonios de aquellos que lo conocieron.

Sin embargo, no fue sino hasta 2004 que la historiadora y curadora Sylvia Navarrete presentó en *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*, un importante trabajo de rescate documental y de valoración del trabajo intelectual del artista inmerso en el ambiente cultural mexicano (Navarrete 2004). Diez años más tarde, en 2014, el libro *Miguel Covarrubias. Drawing a Cosmopolitan Line* ofreció una primera visión integral, aunque breve, de Covarrubias como artista, teórico de arte y etnógrafo transnacional (Kastner 2014). Así, en 2015 el trabajo de Covarrubias era un territorio fértil a la espera de un abordaje capaz de localizar y articular en toda su complejidad los numerosos fragmentos de su vida y de su obra.

Miguel Covarrubias: de América a los Mares del Sur. Trazos, diagramas y contactos puede entenderse como una de las dos partes que, junto con un número monográfico de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), constituyen este novedoso acercamiento (Eder 2020). Aquel volumen ya seguía a Covarrubias en sus fascinantes travesías estéticas, antropológicas y geográficas. Y, aunque se presentaba como un conjunto ambicioso y complejo, hoy se nos muestra como el antecedente necesario de la obra que ahora reseñamos. Este libro profundiza, completa y, en más de una ocasión, complejiza los aportes de aquel volumen. Los siete ensayos que componen esta obra sobre Covarrubias parecen de algún modo ofrecer todas las respuestas, habitar todos los espacios, andar todos los caminos, desde Ciudad de México hasta Nueva York, desde California hasta las islas del Pacífico y desde el istmo de Tehuantepec hasta los Andes.

Antes de entrar en materia, es necesario señalar algunos aspectos importantes de este trabajo. El libro que ahora reseñamos fue investigado, discutido y escrito en forma colectiva como parte de un proyecto institucional en el que la UNAM combinó los esfuerzos de estudiantes de posgrado, algunas investigadoras y un investigador de amplio prestigio, todos bajo la dirección de Rita Eder, reconocida historiadora del arte, investigadora emérita de dicha universidad y experta en la historia del arte moderno latinoamericano. Además de la amplia revisión bibliográfica, vale la pena destacar que los textos que componen el volumen son también el resultado de una larga travesía en archivos y fondos documentales. En México, por ejemplo, el Archivo Covarrubias de la Universidad de las Américas-Puebla fue una fuente fundamental de materiales inéditos que nutrieron, sin duda, la reflexión sobre el artista. En Estados Unidos, destaca la consulta de numerosas instituciones académicas y museos para obtener documentación valiosa, tales como el Harry Ransom Center, de la Universidad de Texas en Austin, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), el Metropolitan Museum of Art (Met), el Museum of Primitive Art, la Bancroft Library (Universidad de California, Berkeley), entre muchos otros.

Aventurándome como lector, pensaría que el conjunto de textos que componen el libro puede ser leído a partir de tres ejes rectores o tres preocupaciones que acompañaron el trabajo de Covarrubias: en primer lugar, la posibilidad de instituir al dibujo como una herramienta de conocimiento y de comunicación de la realidad; en segundo lugar, la oportunidad de repensar

los debates estéticos a partir de un ejercicio de descentramiento (geográfico o cultural); finalmente, la necesidad de borrar las fronteras disciplinares para entender a la producción de imágenes como una forma de conocimiento transdisciplinar capaz de ofrecer una explicación total y universal sobre el origen de las formas artísticas.

En el texto inaugural de este libro, “De México a Nueva York: Miguel Covarrubias y la caricatura”, Rita Eder sostiene que para Covarrubias la elaboración de caricaturas iba mucho más allá de la práctica común de exagerar rasgos físicos o de personalidad. Analizando las influencias de Ernst H. Gombrich y Ernst Kris, Eder observa en el trabajo temprano del artista el germen de un método visual que se aleja de la práctica mimética tradicional para explorar y experimentar, de la mano de las vanguardias artísticas, distintas formas de equivalencia visual para lograr la representación subjetiva del carácter. De esta forma, al trazar una genealogía crítica en la que se vinculan el método Best Maugard, la potencia formal de las vanguardias, las necesidades comunicativas de la cultura política neoyorkina y la explosión estética del Harlem Renaissance, Eder nos muestra a un artista en el proceso de configuración de un auténtico método visual basado en la síntesis como posibilidad de acercamiento y crítica a la realidad.

Sumado a esto, en “Los años de la gran crisis y la nueva caricatura”, Eder reconstruye con rigor y sensibilidad, a través del análisis de la interacción entre texto e imagen, el papel de Miguel Covarrubias como cronista visual de la Gran Depresión. Como demuestra la autora, en su amplísimo trabajo en *Vanity Fair*,¹ el artista no solo documentó una época de crisis, sino que creó y ofreció una nueva forma para mirar de manera crítica al poder, la cultura, el espectáculo y la identidad. Con Covarrubias la caricatura abandonó completamente el lugar de entretenimiento y se convirtió en una herramienta de análisis social, en un artefacto para revelar las contradicciones de su tiempo.

Por otro lado, el texto de Marco Polo Juárez, “El ‘New Negro’ de Miguel Covarrubias”, al acercarnos a la participación del mexicano en la efervescente vida cultural gestada al norte de Manhattan, viene a saldar una deuda importante no solo del volumen de *Anales* antes referido, sino de prácticamente toda la producción académica sobre Covarrubias. En su texto, Juárez no solo nos presenta a Covarrubias como un observador privilegiado del movimiento cultural afroamericano del Harlem, sino que sitúa esta mirada y esta producción en el centro de una compleja intersección entre los desarrollos de la caricatura modernista, el surgimiento de su observación etnográfica y el desarrollo de una práctica de crítica social. Al revisar los materiales del Archivo Miguel Covarrubias de la Universidad de las Américas en Puebla (bocetos, mapas, dibujos preparatorios y esquemas, apuntes), Juárez observa tanto el proceso creativo de Covarrubias como las fuentes visuales (notas periodísticas, filmes) que por aquellos tiempos complejizaban y ponían en tensión las formas de representación de la negritud en general y de las comunidades afroamericanas en particular. Al mostrarnos el proceso de redefinición de la identidad visual afroamericana en oposición a los estereotipos heredados del esclavismo (que ya incluían exageraciones corporales vinculadas con formas de dominio

1 *Vanity Fair* fue una influyente revista estadounidense (1913-1936), que combinó periodismo, literatura, fotografía, caricatura, y crítica cultural.



Serie de Miguel Covarrubias posando con mapas del Pacífico, ca. 1939. Archivo Casa Luis Barragán (fotografía en p. 7 del libro). *Series of Miguel Covarrubias posing with maps of the Pacific, ca. 1939. Casa Luis Barragán archive (photo on p. 7 of the book).*

a través de la ridiculización o la sexualización), Juárez nos acerca a un Covarrubias cuya mirada sobre la cultura afroamericana no está exenta de ambigüedades: que celebra el jazz y utiliza la caricatura para expresar la maravilla del baile y la vitalidad del charleston, pero que

al hacerlo reproduce algunos tropos racistas. Covarrubias se nos muestra así en el centro de los debates modernos en torno a la relación entre representación y colonialismo. Este fue sin duda, señala Juárez, un punto de inflexión en el proceso artístico e intelectual de Covarrubias y, sobre todo, en su búsqueda de nuevas formas de representación que no estuvieran ancladas en la tradición occidental.

A partir de este punto, gracias al texto de Rita Eder, “Yuxtaposiciones. Negro Drawings y *¡Que viva México!*: Eisenstein, Covarrubias, Montenegro y Best Maugard”, nos acercamos y entendemos en su complejidad el espacio de intercambios intelectuales y estéticos que dieron lugar a la particular forma del orientalismo del que participaban no pocos artistas mexicanos. En un complejo viaje entre México, Nueva York, Shangai y Bali, Eder reconstruye el complejo entramado de influencias, colaboraciones y tensiones entre artistas mexicanos e internacionales y revela cómo Covarrubias, Sergei Eisenstein, Roberto Montenegro y Adolfo Best Maugard participaron en la construcción de una estética moderna híbrida y transnacional en la que dialogaban el arte popular, el orientalismo y las vanguardias. *Yuxtaposición* es uno de los conceptos que mejor clarifica el complejo entramado a partir del cual el Harlem, México y Bali configuraron en Covarrubias la necesidad de descentrar las imágenes, de borrar las fronteras políticas, disciplinarias y culturales, y lo colocó frente al desafío el que se embarcó el resto de su vida: la necesidad de conocer la manera en que las formas primitivas habían evolucionado y se habían dispersado por el mundo.

De esta manera, en “Art Forms of the Pacific Area. Propuesta sobre una topografía del arte”, Mónica Ramírez, experta en el estudio de las relaciones entre procesos artísticos y el desarrollo de la disciplina geográfica, nos acerca a uno de los varios trabajos en los que Covarrubias utilizó la proyección cartográfica para teorizar sobre los posibles vínculos formales existentes entre el arte indígena de América y Asia, y para representar la riqueza cultural de los pueblos que habitan la cuenca del Pacífico en un intento por contrarrestar la hegemonía del mundo atlántico y europeo. Al mostrar claramente la forma en que Covarrubias convertía datos etnográficos, fotografías o descripciones en representaciones de objetos que permitían comparar estilos y formas más allá de su contexto original, Ramírez nos enfrenta a un artista y a un teórico que, al retomar su experiencia como caricaturista, hace nuevamente de la síntesis visual el método fundamental que permite revelar los rasgos profundos de la personalidad o la cultura.

Por su parte, en “Formas que se multiplican: Miguel Covarrubias y la biología de las imágenes”, Anahí Luna traza una compleja genealogía intelectual que hunde sus raíces en la tesis de las formas originarias de Johann Wolfgang von Goethe, que atraviesa todo el siglo XIX y que a principios del siglo XX dio lugar a la “biología de las imágenes” con la que etnólogos como Karl von den Steinen postularon la existencia de formas artísticas originarias de la que derivaban múltiples motivos. Como es sabido, Covarrubias retomó este modelo para estudiar el arte polinesio y mesoamericano. En su texto, erudito y deslumbrante, Luna nos acerca a los dibujos y esquemas realizados por Covarrubias en las islas del Pacífico y en México para mostrarnos, una vez más, el fascinante método con el que lograba abstraer los elementos esenciales para establecer vínculos y genealogías complejas de formas originarias vivas y en permanente transformación.

Finalmente, en “Una colección de imágenes: el dibujo arqueológico sudamericano de Miguel Covarrubias”, texto escrito a cuatro manos y a la distancia entre Norte y Sudamérica, Mónica Ramírez y María Alba Bovisio reconstruyen el proyecto inconcluso de Miguel Covarrubias sobre el arte indígena sudamericano. Expertas en el estudio del arte popular y en su relación con los debates académicos y científicos, las autoras nos muestran cómo, hasta el final de su vida, Covarrubias trabajó con una metodología visual que privilegiaba el dibujo como herramienta de análisis a través del cual construyó una amplia colección de imágenes que funcionaba como un museo visual con el que sería posible explicar las principales características, los desarrollos temporales y la difusión de las formas artísticas en el sur del continente.

Todos los textos de este libro, de una u otra forma, cruzan estos tres ejes fundamentales: el dibujo y la síntesis visual como método, el descentramiento de la estética y el desbordamiento de las disciplinas. A partir de estas guías, las autoras y el autor de este libro aprehenden lo aparentemente inasible en toda su complejidad y nos ofrecen una obra multidimensional en la que la historia del arte muestra toda su potencia explicativa.

Como toda gran obra, el libro que ahora reseñamos deja algunas líneas abiertas y algunas interrogantes que habrán de ser abordadas en el futuro. Una de estas líneas tiene que ver, sin duda, con el lugar que ocupó la artista Rosemonde Cowan (Rosa Rolanda) dentro de los procesos creativos de Covarrubias. Excelente pintora y fotógrafa, Rosa acompañó a Miguel en gran parte de su travesía geográfica, artística e intelectual, registrando, dibujando y, sobre todo, fotografiando muchas de las escenas que el propio Covarrubias utilizó en sus complejas genealogías de las formas. Sin embargo, hasta ahora, la obra de Rosa ha sido desplazada fuera de los debates estéticos del arte moderno mexicano y de los análisis de la obra de Covarrubias, aunque parece claro que sus fotografías fueron una herramienta fundamental en el trabajo de este.

Vinculada a este tema, existe otra deuda de la historia del arte con la obra de Covarrubias y de Rosa Rolanda: un acercamiento al estudio de su obra fílmica. Como ha señalado Anahí Luna, Miguel Covarrubias (o quizá Rosa) realizó varios registros de este tipo en Bali durante la década de 1930. Estos se basaron en la observación del movimiento y la dimensión ritual de la cultura balinesa y documentan principalmente danzas, teatro ritual y ceremonias fúnebres vinculadas con los ciclos de vida y muerte en la isla. Ello nos podría llevar a pensar que Covarrubias utilizó el cine como complemento de sus dibujos y fotografías para captar la forma, el ritmo y la función social del arte. Sin embargo, los acercamientos a esta faceta creativa del autor aún son mínimos, y sus filmaciones están aún a la espera de un amplio estudio que pueda darnos luces sobre la relación de esta pareja con el dispositivo audiovisual.

Miguel Covarrubias: de América a los Mares del Sur. Trazos, diagramas y contactos representa un aporte historiográfico de la mayor trascendencia. Al desbordar las fronteras disciplinares, geográficas y culturales, el libro reseñado representa sin duda el acercamiento más completo a la obra de este gran artista. La dirección académica de la experta en arte mexicano, Rita Eder, el diálogo internacional entre Norte y Sudamérica, la búsqueda en archivos y, sobre todo, la profundidad con la que las autoras y el autor desentrañaron las imágenes y los textos de Covarrubias a la luz de las preocupaciones estéticas de su tiempo, hacen de este libro, desde ahora, un referente fundamental en la historiografía del arte, de la arqueología americana y de la antropología contemporánea.



REFERENCIAS

- GARCÍA-NORIEGA Y NIETO, L. 1987 (Ed.). *Miguel Covarrubias: homenaje*. México DF: Centro Cultural/Arte Contemporáneo-Fundación Televisa.
- WILLIAMS, A. 1999. *Covarrubias*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- PONIATOWSKA, E. 2004. *Miguel Covarrubias, vida y mundos*. México DF: Era.
- NAVARETTE, S. 2004. *Miguel Covarrubias: retorno a los orígenes*. México DF: Consejo Cultural UDLA Puebla-CONACULTA-INAH.
- KASTNER, C. 2014 (Ed.) *Miguel Covarrubias: Drawing a Cosmopolitan Line*. Austin: University of Texas Press.
- EDER, R. 2020. Los territorios artísticos de Miguel Covarrubias: contactos culturales en las Américas y el Pacífico. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 41 (suplemento): 5-15.

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 de investigación y de revisión, reseñas de libros y entrevistas inéditos en español o inglés en las áreas de arqueología, antropología, arte rupestre, etnografía, historia del arte, artes visuales, historia, arquitectura, cognición, cosmología, filosofía, ecología, economía, ideología, musicología, tecnología, 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 Larraín.

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 una obra en cualquier momento del proceso de publicación en caso de que lo amerite.

Los manuscritos, 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 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 licenciente.

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 bulletin is a space where Pre-Columbian art and symbolism, archaeology, and anthropology come together, allowing for discussion among specialists in the social sciences, art, history, and the humanities.

The bulletin publishes unpublished research and review articles, book reviews, and interviews in Spanish or English on topics in 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, the technical, and artistic quality of the proposal.

The journal is published jointly by the Museo Chileno de Arte Precolombino, the Universidad Adolfo Ibáñez, 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 Larraín.

Manuscripts may be submitted 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 work at any time during the publication process if warranted.

The manuscripts 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

EDITORIAL

- 6-11 **Nuevos espacios para el diálogo y la investigación**
Sanja Savkic Sebek

ENTREVISTA

- 13-22 **“Yo me había dedicado a juntar sueños”**
Christian Pino Vergara & Paula Martínez Sagredo

HOMENAJE A VERÓNICA CERECEDA BIANCHI

- 24-34 **Verónica del sur andino, entrelazadora de sentidos**
José Berenguer R.

- 35-39 **Verónica Cereceda, una conocedora del orden invisible**
Carolina Agüero Piwonka

- 40-42 **In Honor of Verónica Cereceda**
Elena Phipps

ARTÍCULO DE REVISIÓN

- 44-54 **Tejer el mundo. Percepción y sistemas de significación andinos desde la obra de Verónica Cereceda**
Carla Díaz Durán

ARTÍCULOS DE INVESTIGACIÓN

- 56-73 **Tecnologías del color en tiempos de encuentro. Pinturas rupestres del alero Santa Bárbara-110 antes y durante los incas (Alto Loa, norte de Chile)**
Marcela Sepúlveda, José Berenguer, Sebastián Gutiérrez, José Cárcamo-Vega, Cristián González, Bernardita Brancoli & Camilo Segura

- 74-93 **El geoglifo de Punta Este (Patagonia, Argentina). Técnica de construcción, inversión de trabajo y paisaje**
Raúl González-Dubox, Guillermo Gutiérrez, Nicolás Scivetti, Sebastián Lucas, Andrés Bilmes & Eduardo J. Moreno

- 94-111 **Variabilidad en la producción de hilados en las sociedades prehispánicas del suroccidente colombiano**
Hernando Javier Giraldo, Sofía Gutiérrez & Luna Ledesma

- 112-130 **Un unku de estilo Tiwanaku en el MNHN (Chile). Sus implicancias históricas, estilísticas y culturales**
Francisco Garrido & Yasna Sepúlveda-Guaico

- 131-146 **Manifesting Thunder Beings: The Convergence of Archaeology and Ethnography in Assiniboine Masks from the North American Great Plains**
Max Carocci

- 147-166 **El “Catálogo de Lugares Sagrados del Gran Nayar”: un desafío para la arqueología mexicana**
Johannes Neurath & Antonio Reyes Valdez

RESEÑA DE LIBRO

- 168-174 **Miguel Covarrubias: de América a los Mares del Sur. Trazos, diagramas y contactos**
Israel Rodríguez