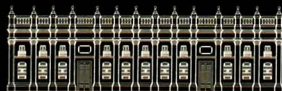




ROSTROS

de Chile Precolombino



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

CONTENIDO

Carta Museo Chileno de Arte Precolombino 2

Carta Banco Santiago 3

Ubicación y Cronología de Culturas Prehispánicas de Chile 4

Introducción 7

Cazadores de la Puna 8

Antiguos Pescadores 12

Periodo Formativo 16

Aldea de Tular 20

Chamán Molle 24

Periodo Tiwanaku 28

San Pedro 32

Gorros de Pica 36

Caravana de Llameros 40

Grabando en la Roca 44

Caravanero Atacameño 48

Alboyanco 52

San Miguel y Gentilar 56

Artésano Diaguita 60

Ceramista Diaguita 64

Quipucamayoc 68

Quitor 72

Platería Mapuche 76

Espíritus Selknam 80

Fiesta Selknam 84

Kosmenk 88

Este libro es auspiciado en Chile por

ROSTROS de Chile Precolombino

Ilustraciones de José Pérez de Arce



EuroBanco

Tornquist
BANCO TORNQUIST

BANCO  SANTIAGO


BANCO DE ASUNCION S.A.
OF B.I.G.I.N.S.
CENTRAL HISPANO
Grupo Bancario

 **Bancosur**



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

PRESENTACION

Este libro recopila una selección de las ilustraciones que este Museo ha encargado a José Pérez de Arce y que cubren gran parte de la prehistoria de nuestro país.

Los dibujos han sido efectuados por el mencionado artista siguiendo estrictas pautas de selección de materiales arqueológicos originales de cada uno de los temas tratados, que se conservan en diferentes museos chilenos. Al mismo tiempo, cada uno de ellos ha sido elaborado en consulta con arqueólogos especialistas en el respectivo tema, período y lugar. De esta manera, fuera del innegable mérito artístico de estas ilustraciones, ellas son el resultado de una verdadera investigación que les otorga un importante valor científico.

Frente a cada dibujo se presenta una breve reseña que describe las circunstancias cronológicas, geográficas y culturales en que se desarrolló el respectivo tema. Luego, el propio artista se encarga de relatar el proceso vivencial de su creación y la investigación realizada para efectuarla.

Hemos elegido el nombre de "Rostros de Chile Precolombino", para identificar el propósito que tuvimos al realizar este trabajo. Pensábamos que los datos científicos y los objetos materiales con que trabaja el arqueólogo, hacen difícil recuperar a los protagonistas de los eventos estudiados. Este es, pues, un intento de "poner un rostro" a la prehistoria chilena y así recuperar su humanidad. Nada mejor que el arte para este intento.

SERGIO LARRAÍN GARCÍA-MORENO

Presidente

Fundación Familia Larraín Echenique

JAIME RAVINET DE LA FUENTE

Alcalde

I. Municipalidad de Santiago

Santiago, Noviembre de 1997

BANCO SANTIAGO

Banco Santiago es una institución que nace a la vida pública el 13 de enero de 1997, de la fusión de dos importantes instituciones financieras: Banco de Santiago y Banco O'Higgins.

Hereda de ambas una honrosa tradición cultural que se visualiza en tres líneas de acción conducentes todas ellas a estimular, preservar y difundir nuestro acervo cultural.

La edición de libros con el Museo Chileno de Arte Precolombino, el auspicio de la temporadas de Opera y/o Ballet en el Teatro Municipal y la realización de murales en las estaciones del Metro de Santiago, dan una perspectiva de la acción desarrollada en favor de la cultura nacional por más de dos décadas.

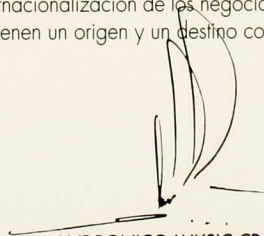
El aporte que ha realizado nuestra institución al Museo Chileno de Arte Precolombino data desde la fundación misma de esa entidad, con la edición de quince obras de extraordinaria calidad y cuya difusión ha rebasado las fronteras del país. Estas son: *Museo Chileno de Arte Precolombino* (1982), *Platería Araucana* (1983), *Tesoros de San Pedro de Atacama* (1984), *Arica, Diez Mil Años* (1985), *Diaguitas, Pueblos del Norte Verde* (1986), *Hombres del Sur* (1987), *Obras Maestras* (1988), *Arte Mayor de los Andes* (1989), *Artífices del Barro* (1990), *Los Orfebres Olvidados de América* (1991), *Colores de América* (1992), *Identidad y Prestigio en Los Andes: Gorros, Turbantes y Diademas* (1993), *La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentro* (1994), *Sonidos de América* (1995) y *Nasca* (1996).

Hoy, con la edición del libro "Rostros de Chile Precolombino", Banco Santiago marca un nuevo hito cultural en nuestro país debido a que esta edición circulará en forma masiva, además de nuestro país, en Argentina, Perú, Paraguay y Uruguay, ampliando nuestra acción cultural a cinco países del continente.

Estamos ciertos que la comunidad nacional e internacional sabrá aquilatar en su real dimensión este nuevo esfuerzo, comprobando a la vez como la internacionalización de los negocios produce un acercamiento e integración cultural entre países que tienen un origen y un destino común.



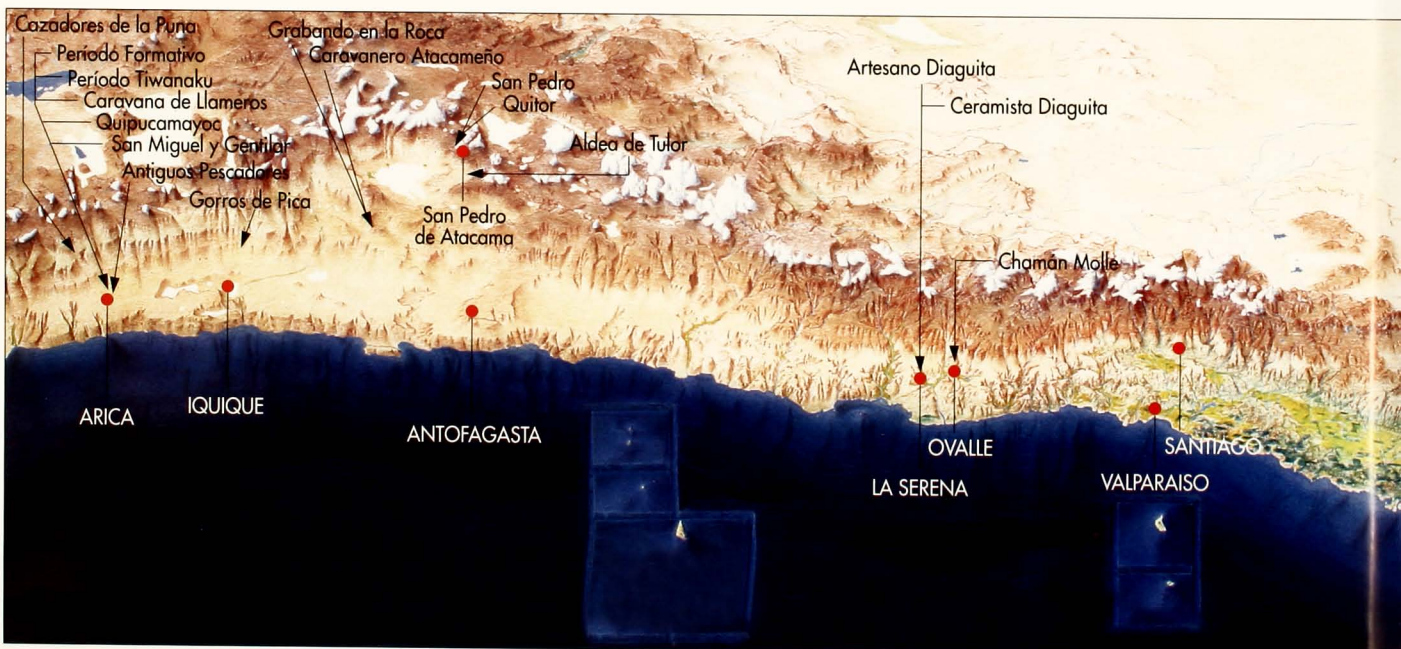
HECTOR VALDES RUIZ
Gerente General



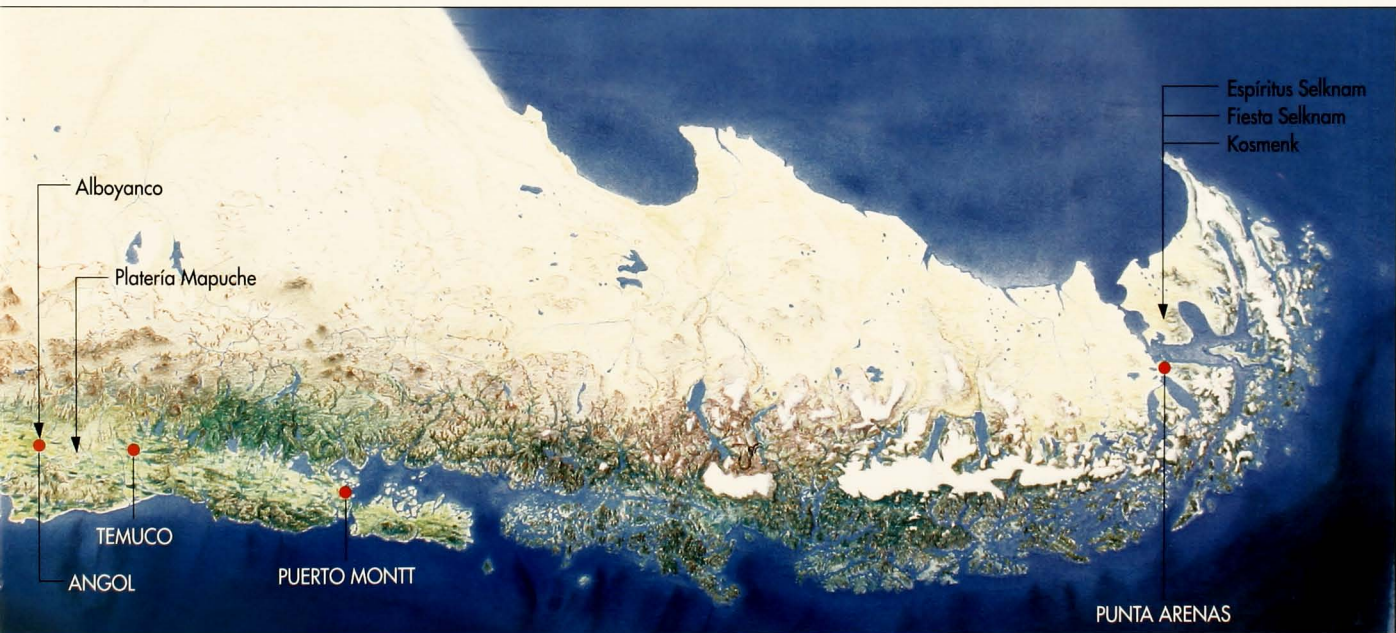
ANDRONICO LUKSIC CRAIG
Presidente del Directorio

Santiago, Noviembre de 1997

EDAD	PERIODOS	NORTE GRANDE	NORTE CHICO	ZONA CENTRO	ZONA SUR	EXTREMO SUR
d.C. - a.C.	INCA	INCA	INCA	INCA		
1.500						
1.400						
1.300	AGRO					KAWESHKAR YAGHAN SELKNAM
1.200	ALFARERO					
1.100	TARDIO	ARICA	SAN PEDRO	DIAGUITA	ACONCAGUA	VERGEL
800						
600		TIWANAKU			PITREN	
400	AGRO					
200	ALFARERO			EL MOLLE	LLO-LLEO	
0	TEMPRANO					
200		ALTO RAMIREZ				
1.000						
1.500						
2.000						
2.500	A					
3.000	R					
4.000	C					
5.000	A					
6.000	I	CHINCHORRO				
7.000	C					
8.000	O					
9.000						
10.000	PALEO		QUEREO	TAGUA-TAGUA	MONTE VERDE	FELL PAI-AIKE
12.000	INDIO					



UBICACION Y CRONOLOGIA DE CULTURAS PREHISPANICAS DE CHILE



Este libro está acogido a la Ley de Donaciones Culturales.

INTRODUCCION

A diferencia del historiador, que no siempre puede rastrear acontecimientos cotidianos pues no es común encontrarlos registrados en documentos escritos, el arqueólogo trabaja con la vida diaria. En América, los sitios prehistóricos más comunes son aquellos que han dejado el transcurso de actividades comunes del hombre, como la vida en campamentos de caza o en aldeas y excepcionalmente en sitios más complejos, como centros ceremoniales o ciudades. Al trabajarlos, el arqueólogo recurre a los restos que ha dejado la sociedad, que dan testimonio de las actividades realizadas por sus integrantes. Algunos de los sitios dan información acerca de la economía, tecnologías y otros aspectos que ilustran la forma de vida del pueblo investigado. Otros sitios arqueológicos privilegiados son los que dan cuenta de la muerte, y aquí el investigador se aproxima más al hombre como individuo, rescatando sus restos y observando las ofrendas que los deudos depositaron junto a ellos.

Difícilmente puede acceder el prehistoriador a grandes hechos políticos, sociales y religiosos, que no siempre han quedado registrados en los testimonios materiales que estudia. En esto, el historiador le lleva ventaja, pues en vez de estudiar personajes

anónimos cuya individualidad le es difícil rescatar en las fuentes escritas, recupera vidas, nombres, pensamientos y hechos individuales, sobre todo de aquellos personajes de importancia, cuyas actividades han sido relevantes para el pueblo.

La necesidad de introducir al hombre como actor de la historia precolombina, de manera que se produjera una directa, fácil e inmediata asociación entre los fríos restos de la industria humana con los individuos que los utilizaban, fue lo que motivó al Museo Chileno de Arte Precolombino a complementar sus exhibiciones con ilustraciones que recrearan escenas de la vida prehispánica. Esta iniciativa se favoreció con la feliz coincidencia de que fuera nuestro museólogo un diestro artista, con experiencia en este género, que mezcla la plástica y la ciencia. José Pérez de Arce, quien trabaja en este arte en estrecha colaboración con los arqueólogos especialistas en cada una de las culturas ilustradas, ha logrado reunir a lo largo de casi veinte años de exhibiciones, una interesante colección de ilustraciones sobre un sinnúmero de culturas prehistóricas de América.

Presentamos en esta edición aquellas que dicen relación con la Prehistoria de Chile.

CAZADORES DE LA PUNA

(ca. 9.000 - 6.000 a.C.)

La cordillera de los Andes fue desde tiempos pretéritos ocupada por cazadores y recolectores, quienes aprovechaban los abundantes recursos de las tierras altas. Esta extensa zona es rica en vegas o bofedales de altura, donde pastan mamíferos como la vicuña, el guanaco y una variedad de ciervos. Allí también anidan una cantidad de aves como patos, perdices y tórtolas.

Esta escena ilustra una partida de caza en algún lugar de la puna alta, en un piso ecológico que corresponde al límite vegetacional. Por el predominio de la paja brava o **icchu**, se le conoce como pajonal alto andino, la misma denominación que recibe de los lugareños. Unos de los pocos animales que aprovechan las pajas como forraje son los guanacos y vicuñas, por lo que es muy corriente ver manadas de estos animales pastando en esta zona. En primer plano y tras el cazador, observamos una

verde y sinuosa **llareta** que trepa por las piedras para protegerse de los helados vientos y el quemante sol de las alturas.

El modo de vida correspondiente a la caza y recolección en las alturas andinas, subsistió en el territorio sur y extremo sur de los actuales territorios de Chile y Argentina hasta épocas muy tardías. Los españoles, en los primeros documentos del siglo XVI, describen a varios grupos especializados en la caza, que habitaban la cordillera, a ambas vertientes de los Andes. Una de las últimas sociedades en conservar casi intacto este sistema de vida fue la **selknam** de Tierra del Fuego, cazadores especializados en el guanaco, quienes sobrevivieron hasta las primeras décadas de este siglo. Algunas de las informaciones proporcionadas por el sacerdote y antropólogo Martín Gusinde respecto de este pueblo, sirvieron al dibujante para realizar esta ilustración.





Este dibujo me fue encomendado por el arqueólogo Peter Kvietok, del Museo Nacional de Historia Natural de Nueva York, para ilustrar una vitrina en que se exhiben objetos de cazadores andinos tempranos. Debía incluir cazadores arcaicos de guanacos usando boleadoras.

Fue un trabajo a distancia, donde tuvimos que partir de una casi total ausencia de datos y debíamos incluir los materiales que se mostraban en la vitrina, que eran de variados lugares y épocas. Incluso había una boleadora etnográfica **tehuelche** que debía aparecer en el dibujo.

Para ilustrar el tipo físico, nos inspiramos en el rico material fotográfico de Gusinde sobre los **selknam**, una de las últimas sociedades cazadoras de Tierra del Fuego, probablemente entroncada con los antiguos cazadores que dibujábamos. En la ausencia total de datos sobre vestimenta de estos personajes, los representamos desnudos dejando caer sus capas de piel de guanaco al momento de la caza, tal como lo hacían los **selknam**. Además, Junius Bird, en las excavaciones de la cueva de Cerro Sota, al norte del Estrecho de Magallanes, encontró fragmentos de una manta de piel de guanaco, entre otros materiales pertenecientes a cazadores andinos australes.

El paisaje es una llanura altoandina de tipo altiplánico. Un paisaje tan plano que sólo las piedras cubiertas con cojines de **llareta** permiten esconderse para acechar las manadas de guanacos que pastan en los pajonales. A lo lejos, las nevadas cumbres de los volcanes.



Boleadoras Tehuelches, piedra y cuero. La del centro es para cazar guanacos, la izquierda es para ñandúes y la derecha para caballo. Col. Museo Nacional de Historia Natural, New York.



Lago Chungará
Altiplano de Arica.



Llareta (Azorella compacta);
Planta Altiplánica.



Guanaco (Lama guanicoe)



Selk'nam
despojados de su capa para cazar
(foto M. Gusinde 1989 [1937])

II

ANTIGUOS PESCADORES

ARICA

(ca. 2.000 - 1.000 a.C.)

En Arica, los primeros pueblos pescadores y recolectores del mar aparecen cerca del año 8.000 a.C. A esta temprana época corresponden las momificaciones artificiales de cuerpos humanos, registradas como las más antiguas de la humanidad, que han definido la tradición llamada Chinchorro. Ella permanece por varios milenios arraigada en la costa norte de Chile y el extremo sur del Perú, beneficiándose de la abundancia de recursos y del clima favorable de esta zona.

A finales de la tradición Chinchorro, a partir del segundo milenio a.C., los testimonios arqueológicos delatan la emergencia de cambios importantes en la ocupación humana de estos territorios. Aparecen otros tipos de enterratorios junto a los últimos vestigios de la momificación Chinchorro; también se encuentran en esta época las primeras aldeas que demuestran una mayor sedentaridad de la población, producto del ini-

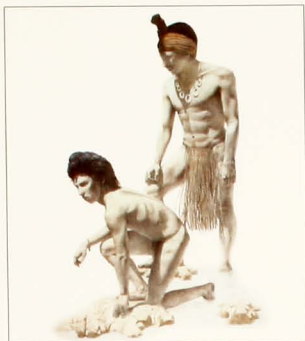
cio experimental de la domesticación de plantas como el camote y zapallo. A este complejo cultural se le ha denominado Quiani.

Esta ilustración representa a dos personajes Quiani. Uno de ellos lleva un tocado hecho con una suerte de cestería, adornado con pequeñísimas plumas de aves tropicales, cosidas una a una, simulando el lomo de un guacamayo. Es notable que en esta temprana época ya existieran contactos con las tierras bajas del oriente, más allá del altiplano, lugar de origen de estas aves. El otro individuo está adornado de un collar de cuentas de madreperlas, su largo pelo está sujeto por una madeja de hilos que terminan en un alto moño sobre la frente.

Estos peinados de moños apretados con hilos de colores que aparecen en diversas formas en Quiani, probablemente dan origen a los turbantes de madejas de lana, característicos de la época siguiente.



Con este dibujo, se inicia una serie de cinco realizados en 1985 para la exposición "Arica Diez Mil Años". Parte importante de la muestra era el vestuario y adornos corporales, por lo cual se optó por dibujar a individuos abstractos, aislados y desprovistos de su entorno, ataviados con los materiales arqueológicos originales. Los dibujos ampliados fueron utilizados como fondos de cada vitrina, proporcionando un complemento gráfico a los objetos exhibidos. En vitrinas aparte, se mostraban los peinados característicos de cada época, reproducidos en modernas pelucas.



Vitrina del arcaico en la exposición de 1985.

Esto fue posible gracias al increíble estado de conservación de los materiales, que permitía incluso recuperar los peinados de los cuerpos disecados. Tan importante como esto fue la magnífica labor de investigación realizada por el equipo del Museo de San Miguel de Azapa, que nos allanó el camino, y facilitó las interpretaciones. Esta fue la serie que más me gustó realizar.



*Adorno para la cabeza:
pluma, cestería, calabaza.
Museo San Miguel de Azapa.*



*Cráneo masculino
peinado con lanas
de colores.
sitio Quilani 7,
Museo San Miguel de Azapa.*



(Arriba)
Distintos estilos de peinados,
arriba izquierda, mujer Quiani,
centro y derecha hombre Quiani,
abajo mujeres Azapa.
(dibujos Mariela Santos)

(Abajo)
Collar
concheperla, lana, malaquita
sitio Quiani 7.
Museo San Miguel de Azapa.

Nos hallamos ante gente muy simple en su cultura material, pescadores que utilizaban pocos elementos para conseguir el sustento que abunda en esta costa. Para este dibujo teníamos muy pocos datos: hermosos adornos para la cabeza y algunos cuerpos disecados con peinados extraños. Supusimos que el cuerpo lo llevaban desnudo, con un simple cobertor de fibras vegetales, similar a los utilizados durante miles de años por la cultura Chinchorro. Quisimos representar a dos personas situadas sobre el agua, como un lejano referente a su actividad marítima.

El contraste entre esta desnudez del cuerpo y el esmero y originalidad de los diseños para adornar la cabeza me sugiere varias preguntas: ¿serían utilizados estos adornos

cotidianamente o en ocasiones especiales, quizá sólo para ser enterrados después de muertos?; ¿qué significa la diversidad de estos adornos: grupos distintos, categorías diferentes? Este cuidado en adornar la cabeza, el rostro que huele, escucha, mira, paladea y siente; el rostro que habla y transmite el pensar...

¿Cómo dirían "rostro" estos hombres?

Taparrabo,
fibras vegetales,
sitio La Capilla.
Museo San Miguel de Azapa.



III

PERIODO FORMATIVO

ARICA

(1.000 a.C.-300 d.C.)

La arqueología americana denomina Formativo al período en que los pueblos transitan entre el estadio de caza y recolección y la economía agraria. Se abandona paulatinamente el modo de vida transhumante y se adquieren hábitos sedentarios, naciendo las aldeas con poblaciones más o menos estables. En los Andes sudamericanos, este período está caracterizado además por el nacimiento de tecnologías importantes como la cerámica, la textilería y el pastoreo.

Durante esta época, en Arica encontramos a pueblos diferentes ocupando la costa y valles. En el litoral, hay grupos especializados en la economía marítima, al parecer pertenecientes a la antigua tradición local, como son El Laucho y Faldas del Morro. Más al interior, en la zona de valles, se instala Alto Ramírez, un grupo con manifiestas vinculaciones altiplánicas.

En esta ilustración se muestra precisamente la diversidad étnica mencionada. Los dos perso-

najes de la izquierda, pertenecen a los descendientes de las antiguas culturas costeras. El de la esquina inferior representa a Faldas del Morro, con un complicado turbante de madejas de lana, atravesado por artefactos de pesca y otras decoraciones de metal. A su lado y sobre él, un hombre de El Laucho lleva un arpón, símbolo de su condición de pescador y cazador de mamíferos marinos. Los individuos de la derecha, vestidos con camisas andinas tejidas a telar, son habitantes de Alto Ramírez, agricultores de los valles. La capa que lleva uno de ellos fue reconstruida a partir de un pequeño fragmento textil donde se aprecia la figura radiada del sol, la misma que después aparecerá en las grandes esculturas de piedra del altiplano, como verdadero ícono de la cultura Tiwanaku.

Como no se ha descubierto en las tumbas de Arica ningún elemento que diera cuenta del calzado que se usaba en esta época, el artista ocultó los pies de sus personajes.



El mayor asombro que me produjo realizar este dibujo fue reconocer que en un momento de la historia, convivían en Arica grupos étnicos diferentes ocupando un mismo territorio.

Los dos personajes de la izquierda son pescadores. El que está agachado, lo representamos así y con una camisa apenas esbozada por falta de información arqueológica acerca de su vestimenta, con excepción del tocado, que aparece en un cráneo disecado correspondiente a la fase arqueológica Faldas del Morro. El peinado y tocado del que está sobre él, también se encuentran en un cráneo perteneciente a la fase El Laucho.



Collar,
piedra, lana
sitio Alto Ramírez,
Museo San Miguel de Azapa



Pastizales,
Valle de Azapa.

Vitrina Período Formativo, de la
exposición de 1985



Suponemos que no llevaba camisa por la información funeraria, coincidente con una tradición costera, afincada en un clima amable y cálido, que no requiere de mayor abrigo.

A la derecha están dos individuos que vienen del valle, quizá a intercambiar valiosos collares de cuentas de piedra por objetos marítimos. La reconstrucción de sus vestimentas, gorros y peinados está basada en hallazgos diferentes de ofertorios funerarios de la fase Alto Ramírez, que fueron arbitrariamente agrupados para ataviar a los personajes.

Cráneo
con adorno de caña,
madera y fibras.
fase El Laucho.
Museo San Miguel de Azapa



Camisa
fase Alto Ramírez
Museo San Miguel de Azapa.



Cráneo
con sombrero de lana y
peinado con lanas.
fase Alto Ramírez.
Museo San Miguel de Azapa



*La mascota
del Museo de Azapa.*

El perro es una mascota que tenían en el Museo San Miguel de Azapa, donde están depositados todos estos objetos. Es semejante a aquellos encontrados en tumbas prehispánicas como ofrendas.

Con el tiempo, este dibujo se me fue haciendo menos simpático, a medida que descubría fallas estructurales en las posturas y proporciones de los personajes. El tema, sin embargo, sigue despertándome curiosidad y

fascinación: ¿cómo se entenderían entre ellos? ¿hablarían lenguas diferentes? ¿qué pensarían unos de otros y cómo sería su relación?

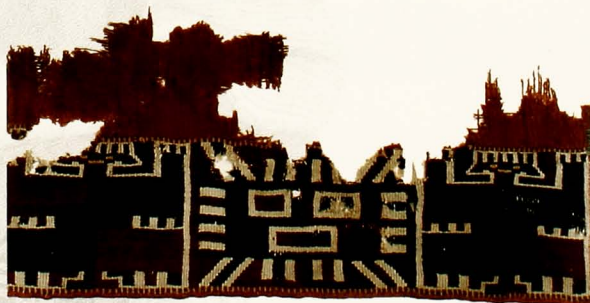
Es curioso ver a otros a través de sus muertos.



*Cráneo
con complejo turbante de
lana y objetos de metal,
fase Jaldas del Morro,
Museo San Miguel de Azapa.*



*Rostro de un
quechua*



*Borde de camisa,
técnica tapicería,
fase Alto Ramírez,
sitio Az 40,
Museo San Miguel de Azapa.*



*Gorro lana,
fase Alto Ramírez,
sitio Az 40
Museo San Miguel de Azapa.*

IV

ALDEA DE TULOR

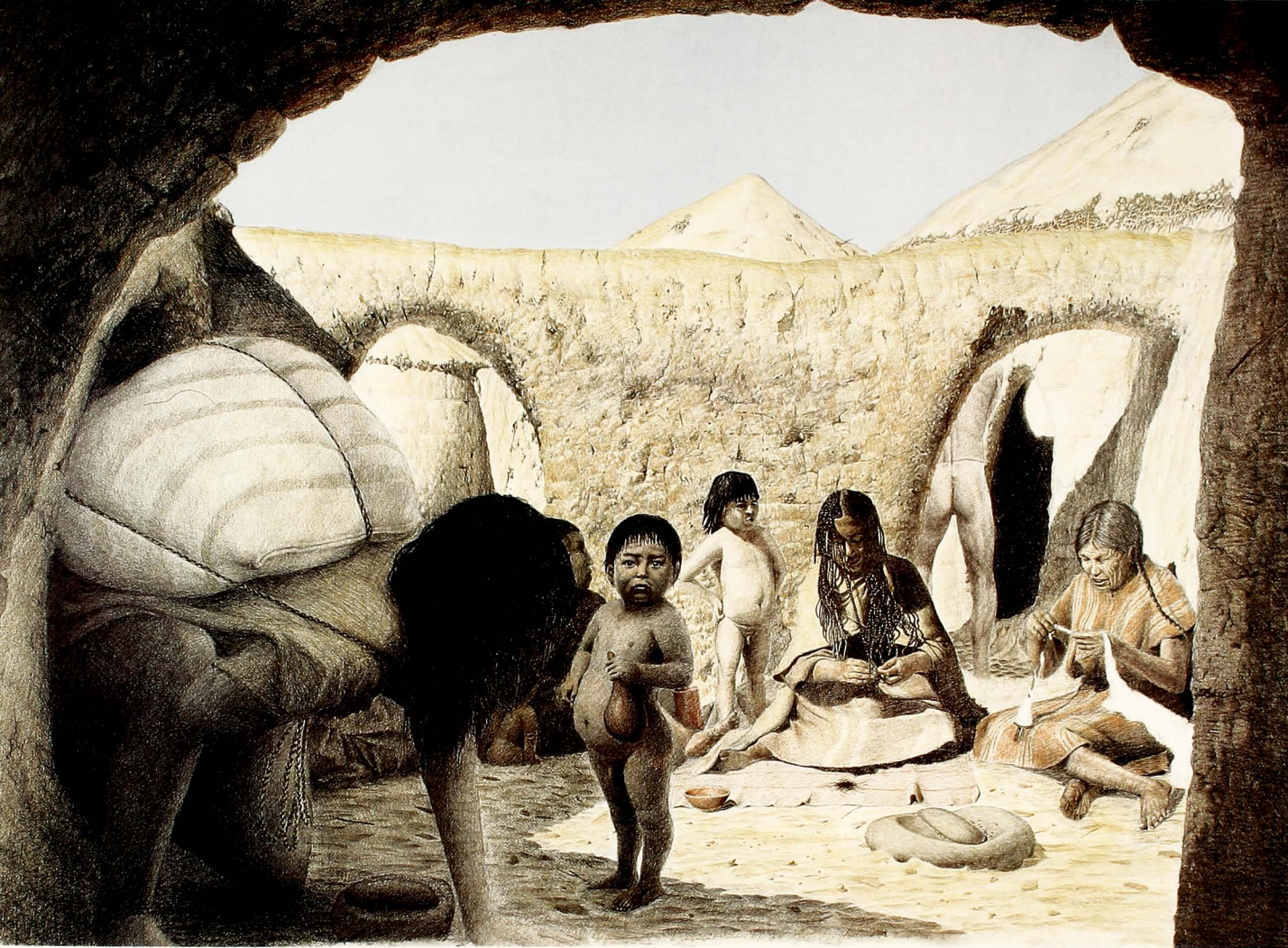
SAN PEDRO DE ATACAMA

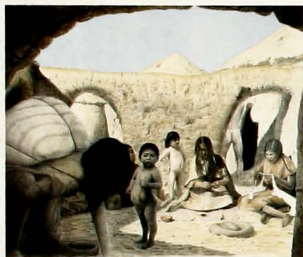
(ca. 400 a.C.- 400 d.C.)

Hace algunas décadas, el Padre Gustavo Le Paige descubrió, en el **ayllu** de Tulor del Salar de Atacama, círculos de barro apisonados que interpretó como cimientos de habitaciones circulares. Años después, los arqueólogos que acometieron la excavación de este sitio, verificaron que los pretendidos cimientos eran los extremos superiores de muros de altos recintos con paredes convergentes, a modo de colmenas. La aldea, hecha de adobones de barro, presentaba una intrincada topografía de estructuras de planta circular unidas por muros, a manera de laberinto y protegidas por un gran muro de circunvalación. Una duna activa, empujada por los fuertes vientos, había tapado por completo la aldea, dejando sólo al descubierto algunos de los muros superiores de dichas estructuras. Los fechados de materiales culturales dieron a esta aldea una edad correspondiente a la época comprendida entre los siglos IV a.C. y IV d.C.

En esta época, las gentes de Tulor habían experimentado importantes cambios adaptativos a este asentamiento de oasis, sedentario, estable y nucleado. El incremento de actividades agrícolas probablemente había contribuido al aumento de la población que se dedicaba también a la elaboración de tejidos, cestería y metalurgia, además de las actividades de recolección de frutos de los abundantes bosques de algarrobo y chañar, característicos de esta región.

La aldea de Tulor ha planteado a los arqueólogos el difícil problema de la conservación de restos arquitectónicos de barro. Por una parte, razones de investigación, de difusión y turismo dan pie para hacer una excavación intensiva y extensiva, que revele la verdadera magnitud de esta extraordinaria aldea y la exponga a la vista y admiración de los visitantes. Por otra, existe el peligro de que al excavar la aldea, ésta quede sometida a los fuertes vientos que pueden erosionar las estructuras y al deterioro eventual que puedan ocasionar sus visitantes.

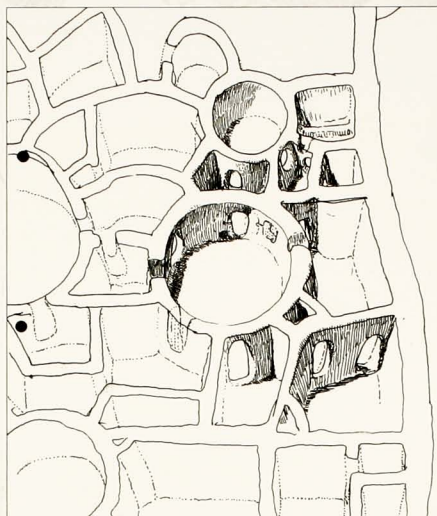




Este dibujo pertenece a un grupo de tres realizados en 1985 para la exposición "Tesoros de San Pedro de Atacama". La idea fue representar a los habitantes de los oasis del Salar de Atacama en sus asentamientos, de los cuales se conservan vestigios de gran interés.

Tuve la oportunidad de asistir a la excavación de la aldea prehispánica de Tulo, por parte de la arqueóloga Ana María Barón y su equipo. Estar en medio de ese laberinto de barro constituye una experiencia extraña y me produjo una impresión duradera. Son espacios por completo ajenos a nuestra concepción cultural de habitar: recintos pequeños, suaves y redondos con aberturas circulares que se comunican con otros espacios igualmente pequeños y circulares, en una sucesión que parece caótica, sin espacios

definidos de circulación, habitación y almacenamiento. Representar este enjambre espacial se me planteó como un problema, ya que la complejidad del trazado aldeano sólo se podía vislumbrar en una vista de altura, cosa difícil de lograr para un habitante de



Esquema isométrico del sector excavado.

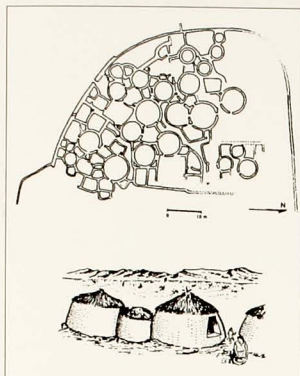
las pampas de Tulo. Por otra parte, si quería que la ilustración reflejara una visión interna de la aldea, me era difícil dar la idea del conjunto.

Para los techos me basé en la interpretación de Ana María Barón, quien suponía que eran cónicos. Años después, se encontró un recinto con el techo colapsado que confirmaba esta hipótesis. Afortunadamente, pues, el dato entregado es el correcto: un poco más de certeza en nuestra brumosa visión del pasado.

Uno de los recintos excavados.



Mujer quechua hilando.



Planta y reconstrucción de Tulo,
según L. Nuñez



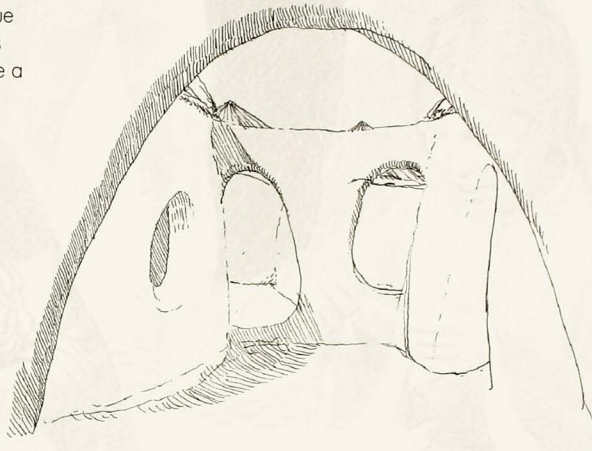
Niño aymara.

El aspecto general de estas construcciones es parecido a las actuales estructuras circulares y cónicas de los **uro cipaya**, en el lago Poopó, altiplano boliviano. Este dato me sugirió emplear varios rasgos etnográficos de este grupo étnico, como las mujeres hilando y el hombre que carga un costal, para ilustrar la escena interior de Tulo. En ella, el único que se ha dado cuenta de nuestra presencia intrusa es el niño que sostiene la calabaza, que nos mira con curiosidad semejante a la nuestra.



Boceto de un interior
reconstruido según datos
arqueológicos.

Boceto preliminar
del dibujo.



Grupo de mujeres uro cipaya.

v

CHAMAN MOLLE

(ca. 0 - 700 d.C.)

La quebrada El Encanto, ubicada a pocos kilómetros de Ovalle, es un lugar de enorme atracción turística y arqueológica. Sus rocas de granito, la aridez del paisaje y la vegetación que crece junto a las aguas, crean una atmósfera de especial inquietud. Fue en este lugar donde gentes del pasado grabaron escenas de figuras humanas y rostros que impresionan por el tratamiento de sus ojos, los que parecen mirar mas allá de lo real y cotidiano. Las imágenes evocan la acción de un **chamán**, especialista en rituales capaz de establecer vínculos insospechados con las divinidades, conocedor exclusivo de las formas que habitan en el mundo de lo sagrado.

Excavaciones arqueológicas efectuadas en este sitio han revelado los restos de una ocupación habitacional, que estaría relacionada con los autores de estas obras. Los especialistas creen

que se trata de contingentes de la cultura El Molle, que habitaron estos lugares en los primeros siglos de nuestra era. El Molle representa una época de florecimiento cultural, en que las comunidades del desierto semiárido se apropiaron de nuevas tecnologías productivas tales como la agricultura del maíz, porotos y zapallo y la ganadería de llamas o alpacas.

Sus lugares de vivienda se distribuían en los valles y el litoral marino, entre los ríos Copiapó y Choapa. Ellos sugieren la presencia de grupos humanos de gran movilidad, quizá debido al manejo de ganado camélido. En verano, los rebaños debían ser trasladados desde los valles bajos a la cordillera, donde se aprovechaban los abundantes pastizales de altura. Estos circuitos posiblemente giraron en torno a aldeas, algunas de las cuales tienen hasta 100 recintos habitacionales.

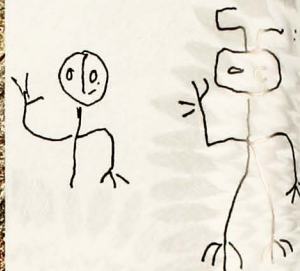


Discutimos este dibujo en Ovalle con Marcos Biskupovic, mientras preparábamos la nueva exhibición del museo de esta localidad. A lo largo de este trabajo, me enamoré del pueblo Molle, de su cerámica, sus tembetá y finas pipas, que hablan de una sociedad sabia y refinada, ágil y precisa, delicada y fuerte. Sus pipas, utilizadas probablemente en contextos chamánicos para fumar sustancias sicoactivas, nos abren al mundo del ritual, una visión de la otra realidad que quedó plasmada en su arte.

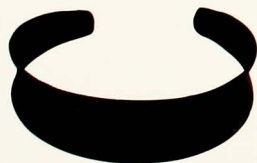
En el invierno, acampamos en el valle El Encanto, un antiguo centro ceremonial Molle, donde abunda el arte rupestre. Allí logramos definir esta escena. El chamanismo, la danza y la pintura facial, que aparecen en la ilustración, podrían hallarse entre las más probables interpretaciones de los petroglifos que se encuentran en este sitio. Fueron precisamente los grabados



Varios Petroglifos de "danzantes" que repiten la misma postura. Valle El Encanto.



Petroglifo de una "máscara" Valle El Encanto.



Dos pulseras de cobre. Museo del Limarí, Ovalle.



Dos tembetá, adornos labiales piedra. Museo del Limarí, Ovalle.

Dos Petroglifos de "máscara".
Valle El Encanto.



de rostros humanos de donde sacamos las ideas centrales para la representación. La pintura facial es una interpretación libre de rasgos que insinúan estos grabados. Cosa parecida sucede con el tocado de plumas, para el cual elegimos las de pájaros locales como el cóndor y el bailarín.

Un amigo atacameño posó para el dibujo. Está cubierto por un simple taparrabo de fibras vegetales, parecido a aquellos que usaban las poblaciones de más al norte en épocas tempranas. No conocíamos la existencia de tejidos entre las poblaciones Molle, aunque posteriormente supimos de un hallazgo en

Andacollo. Siempre supusimos que los refinados artesanos del Molle conocían el arte textil, pero no nos aventuramos a inventarlo.

El resultado final es un dibujo imaginativo, que siento como una ventana posible a esos antepasados que están en el fondo de la historia y a los cuales sólo puedo llegar a través de mi imaginación cuando los veo allá, en el Valle El Encanto.



Petroglifos.
Valle El Encanto.



Pipa de piedra,
con dos boquillas y hornillo central.
Museo Arqueológico de La Serena.



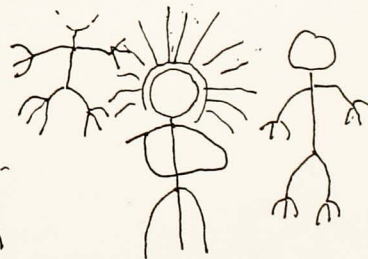
Disco de cobre.
Museo del Limarí, Ovalle.



Pinza depilatoria, cobre.
Museo del Limarí, Ovalle.



Collar,
cuentas de piedra, cobre.
Museo del Limarí, Ovalle.



Petroglifos.
Valle El Encanto.

VI

PERIODO TIWANAKU

ARICA

(ca. 400 - 1100 d.C.)

A mediados del primer milenio de nuestra era, el gran centro urbano de Tiwanaku, situado en la ribera sur del lago Titicaca, se expande hacia territorios fuera del altiplano, y ocupa valles bajos y otras localidades específicas, con el fin de abastecer las crecientes demandas de bienes de consumo y de prestigio de su abundante población. Esta expansión se realiza usando un original sistema propio de las culturas andinas. Se mandan colonias, compuestas de familias provenientes de diferentes lugares del altiplano, a ocupar sólo los sectores que podrían satisfacer estas demandas, produciéndose una ocupación fragmentaria y discontinua del extenso territorio de los Andes del Sur.

Algunas de estas colonias llegaron a los valles de Arica, atraídas por sus ricas potencialidades agrícolas, así como por los recursos de pesca, recolección y caza marítima del litoral. Al parecer, la más importante de ellas fue Cabuza, que llegó muy tempranamente, seguida por otras de manifiesta estirpe Tiwanaku.

En esta ilustración observamos a algunos personajes pertenecientes a estas colonias. Todos ellos están ataviados con prendas de esta época, algunas de ellas probablemente tejidas en el lugar de origen de estos grupos y llevadas a Arica, donde fueron enterradas como ofrendas en las tumbas. En el suelo, percibimos algunos ceramios decorados al estilo de Cabuza. Entre ellos hay dos **kero**, vasos de forma altiplánica, muy característicos de las tierras altas y que servían para ceremonias de ofrenda. El niño del centro lleva un complejo aparato deformador del cráneo y la cara.

Todos los objetos que aquí se muestran, han sido excavados en las tumbas de Arica correspondientes a este período y se encuentran depositados en el Museo de San Miguel de Azapa de la Universidad de Norte, en Arica. Curiosamente, debido a circunstancias de conservación, los tejidos y elementos frágiles de las culturas del altiplano se conocen porque aparecen en estos lejanos territorios desérticos. En sus lugares de origen la humedad los ha destruido irremediablemente.





Se requería representar un período caracterizado por la gran riqueza de sus ajuares funerarios. Para ello, elegimos juntar a varios personajes en torno a un quehacer ritual, oficiado por un especialista o **chamán**. Este aparece abajo a la derecha, realizando un “pago” u ofrenda ceremonial, quemando **koa**, una especia de incienso extraído de una planta resinosa del lugar. Lleva un gorro de cuatro puntas y grandes orejeras, que lo señalan como un personaje importante, relacionado con la gran urbe de Tiwanaku, de donde proviene su poder y sabiduría. De un pequeño resto de textil, reconstruimos su impresionante camisa de tapicería, otro signo de su importancia y status.

A medida que avanzaba en el dibujo, se me aclaraba la escena: la ceremonia estaba relacionada con el niño que observa atentamente en el centro. ¿Un rito de pasaje que cambiará el rumbo de su vida? No estamos

en presencia de cualquier niño: su cabeza lleva un complicado aparato deformador que dará a su cabeza un hermoso perfil alargado y aplanará sus



Dos gorros de cuatro puntas, Maytas. Museo San Miguel de Azapa.



Deformador facial para reducir los pómulos, Maytas, cañas, lana. Museo San Miguel de Azapa.



Casco, madera, lanas, Maytas, sitio Az140. Museo San Miguel de Azapa.



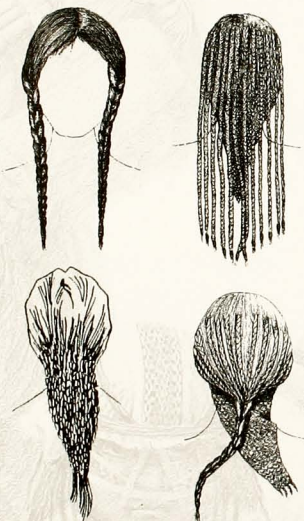
Camisa con plumas Cabuza, sitio Az6, Museo San Miguel de Azapa



Camisa de parches teñida con el sistema de amarras. Museo San Miguel de Azapa.



Camisa con mangas y faja Cabuza, sitio Az.71. Museo San Miguel de Azapa.



Tipos de peinados de este período. (Dibujo Mariela Santos).



Vasos y jarro de cerámica Cabuza, Museo San Miguel de Azapa.

pómulos, dándole una apariencia propia del grupo social a que pertenece.

El resto de los personajes son familiares que observan atentos al niño. Su abuela que no puede contener una sonrisa en este feliz momento. Un buen augurio. Lleva en su cabeza, para protegerse del sol, un paño doblado, de la misma forma como hoy acostumbran a usarlo las mujeres en el altiplano. Su camisa multicolor está hecha con pequeños parches teñidos con un sistema de reserva por amarras y cosidos entre sí, formando un **patchwork**, que la distingue como una señora principal. Los otros participantes podrían ser el padre y otro pariente. Ellos también llevan prendas características de esta época, encontradas en cementerios de Arica.

No sabemos si los contextos de cada personaje son reales, tampoco si la historia que relata el dibujo se acerca a la verdad. Sólo pretendo dar una imagen de lo humano que se esconde tras los artefactos arqueológicos en la fascinante época de Tiwanaku.



Vitrina Tiwanaku de la exposición de 1985.



Cráneo de niño con aparato deformador de pómulos y sistema de vendajes para deformar el cráneo. Maytas. Museo San Miguel de Azapa.



Grupo de aymaras, la niña del centro sirvió de modelo para el personaje principal.



Sandalia de cuero. Museo San Miguel de Azapa.



Dos orejeras, plata, coronta de chocco y lanas, Museo San Miguel de Azapa.



VII

SAN PEDRO

SAN PEDRO DE ATACAMA

(ca. 400 - 800 d.C.)

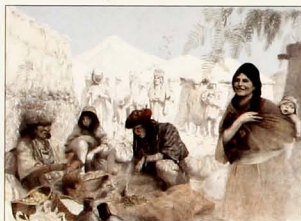
La escena evoca la llegada de una caravana proveniente del altiplano a San Pedro de Atacama. Vemos una cantidad de gente de diversas procedencias, que reconocemos por sus distintas vestimentas y tocados. Junto a los lugareños, que exhiben productos del lugar como los dulces frutos del chañar, hay otros que vienen del centro urbano de Tiwanaku, portando objetos de oro, plumas de aves tropicales y otros bienes suntuarios. También hay algunos que proceden del noroeste argentino, trayendo semillas de vilca, el codiciado alucinógeno que se aspiraba, usando las tabletas de "rapé". En suma, estamos frente al fenómeno del intercambio de bienes traídos y llevados por caravanas desde largas distancias.

San Pedro de Atacama fue testigo de este ir y venir de personas, rebaños y bienes desde diferentes procedencias. En las tumbas se encuentran objetos de cerámica, metal y tejidos

altiplánicos y de la puna oriental, mezclados con los de procedencia local, desde épocas muy antiguas, hasta antes de la llegada del español. Aún continúan estos contactos a pesar de las fronteras políticas y de los conflictos fronterizos. Los sanpedrinos trabajan en las minas bolivianas y argentinas; gentes de Lípez en Bolivia, de Antofagasta de la Sierra en Argentina, visitan ordinariamente este lugar a propósito de ferias y mercados. El mundo andino con su diversidad, riqueza y colorido y con su tráfico intenso sigue allí presente.

Recordamos que el artista nos pidió fotos de gente del lugar para ilustrar algunos personajes. El del primer plano está inspirado en el bello rostro de una amiga atacameña, cuya familia procede de Caspana y ha estado allí desde hace más de 350 años, de acuerdo a los empadronamientos coloniales.





Esta ilustración está bien documentada y responde en gran medida a la visión de José Berenguer. Ocurre en algún rincón de San Pedro de Atacama, con el volcán Licancabur al fondo y está basada en una fotografía del lugar. Los rostros de los personajes están sacados de diversas fotos etnográficas.

Una caravana de llamas llega del altiplano. Al centro, un viejo sacerdote tiwanakota lleva un gran tocado de plumas y un ancho pectoral de oro que define su rango. Este personaje está tomado de figuras que aparecen en finos objetos tallados en madera destinados al ritual psicotrópico.

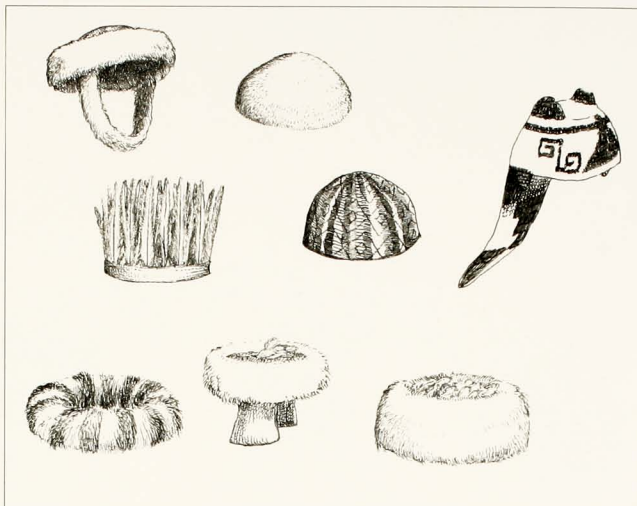
Más atrás, a un costado, dos caravaneros, navegantes del desierto, con sus característicos turbantes que les protegen del sol, el polvo y el viento. Mastican constantemente hojas de coca, mezclándola con cal y así son capaces de caminar días sin



Grupo de aymaras.



El rostro de este viejo aymara sirvió para representar a uno de los sanpedrinos.



Esquema de varios tipos de sombreros del Museo de San Pedro de Atacama.

descansar, soportando las inclemencias de las alturas y el desierto más seco del planeta. Sus rostros están resacos y agrietados por el extremo frío de las mañanas y el sol implacable del día. Nos basamos en cuerpos disecados que conservan intactos su atuendo.

En primer plano, tres sanpedrinos sentados y en cuclillas examinan plumas de colores traídas del oriente boliviano, protegidas por estuches de madera y cuero; finos tejidos y otros objetos, que no se alcanzan a apreciar. Junto a ellos, frutos de chañar, cestería y

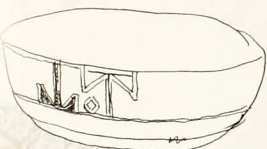


Cráneo de caravanero con turbantes y sombrero de lana. Museo San Pedro de Atacama.

Gorro de piel.
Museo San Pedro de Atacama.



Momia con su ajuar.
Museo San Pedro de Atacama



Cesto decorado de Topater.
Museo de Calama.



Reconstrucción de un rostro hecho
sobre un cráneo original.
Museo San Pedro de Atacama.

cerámica locales que probablemente se darán en intercambio. El notable estado de conservación de los restos materiales en San Pedro, permite realizar esta reconstrucción en forma bastante precisa, mucho más que en otras regiones del país.

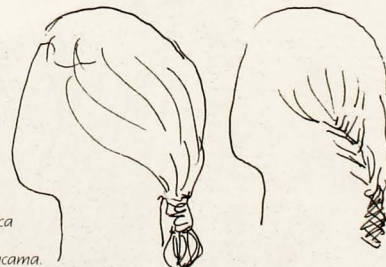
La mujer a la derecha está basada en una momia que el Padre Le Paige destacaba por su hermosura y que forma parte de



Dos canastos.
Museo San Pedro de Atacama.

los atractivos del notable Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama, donde están depositados todos los materiales de esta localidad.

La escena está tamizada por la amable sombra de los pimientos, cuyos descendientes aún permanecen allí. Cuando reposo bajo ellos, siento esa quietud, ese clima de suaves olores y silencios, esa brisa y el murmullo de las hojas que también pertenecen al pasado.



Tipos de peinados de la época
basados en momias del
Museo de San Pedro de Atacama.

GORROS DE PICA

(ca. 900 - 1.500 d.C.)

En cementerios del oasis de Pica, en medio del desierto de Atacama, se han encontrado una infinidad de restos muy bien conservados, pertenecientes al período anterior a la llegada del inca a esta región. Entre ellos, resaltan una variedad de vestimentas, como camisas de lana y petos de cuero decorados. Sobresalen por su variedad y la tecnología empleada en su construcción diferentes gorros, entre ellos cascos, birretes, otros que semejan pelucas. Es notable la imaginación desplegada en la factura de estos elementos, así como los materiales utilizados: fibras vegetales, lana, cestería, madera y otros elementos.

Esta variedad de trajes, gorros y tocados no era arbitraria. Tempranos documentos coloniales nos indican que estos elementos servían para diferenciar a distintos grupos étnicos, así como para hacer distinciones de status en el mundo andino.

Pedro Pizarro, conquistador del Perú, señala que:

"los naturales de este reino eran conocidos por sus trajes, porque cada provincia lo traía diferente de la otra y tenían por afrenta traer traje ajeno".

Antiguos mitos refrendaban a nivel religioso este uso social, y justificaban normas imperativas incaicas que prohibían a los pueblos cambiarse de trajes, para evitar confusiones dentro del estricto orden del imperio. Las deformaciones craneanas, los peinados y los gorros formaban parte esencial de este lenguaje étnico y social, que hoy podemos sólo vislumbrar a través de los restos arqueológicos.





El tema central está basado en el estudio de la colección del cementerio de Pica 8 hecha por Vjera Zlatar, que se encuentra depositada en la Universidad de Antofagasta. Varios arqueólogos, como Carlos Aldunate y Pilar Alliende, me asesoraron en su preparación. También conté con la ayuda a distancia de Lautaro Núñez, quien excavó este sitio y me dio valiosos datos acerca de la camisa azul con círculos blancos que usa uno de los individuos. También me informó sobre la actividad de intercambio en que están involucrados estos personajes.

La escena se armó pronto: un grupo de hombres conversan en torno a una piel de papagayo proveniente de las tierras bajas de los Andes centrales, que intentan intercambiar.

Esta ilustración fue realizada para una exhibición de gorros, turbantes y tocados realizada en 1993 en el Museo y, por lo tanto, su objetivo era mostrar la diversidad y riqueza desplegada en estos elementos.



*Gorro de caña y fibras vegetales.
Museo Chileno de Arte Precolombino.*

Elegimos la localidad de Pica por varias razones: no habíamos realizado nunca un



Borde de camisa con flecos teñido con sistema de amarras.



*Faja - bolsa.
U. de Antofagasta.*



*Trozo de camisa.
U. de Antofagasta.*

dibujo referido a este importante sitio, en que se efectuaban relaciones de intercambio en el pasado de Atacama. Era éste un punto de encuentro entre diversas sociedades, y ello nos permitía ilustrar diferentes gorros y tocados. El dibujo no intenta más que eso: los gorros son lo suficientemente raros y exóticos como para que baste su sola presencia.

Una vez más está presente el clásico gorro tipo casco, de palos embarrilados con lanas de colores, semejante al que aparece en otras láminas. Aquí se encuentra acompañado con uno de paja brava o *icchu*, y otro que simula un largo peinado de trenzas, con prolongaciones textiles hacia ambos lados del rostro y hacia atrás, simulando cabello en otras texturas y colores.

Al avanzar el tiempo, descubrí fallas de estructura en la posición y armado de los personajes, especialmente el que está abajo, agachado. A pesar de ello, creo que el dibujo logra transmitir el mensaje de luminosidad y calor que logró hacer de la simple necesidad de protegerse del sol un arte sofisticado, que fue desapareciendo con el tiempo.

Faja,
U. de Antofagasta.



Adorno de fibras vegetales y lana.
U. de Antofagasta.



Gorro de lana.
Museo Arqueológico de Santiago.



Casco de madera y lana.
U. de Antofagasta.



Gorro de lana.
Museo Arqueológico de Santiago.

IX

CARAVANA DE LLAMEROS

ARICA

(ca. 1.000 - 1.500 d.C.)

Esta escena solemne sugiere la inmensidad del desierto y delata la pequeñez del hombre frente a la naturaleza. También se refiere a la actitud del hombre que se sobrepone y domestica su mundo, por agreste que éste sea. Los enormes geoglifos que decoran los cerros son una manifestación inédita de la actitud humana de apropiarse de este enorme espacio natural como soporte para una expresión cultural.

Esta caravana baja de las tierras altiplánicas, cruzando la cordillera de los Andes y se interna a través de la puna, cruza el desierto, hasta llegar probablemente a la costa del Pacífico. La vemos cuando pasa por Alto Ramírez, en el valle de Azapa. Lleva productos de alto precio como coca, finos tejidos, carne y papas disecadas (**charki y chuño**) y otros bienes característicos de las tierras altas, que son apreciados por los pueblos del desierto.

Las caravanas de llamas cargadas fueron un elemento vital para unir política, social, económica y culturalmente a una infinidad de poblaciones que vivían en pequeños asentamientos, dentro del gigantesco espacio de los Andes del Sur.

Una de las interpretaciones más novedosas de la función de los geoglifos del desierto chileno, es que ellos servían como verdaderas señalizaciones para guiar a llameros y caravanas a encontrar las rutas de tráfico. Su tamaño era apropiado, pues permitía su apreciación desde muy lejos. A veces, se encuentran ofrendas al lado de los geoglifos, lo que sugiere que allí se practicaban periódicamente ritos, similares a los que hoy hacen los actuales aymaras. Estos, cuando van por los caminos, se detienen en las **apachetas**, grandes acumulaciones de piedra que señalan las rutas, para ofrecer coca, licor u otros elementos con el fin de pagar a los antepasados y divinidades por el uso de la ruta y pedir por la fortuna en el viaje.



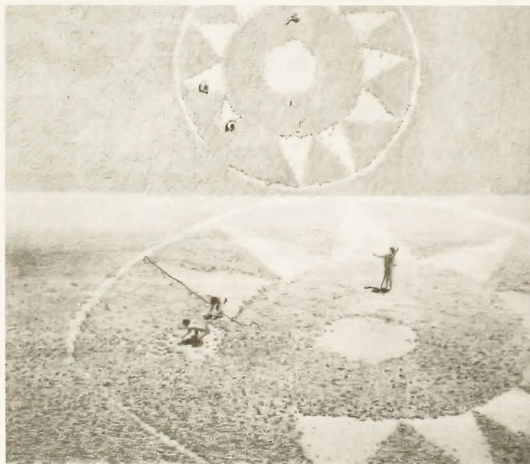
Cuando hice este dibujo en 1983, me basé en la foto de un cerro cubierto por geoglifos. Años más tarde, el arqueólogo Luis Briones me mostró el trabajo que había realizado con su equipo, restaurando la imagen original del mismo geoglifo. Ella es, por cierto, bastante más interesante que la representada aquí.

Las tropas de llamas, si bien poco frecuentes en el día de hoy, continúan comportándose de la misma manera, con un orden disperso, paralelo y relajado. Las huellas de las caravanas del

pasado han quedado grabadas en el desierto, de la misma manera que los geoglifos. Muchos surcos paralelos se pierden en la pampa, exhibiendo estas rutas ancestrales.

El dibujo no es más que la simple superposición de estos dos elementos: la caravana y el geoglifo, captados en un mismo momento. Para los "navegantes del desierto", como los ha llamado Lautaro Núñez, la aparición en lontananza de un enorme dibujo conocido en las laderas de un cerro, debe haber

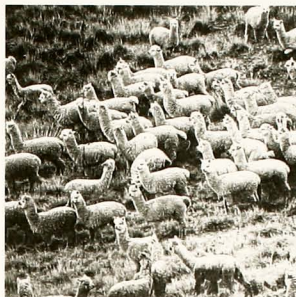
sido un acontecimiento notable dentro de su largo y despoblado camino. Un momento de muchas implicancias geográficas y sociales. Me los imagino guiándose por estos colosales signos, tras días de la más completa soledad.



Reconstrucción de una escena de confección de un geoglifo.



Caravana de llamos.



Hay cosas difíciles de transmitir a través de un dibujo: la inmensa soledad, la lejanía tan nítida que produce el desierto, en que los objetos, a pesar de estar muy alejados, parecen estar al alcance de la mano; la sensación del desierto infinito...



Geoglifo de Cerro Sagrado, Azapa, antes de su restauración.



El mismo geoglifo restaurado.

X

GRABANDO EN LA ROCA

EL LOA

(ca. 1.000 - 1.500 d.C.)

La escena representa a un atacameño, probablemente un caravanero, que en un alto de su camino, a lo largo del río Loa, descarga a sus llamas y las deja descansar, pastando en las pequeñas vegas ribereñas de la localidad de Santa Bárbara. Con un duro cincel de andesita graba quizá su propia imagen en la roca.

En las quebradas y riberas de los ríos del desierto de Atacama, cerca de poblados prehistóricos o vecinas a antiguas rutas de tráfico, se suele encontrar manifestaciones de arte rupestre. Estas pueden ser los gigantescos geoglifos que dibujan laderas enteras de los cerros, pinturas o grabados en roca, denominados petroglifos.

Aunque hay buenas hipótesis para interpretar la función de algunas de estas manifestaciones artísticas en determinados contextos, todavía no podemos generalizar con precisión el porqué este caravanero talla esta roca. Es poco probable que lo hiciera simplemente con un afán estético. Creemos que el arte prehispánico, si bien está relacionado con la percepción de sus autores por la belleza, también tiene otros elementos de tipo simbólico, religioso o mágico, que habría que estudiar en cada caso.





Este dibujo inicia una serie que, junto con Eduardo Osorio, hicimos para la exhibición de la exposición "El Arte Rupestre en Chile", realizada en 1983. Corresponde a los primeros ensayos de reconstrucción arqueológica hechos para el Museo.

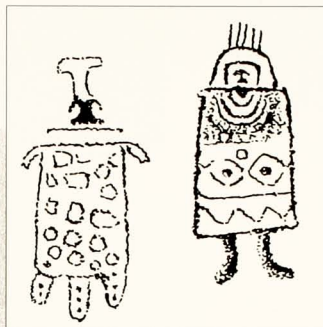
Este hombre, que ejecuta un grabado en la roca, es un dibujo muy simple, que no propone más de lo que ilustra. Grabar en una roca implica habilidad en el dibujo, paciencia y perseverancia. Imagino que constituía un trabajo íntimo, minucioso y concentrado, sin distractores, tal como parece proponer el dibujo, en su ausencia de otros datos y la concentración en el detalle esencial.

Petroglifos de Santa Bárbara, Loa superior: caravaneros, cascos hombres-jaguar, vulva y llamos.



*Casco de madera y lanas
Museo Universidad de
Antofagasta.*

El casco de varillas de madera embarriladas de lanas de colores es similar a uno encontrado en un cementerio de Pica, como los que aparecen en la ilustración del Caravanero, el de Cabuza y el de los sombreros de Pica. La camisa es de lana de camélido, con hilado grueso, como las que aparecen en las tumbas de San Pedro de Atacama en el Período Intermedio Tardío.



Petroglifos de Santa Bárbara, Loa superior.



Petroglifos de la confluencia de ríos Toconce y Sacado, afluentes del Loa.

CARAVANERO ATACAMEÑO

EL LOA

(ca. 1.000 - 1.500 d.C.)

A lo largo del río Loa, el único curso de agua que cruza el árido desierto de Atacama en el norte de Chile, se han encontrado pequeñas habitaciones adosadas a grandes recintos o corrales, todos hechos de **pircas** de piedra. De los cementerios aledaños, se han exhumado gruesas camisas de lana, petos o túnicas de cuero pintado y cascos fabricados de pequeños trozos de madera embarrilados con lana de colores, formando complejos diseños. En rocas inmensas, desprendidas de las altas paredes del cañón, en el talud del río, hay petroglifos en que aparecen hombres ataviados con todos estos elementos, llevando rebaños de llamas cargadas. Son pocas las veces en que un arqueólogo encuentra en la misma localidad la comprobación fehaciente de que los materiales que ha encontrado corresponden a una actividad precisa, determinada por los propios hombres que la practicaron hace siglos.

El río Loa, por sus especiales características, sirvió como ruta de tráfico para los pueblos andinos que mantenían una verdadera red de contactos familiares, económicos y de alianzas. La llama, animal doméstico que es capaz de viajar unos 25 km al día, cargada con alrededor de 40 kg, transportaba bienes de valor

desde el altiplano boliviano hasta la costa de Chile, usando del río como una ruta de tráfico. Así se cruzaba el extenso desierto de Atacama, visitando los numerosos poblados de los oasis. Los pastores de estos pueblos, que también poseían extensos rebaños, viajaban asimismo al altiplano por esta misma ruta, llevando productos locales, como piedras semipreciosas y minerales, que interesaban en las tierras altas. Se organizaba así un intenso tráfico que ponía en comunicación a sociedades diferentes y que se constituyó en fuente de gran riqueza cultural.

Hay quienes piensan que esta época fue de mucha tensión entre los diferentes pueblos del desierto y del altiplano, por la profusión de aldeas con muros defensivos o **pukaras** que se encuentran diseminados en las partes altas de los cerros de los Andes del sur. Otros, por el contrario, creen que fue la paz reinante la que permitió la integración de todas estas sociedades en la gran cultura andina y, en especial, la aymara. En todo caso, ya sea en guerra o en paz, el llamero representado en esta ilustración fue un actor importante en la comunicación de pueblos diferentes, diseminados en el enorme espacio árido de la puna andina.

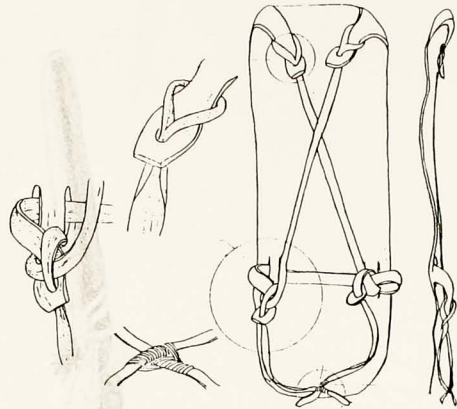




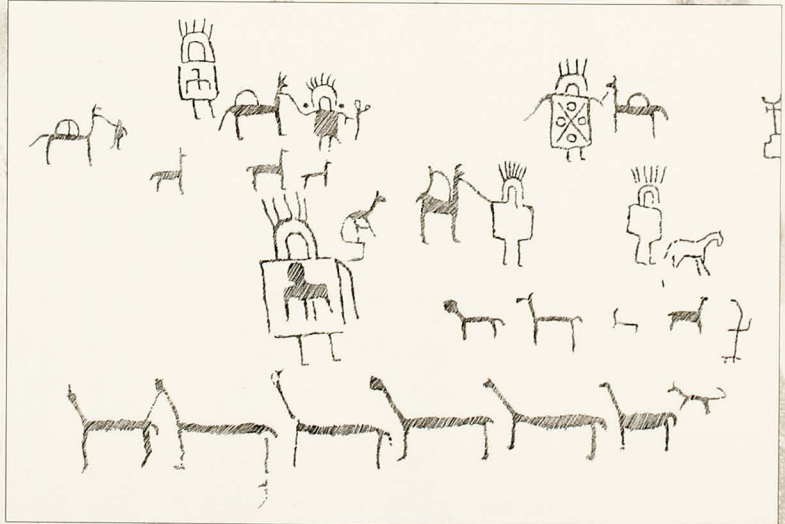
Reconstruí esta imagen de un caravanero sobre la base de datos dispersos, interpretados por el arqueólogo José Berenguer. Pinturas y petroglifos de Santa Bárbara, en el alto Loa, en la gruta de Carahuasi, cerca de Salta, Argentina, y en otros lugares de la puna, muestran a individuos vestidos con una especie de coraza, llevando un tocado con apéndices sobre la cabeza que pueden interpretarse como plumas. A veces este personaje aparece guiando llamas cargadas. Esta misma escena se repite en calabazas pirograbadas encontradas en antiguas tumbas de la extensa Puna de Atacama.

En cementerios de Pica se han encontrado trozos de cuero en forma de petos, con dibujos pintados o aplicados. En base a estas evidencias se reconstruyó la idea de un peto formado por grandes trozos de cuero, unidos en forma de coraza, que fuera lo suficientemente firme como para proteger al portador en

actividades bélicas. Años después de hecho el dibujo, tuve oportunidad de ver uno de estos petos o corazas de cuero en muy buenas condiciones en el Museo



Sandalia de cuero y detalles de su confección.



Petroglifos de Santa Bárbara, Alto Loa: algunos llamos están cargados.

Regional de Iquique. Su forma general es semejante al de la ilustración, posiblemente algo mas corto y con gruesos tirantes sobre los hombros.

El casco lo conocemos bien pues se han encontrado algunos en buen estado en los mismos cementerios. Basándonos en algunos restos que quedan en la parte posterior de uno de ellos, hemos interpretado como plumas los apéndices que lucen los cascos en el arte rupestre. En este caso, le pusimos grandes plumas de cóndor.

Otros objetos como la bolsa, talegas, orejeras, collar y calabaza, fueron añadidos arbitrariamente, pero sobre la base de objetos culturalmente afines, para completar la escena.

Preferimos concentrarnos en un individuo y su llama cargada, a sabiendas de que este caminar dilatado por el desierto era realizado normalmente en grandes caravanas. Hoy me resulta familiar este personaje, caminando tranquilamente junto a su llama, ajeno a la época turbulenta que le obliga a

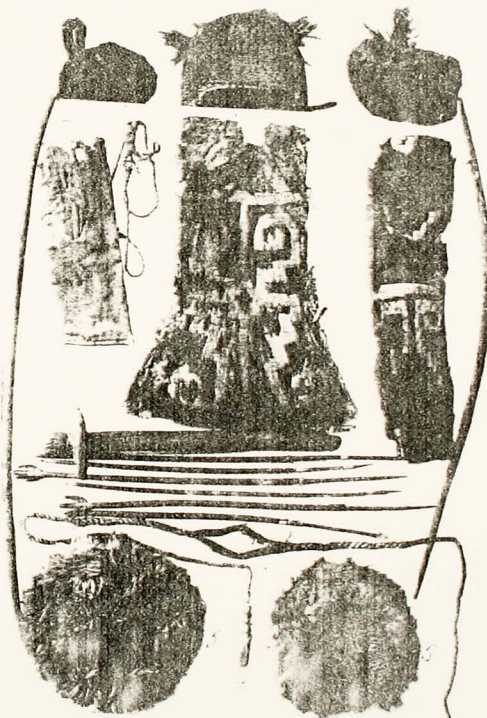
protegerse para intentar atravesar el desierto y sus peligros.

El dibujarlo me dejó la sensación de asistir a una antigua época, que hoy sólo conocemos en parte por su turbulencia, guerra o conflictos y que elaboró un arte hermoso y violento.



*Pintura rupestre de Taira,
Alto Loa.*

*Objetos del Museo Uhle provenientes de
Calama, dos gorros de terciopelo, casco de
madera y lanas, coraza de cuero de
guanaco, carcaj de cuero, honda y gorros,
flechas y maza.*



ALBOYANCO

ANGOL

(ca. 1.000 - 1.500 d.C.)

En la localidad de Alboyanco cerca de Angol, hace pocos años, funcionarios del Museo Dillman Bullock excavaron una gran urna de cerámica que contenía, admirablemente preservados, los restos de una niña de alrededor de 18 años y su ajuar fúnebre. Por primera vez se recuperaron restos de tejidos prehistóricos de esta región, una extraordinaria cuchara de madera, y otros elementos que generalmente desaparecen en muy corto tiempo por la abundante pluviosidad y humedad de la zona.

Estos restos culturales corresponden a un momento en la ocupación humana del centro-sur de Chile que los arqueólogos han denominado El Vergel, puesto que fue en este fundo donde el misionero norteamericano Dillman Bullock encontró y definió a esta cultura.

El Vergel representa un momento en la prehistoria de esta región, donde estos grupos humanos tienen un modo de vida más sedentario que en el período anterior. Su subsistencia no sólo se basa en la simple explotación de los recursos naturales, sino que probablemente también hay dependencia de actividades relacionadas con el cultivo de plantas domésticas, así como de una incipiente ganadería, quizá consistente en la crianza y "aguachamiento" de guanacos.

Este pueblo fue, junto a sus antecesores, un antecedente importante en la formación de la actual etnia mapuche, que también recibió aportes de las etnias cazadoras de la cordillera y de las pampas argentinas.



Este dibujo fue hecho en 1997, con ocasión de la exposición "Chile antes de Chile". Allí constatamos que no habíamos hecho antes ninguna ilustración sobre las sociedades prehispánicas de la Región de la Araucanía.



Los antecedentes del cementerio de Alboyanco nos entregaban datos dispersos pero novedosos: la vestimenta de gruesas mantas de lana y fajas anchas y finas, y el uso de un peinado con abundante pelo, probablemente formando una suerte de enmajeado con fibras textiles.

En Cañete, la directora del Museo Mapuche, Gloria Cárdenas, nos mostró una fotografía antigua que dio origen a la imagen. Se trata de la figura central: una mujer que porta un ceramio en la espalda y sostiene otro en su mano. Una imagen muy mágica, diferente a las fotos

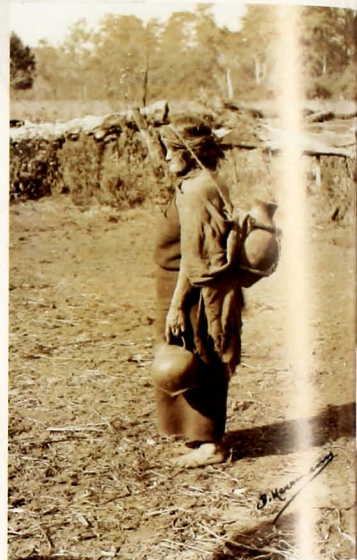
etnográficas mapuches conocidas para esa época en que las personas parecen estar posando para el fotógrafo. Aquí, fuera del dato también inusual de una mujer portando estas vasijas, su postura y actitud son naturales y parecen fruto de un instante.

Jerónimo de Vivar nos entrega datos complementarios a los hallazgos de Alboyanco respecto de la vestimenta tradicional mapuche antes de la conquista hispana:



*Hombre con Chiripa
Siglos XIX- XX.*

*Foto de la mujer con cántaros.
Centro de Documentación Fotográfica de la
Biblioteca Nacional.*



Diversos objetos de cerámica

Jarro de tres bocas 1425, Museo Araucano de Temuco; Quetrumetahue sin (al centro, arriba) y Urna 1526, Museo El Vergel, Angol. Quetrumetahue (centro, abajo) col. C. Bulnes.

Dibujo de india del valle de Arauco hecho por Fray Diego de Ocaña a comienzos del siglo XVII.



Dibujo de Rugendas siglo XIX.



Plaza de Arauco detalle de un grabado del Atlas de Gay, 1865.

"El traje desta gente era antiguamente vnas mantas de lana, que les tomava desde la zintura y le da hasta la rodilla, y con vna faxa del tamaño y anchor de vna zincha de cavallo se ata por la zintura; y otra manta pequeña, echada por los hombros y presa en el pecho, y dale hasta la zinta".

Estos datos mas otros de cronistas españoles, dibujos de Rugendas y diversas fotos antiguas, fueron conformando el probable uso en el vestir y peinados de esa época en la región. Hay, pues, datos dispersos, reunidos en el transcurso de cinco siglos, que se han usado para este dibujo y que sólo representan un intento por rescatar el esquivo pasado, reconociendo que en este larguísimo período se produjeron transformaciones de importancia.



Imagen preliminar hecha en base a varias fotografías.

La cerámica de El Vergel nos habla de un pueblo sensible, de manos femeninas que saben tejer y modelar con un mínimo de elementos muy sobrios, obteniendo objetos de extraña y sutil belleza. Durante la confección del dibujo, siempre tuve presente la relación entre este arte tan particular, simple, coherente y vital con quienes lo habían hecho. El cuerpo del hombre y la mujer mapuche, de formas robustas y redondeadas insinúa las formas de su cerámica; se parece a la ruca de paja, suave y redondeada, que facilita el escurrir de las aguas en el invierno araucano.



Cuchara de madera de Alboyanco, el segmento superior sugiere un rostro con moño.

XIII

SAN MIGUEL Y GENTILAR

ARICA

(ca. 1.000 - 1.500 d.C.)

San Miguel y Gentilar son dos localidades donde se han encontrado importantes testimonios de las sociedades que habitaron los valles y la costa de Arica, inmediatamente antes de la ocupación incaica. Fue éste un período fecundo en la historia humana de este privilegiado territorio, donde se evidencia un aumento de población notable respecto de épocas anteriores. Los cementerios son abundantes en ofrendas alfareras, textiles y metalúrgicas. La cerámica y los tejidos presentan elaborados diseños, que muy probablemente servían para identificar la procedencia étnica o familiar de sus portadores. En las cabeceras de los valles aparecen los **pukara** o aldeas situadas en las cumbres estratégicas, rodeadas de muros defensivos.

Estas características culturales se extendieron a través de un extenso territorio, desde Moquegua, en el Perú, hasta el litoral del río Loa, en el desierto de Atacama. Corresponden

a la manera como las sociedades de los Andes del Sur encauzaron su forma de ocupar el espacio social y natural, después que colapsaron las estructuras de Tiwanaku, bajo las cuales estaban incluidas. Estos pueblos continuaron vinculados a las estructuras políticas altiplánicas, las que ahora tomaron la forma de una multitud de reinos o señoríos aymaras.

Gracias al milagro de conservación, producto de la sequedad y salinidad del desierto y de la oscuridad de las tumbas, en Arica podemos encontrar los contextos sepulcrales de estos pueblos casi intactos. Incluso los restos biológicos humanos han sido disecados y momificados naturalmente, de modo que son una fuente única de información para la ciencia. Por lo tanto, el ilustrador no tuvo problemas de información para reconstruir esta escena, en la cual hasta las **uxuta** u ojotas, son originales de la época a que pretendía dar vida.

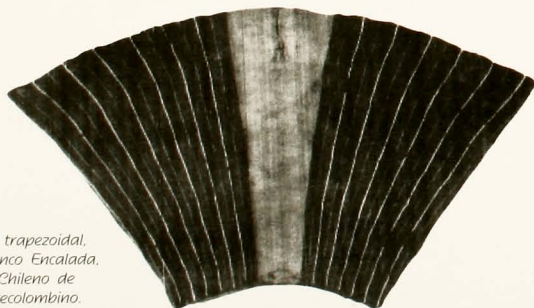


Las camisas correspondientes a este período cultural de Arica se caracterizan por ser de forma trapezoidal, mucho más anchas en los hombros que en la cintura. Se colocaban ciñéndolas con una faja exageradamente ancha y doble, profusamente decorada, la que a su vez servía de bolsillo. En las camisas destacan franjas verticales a modo de líneas de colores o finos plisados.

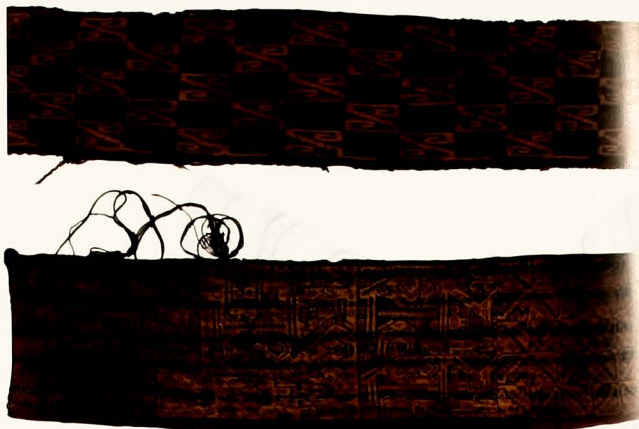
Siempre había observado estas camisas extendidas, ya que así se exhiben por motivos de conservación. Al imaginarlas colocadas en los personajes y apretadas por la faja, descubrí que los hombros caen hacia abajo en hermosos pliegues, hasta cubrir las manos, definiendo un estilo o "moda" única y sorprendente, como la que muestra el dibujo. La elegancia y originalidad de este diseño se complementa con los gorros de textil y plumas en un caso y decorado con trenzas postizas de pelo humano cosidas a un simple gorro tejido, en el otro.



*Camisa trapezoidal,
Col. Blanco Encalada,
Museo Chileno de
Arte Precolombino.*



Dos bolsas faja



*Zapatos de cuero y lana San Miguel,
Museo San Miguel de Azapa.*



*Honda de lana
San Miguel,
Museo San Miguel de Azapa.*

Gorro de lana con plumas.
Museo San Miguel de Azapa.



Peinados de este período.
dibujos Mariela Santos

Al dibujar esta escena, había hecho que el muchacho de atrás apoyara su mano sobre el hombro de su compañero, en actitud de amistad. Casi al finalizar la obra, la arqueóloga Victoria Castro me observó que esta actitud no era común entre los aymara. Tuve que borrar el gesto, difícil tarea en esta etapa del dibujo, y reemplazarlo por la actitud de extender una honda o **waraca**, extraída desde el interior de la bolsa-faja. Aprovechaba así para llamar la atención acerca de la función de estas originales prendas.

El rostro del muchacho, a la izquierda, refleja rasgos aymaras actuales. ¿Cómo serían los rostros de esta gente? Sus momias no son más que una mueca disecada de lo que fueron y las reconstrucciones que he observado, hechas sobre la base de colocar cera sobre modelos de cráneos, son ensayos toscos, sin vida. Las diferencias entre los grupos humanos del pasado y los actuales son probablemente pequeñas, pero muy grandes para mi formación artística, impregnada de valores estéticos clásicos y europeos. Procurar acercarme a la fisiología y psicología indígenas americanas más intocadas, antes del contacto europeo, ha constituido mi mayor aprendizaje. Un campo lejano y brumoso que, sin embargo, cada día percibo más claramente en nuestro alrededor, formando parte de nuestra vida cotidiana.



Rostro aymara.

Vitrina de
Desarrollos
Regionales en la
exposición de
1985.



Tronco de un viejo
pimiento, jardín del
Museo San Miguel de Azapa.

ARTESANO DIAGUITA

(ca. 1.500 d.C.)

La cerámica fabricada por los artesanos diaguitas del norte semiárido o Norte Chico, constituye un verdadero tesoro artístico dentro del patrimonio arqueológico de Chile. Muchas de ellas representan figuras de personajes ricamente vestidos, aves, felinos y camélidos.

El origen de esta cerámica se remonta a la antigua cultura Las Animas, que floreció en estas regiones entre los años 700 y 1000 de nuestra era. Sus sucesores, los Diaguita, desarrollan un estilo alfarero muy característico, que revela la presencia de artesanos altamente especializados. Se trata de un trabajo sometido a estrictas pautas culturales, pues, a pesar de las diferencias regionales, los objetos exhiben formas y decoraciones que expresan constantes, probablemente derivadas de un nivel de aprendizaje institucionalizado socialmente. Es durante la fase denominada Clásica, cuando esta característica se puede apreciar con mayor certeza.

La tradición alfarera Diaguita fue poderosa y por lo tanto, altamente conservadora. Su fuerza cultural fue de tal envergadura que, tras la conquista incaica, los artesanos se apropiaron de las formas foráneas convirtiéndolas en expresiones locales, lo que demuestra que el diaguita recibió esta invasión, sin que se destruyera su mundo. Otra fue la situación producida con ocasión de la conquista europea, cuando el nuevo sistema hizo desaparecer a esta extraordinaria cultura para siempre.





El profesor Rafael Paredes, de la Universidad de La Serena, me dio las indicaciones para reconstruir la forma de trabajar de los antiguos artesanos diaguita. Un trabajo simple: bajo un enramado, un tiesto con agua y al fondo un conjunto de piezas todavía crudas que serán quemadas en el fogón. En primer plano, el artesano, usando una espátula, suaviza los contornos de la escudilla, depositada en un suave textil sobre una piedra plana. Frente a él, un pan de fresca materia prima lista para ser utilizada. La ambientación general está en las cabeceras del valle del Elqui, más arriba de Cochiguaz. Un lugar mágico, frío y potente.

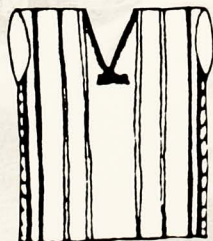
Un problema importante era la ausencia de datos sobre las vestimentas diaguitas, que no se han conservado debido a las lluvias ocasionales de esta región. Tenemos sólo datos sobre su actividad como pastores de camélidos, así como informaciones sobre prendas de lana recogidas de las primeras crónicas españolas. El arqueólogo Gonzalo Ampuero me sugirió basarnos en la decoración de los jarros-pato,



*Indígena amazónico
que sirvió de modelo.*

donde aparecen personajes con elementos que pueden ser interpretados como camisas semejantes al **unku** prehispánico, con sus típicos refuerzos en la abertura para el cuello. Las decoraciones de la camisa fueron sacadas también de motivos cerámicos, dándole un carácter muy propio de la vestimenta tradicional andina.

Este dibujo lo realicé para la exposición "Diaguitas: Pueblos del Norte Verde", en 1985. En esa ocasión, hicimos que una famosa tejedora de chamantos de Doñihue reprodujera, a modo de fajas, algunos de los motivos de grecas que aparecen decorando la cerámica diaguita. El resultado confirmó que nuestra interpretación era posible, y que era muy probable que los diaguitas fueran tan maestros en las técnicas textiles como lo fueron con la cerámica.



Ejemplar típico de unku andino.



Cochiguaz, Valle del Elqui.



*Jarro diaguita con grecas a los costados.
Museo Histórico Nacional.*

CERAMISTA DIAGUITA

(ca. 1.500 d.C.)

Hacia fines del siglo XV de nuestra era, la apacible vida de las familias diaguitas, que se dedicaban a la agricultura y el pastoreo, fue súbitamente interrumpida. Desde ese momento, tuvieron que aprender a convivir bajo el dominio del imperio Inca.

Las fuentes históricas relatan que las tropas de Tupac Inka Yupanqui penetraron en esa región, conquistando cada valle en diferentes campañas. Primero cayeron los naturales de Copiapó, donde el Inca estableció una avanzada procedente del altiplano. Más tarde fueron sometidos los habitantes de Huasco, Elqui y Limarí, hasta controlar toda la región.

Los intereses del conquistador quechua por esta zona fueron múltiples. Fuerza de trabajo, productos agrícolas, lana y tejidos pasaron a engrosar las arcas del imperio. Sin embargo, uno de sus principales objetivos fue el control de recursos minerales. Bajo la administración inca, se explotaron intensamente minerales de oro, plata, cobre y piedras semipreciosas.

Entre los cambios más notables traídos por el nuevo orden incaico, se hallan aquellos relativos a las ceremonias celebradas con ocasión de la sepultación de sus muertos. Antes de la conquista incaica, eran enterrados en grandes sarcófagos de piedra hechos de cinco grandes lajas. Después, son inhumados sencillamente en la tierra y los cuerpos aparecen con la cabeza orientada hacia la cordillera, como dando la espalda al nuevo día para recibir con la mirada el ocaso y el advenimiento de la noche.





En la realización de este dibujo, encargado por el Museo de Ovalle, nos basamos en dos conceptos: los diaguitas como eximios ceramistas y una tumba de una mujer, especialmente rica en ofrendas, encontrada cerca de Ovalle, que fue excavada por Marcos Biskupovic hace algunos años. Conoci el relato colonial de una mujer indígena tan poderosa como un cacique, que relacioné con la tumba y quise que protagonizara el dibujo.

Una tarde, mientras dibujaba los hermosos jarros-pato del Museo, descubrí la fuerza que tiene la visión femenina en el arte diaguita. En estos excepcionales ejemplares del arte diaguita vi y sentí rostros de mujeres, felinos, fuertes, pero a la vez delicados, suaves y redondos. Observé lo que pudieron ser los vestidos de estos personajes y la posible pintura facial que utilizaban.

"Torteras" de hueso (parte del huso para hilar), usados también como cuentas de collar, provienen de la tumba de la mujer. Museo del Limarí, Ovalle



Pequeño recipiente de cobre con cuentas de malaquita, de la misma tumba. Museo del Limarí, Ovalle



Tumba hallada en el control pisquero de Ovalle en 1991, por Marcos, Raúl y Guillermo del Museo del Limarí. El cuerpo es de una mujer de 20 a 25 años.



Aros de cobre con cuentas de piedra talcosa, de la misma tumba. Museo del Limarí, Ovalle.



Objetos de cerámica diaguita.
Museo Arqueológico de La Serena.



Mujer Tukano del Vaupes (Colombia).
foto G. Reichel - Dolmatoff

Comencé a hacer con entusiasmo a esta mujer poderosa y talentosa, cargando sus joyas y pintado el rostro, al momento de realizar su arte de ceramista con maestría. A medida que avanzaba el dibujo, veía que inexorablemente entraba a una zona pantanosa que me hacía pesada la labor y su resultado. Por razones de tiempo debí entregar el dibujo para la inauguración del Museo, a pesar de las fallas que veía en él. Para su reproducción, pude corregir algunos de estos errores, pero sin quedar conforme con el resultado final.



Cuatro rostros de "jarros pato" con sus correspondientes diseños laterales.
Piezas 00971, 00165, 00970 y sin del Museo del Limari, Ovalle.

Urna con doble rostro, que puede interpretarse como el chamán y su doble animal.
Pieza 00132 del Museo del Limari, Ovalle.

QUIPUCAMAYOC

ARICA

(ca. 1.450 - 1.550 d.C.)

Se observa a un funcionario estatal del imperio incaico, el **quipucamayoc**, cuya función era registrar cuentas numéricas o acontecimientos relevantes en el **quipu** mediante nudos, siguiendo el sistema decimal. Los pronunciados rasgos quechuas del personaje delatan su origen serrano, probablemente del Cuzco. Sus vestimentas, especialmente la rica camisa de tapicería multicolor y el bonete emplumado, señalan la importancia del individuo. A sus pies, una llama en actitud de descanso. Es una escena solemne y el personaje está consciente de su importancia.

El imperio inca desarrolló tecnologías para controlar el vasto espacio bajo su poder. Entre ellas, se destaca una organización burocrática eficiente, con funcionarios estatales especialistas en sus atribuciones y un sistema único de registro de datos, el **quipu**. Los cronistas españoles describen maravillados las **kollcas** o depósitos estatales de diferentes ciudades del imperio, llenas

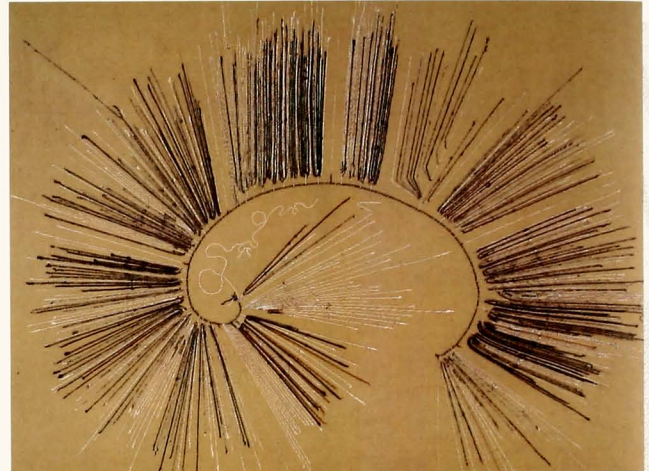
de tejidos, granos y otros elementos que aseguraban el abastecimiento en épocas de escasez, a la vez que permitían distribuirlos entre poblaciones alejadas que los necesitaban. Cada uno de ellos estaba a cargo de un **quipucamayoc**, que anudaba todo lo que entraba y desanudaba lo que salía pudiendo, en consecuencia, dar cuenta exacta de la existencia de cada **kollca** en el momento que se le requiriera.

En el caso de la ilustración, el **quipucamayoc** cumple sus funciones en Arica. La camisa y el gorro que viste, así como el peinado exhibido, han sido encontrados en cementerios de esta localidad, correspondientes al período incaico. El largo e importante **quipu**, también tiene esta misma procedencia. Todo ello demuestra la importancia que el inka daba a los valles de Arica, como para enviar allí a sus funcionarios para registrar datos que después serían transmitidos al Cuzco.



Me imagino al **quipucamayoc** como un personaje principal, dotado del raro poder de una memoria textil, manual, transportable, sagrada y misteriosa para el resto de la sociedad, así como para nosotros. Su notable camisa, decorada con una simetría y geometría de colores muy propia del incario, generaba una significación muy precisa para él y su tiempo. Nosotros no conocemos de estos significados, ni siquiera si esta camisa corresponde al rango, origen o actividad del personaje.

El está mirando y contabilizando una tropa de llamas, una de las cuales está reposando a su lado. Sus manos repiten una acción que le es habitual y en la cual ha adquirido una gran habilidad. Enrolla, estira, anuda y desanuda, en su silencioso lenguaje textil.



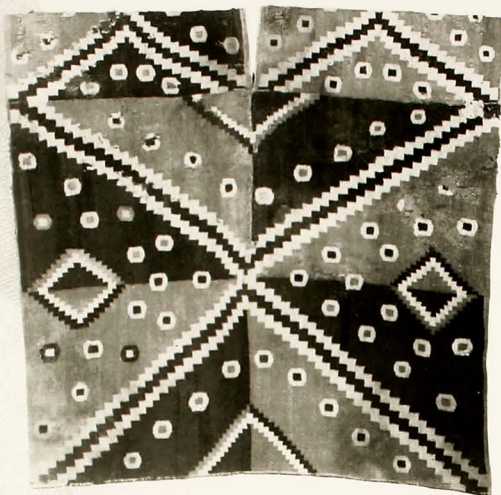
Quipu desplegado mostrando la complejidad de su código.
Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.



Gorro
madera lana y plumas.
Museo San Miguel de Azapa.



Dos Quipucamayoc dibujados por Guamán Poma de Ayala. (?)



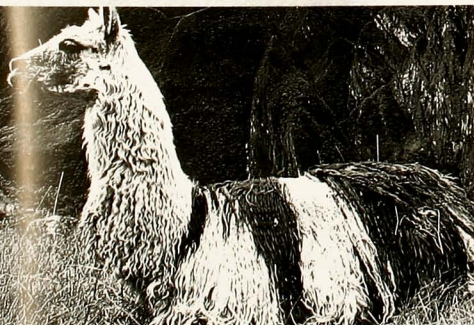
*Unku de lana.
Museo San Miguel de Azapa.*

Su peinado es más simple que los que presentan las momias correspondientes a períodos anteriores de la ocupación humana en Arica. Está compuesto de varias trenzas gruesas que caen libremente, recogidas atrás, y dos trenzas libres anudadas a los costados.

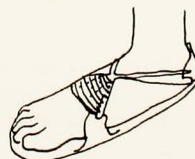
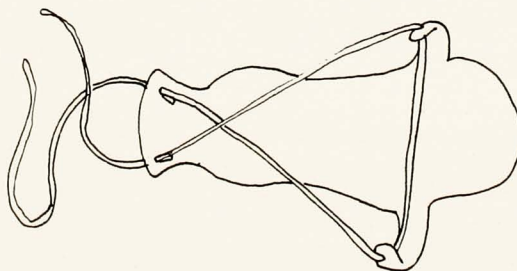
La capa que lo cubre se basa en los dibujos del mestizo Guamán Poma de Ayala (o del jesuita que ocupó su nombre), que corresponden a los inicios del siglo XVII, después de la conquista hispana.



*Peinado incaico masculino.
(Dibujo Mariela Santos).*



Llamo.



*Dos tipos de sandalia
incaica. Datos del material
conservado en el Museo
San Miguel de Azapa.*

QUITOR

SAN PEDRO DE ATACAMA (ca. 1.550 d.C.)

El **pukara** o fortaleza de Quito, a pocos kilómetros de San Pedro de Atacama, es un escenario privilegiado para ilustrar la resistencia indígena a las armas españolas.

Un relato de Gerónimo de Bibar, testigo presencial de la expedición de Pedro de Valdivia en Atacama, relata la dramática toma de este mismo **pukara** por las fuerzas del capitán Francisco de Aguirre:

"Llevaron los yndios a sus mugeres y hijos y fardaje, y subiéronse a las syerras, y pusieronlo en partes fragosas y ocultas. Y los que heran para la guerra tomaron sus armas ofensibas —porque carecen de defensyvas— que son arcos y flechas, hizieron vna fuerça en vn cerro agro solo y apartado, al cual llaman los yndios "pucaran" (que quiere dezir "lugar colorado" o "sitio de sangre"). Y en esta fuerça metieron bastimento..."

"Mandó el general a percibir a su capitán —que se dezia Françisco de Aguirre— con treynta hombres y embiólos al pucarán y fuerça de los yndios. Y allegados miró el çitio por donde más a su saluo podía acometerles, puesto que toda

la tierra era muy agra. Encomendáronse a Dios, y con la orden dieron en los indios, no mirando a su gran grita y alarido que acostumbran a dar, tirando muchas flechas y piedras, defendiendo la subida. Mandó el capitán apeaar los de a cavallo, y él delante con todos subieron al fuerte con mucho trabajo, por ser vn çerro agro y muy alto, y sin tener más de vna vereda por donde los yndios subían y se proveyan y la defendian."

Duró el combate vna hora y media. Y fue en tardar al subir, porque después de verse arriba no bastaron la multitud de los yndios ni ánimos ni fuerças a rresistir al de los cristianos, por (a- que) llegado al fuerte acometieron, como españoles que heran, a vna pared, y la derribaron, y Françisco de Aguirre saltó por la pared con su cavallo. Pues viendo los españoles a su capitán dentro cobraron más ánimo, y apretaron a los yndios de tal manera, que los desbarataron, y muertos y presos muchos. Salieron heridos diez cristianos."

"Llamóse este fuerte 'el pueblo de las cabeças'. Y así se llama por la gente que mataron allí."



El **pukara** o fortaleza indígena de Quito, está construido en un cerro muy empinado, aterrazado artificialmente con el fin de edificar los recintos y fortificaciones. Al recorrerlo, es fácil imaginar el ambiente de batalla que probablemente presenció este sitio en varias oportunidades, inundando el valle de gritos, humo, tierra y temor. Su situación privilegiada, dominando todos los **ayllus** de Atacama con sus bosques de algarrobo y chañar, y el gran volcán Licancabur al frente —el mismo escenario que existió hace quinientos años, cuando fue tomado por Francisco de Aguirre— transporta inmediatamente al visitante al pasado.



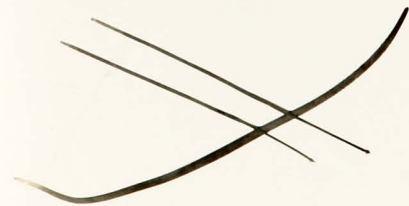
Dos fotos sacadas desde el Pukara.



*Plano del Pukara.
Levantamiento Eduardo Muñoz.*



Bosquejo de una estructura de Quito.

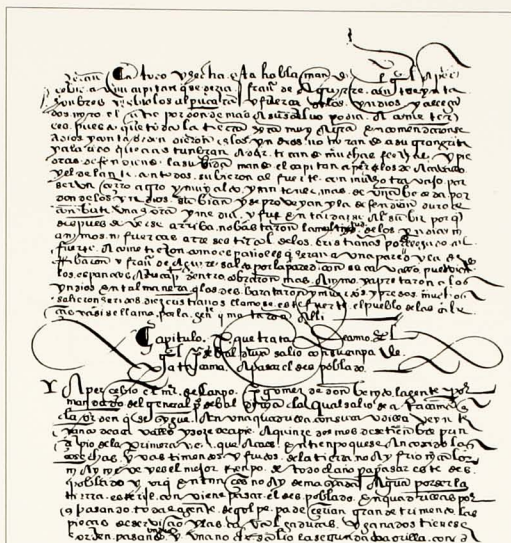


Arco y flechas.
Museo San Pedro de Atacama.



Este grupo de yanomamis intoxicados con el
"yopo" sirvió de modelo para los caídos en batalla.

Indígena
amazónico que sirvió
de modelo al
personaje principal.

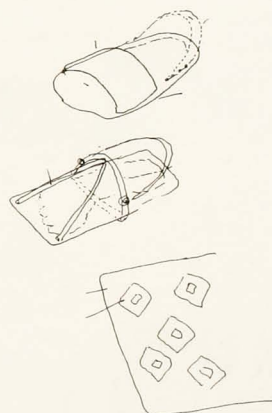


Texto de Bibar que relata la toma de Quito.



Armé esta escena sobre la base de una fotografía tomada desde la fortaleza antes de la restauración del pukara. La reconstrucción arquitectónica es mínima, suponiendo que muchos parapetos eran bastante bajos, sin necesitar mayor altura para su función estratégica. Al fondo se ve el valle y los montes que caen abruptamente sobre él. La extrema claridad del aire los hace parecer muy cercanos.

Los distintos personajes están sacados de diversas fotografías etnográficas y los atuendos corresponden a contextos de la época respectiva, conservados en el Museo Arqueológico de San Pedro de Atacama.



Dos sandalias y un detalle
de textil tejido con
amarras de objetos del
Museo San Pedro de
Atacama.

PLATERIA MAPUCHE

ARAUCANIA

(S. XVIII, XIX y XX)

En 1984, don Jacobo Furman y su familia donaron al Museo Chileno de Arte Precolombino la colección Walter Reccius de platería mapuche. Para contextualizar las prendas femeninas de dicha colección en el catálogo, se hizo esta ilustración. Ella destaca a tres mujeres con sus atavíos: de izquierda a derecha representan los siglos XVIII, XIX y XX, respectivamente. Para ello, se utilizó la taxonomía del Sr. Reccius, que había dedicado años de su vida al estudio y colección de estos elementos.

No hay antecedentes sobre actividad metalúrgica entre las sociedades del centro-sur de Chile en épocas prehispánicas. Cuando la conservación lo permite, se han podido encontrar, en tumbas, aros y alfileres **-topu-** de plata, oro y más comúnmente de cobre. Las crónicas españolas del siglo XVI también relatan la existencia de estos adornos. Sin embargo, ellos, al parecer, fueron fabricados a partir de minerales nativos de muy buena ley, sin que mediara una tecnología metalúrgica.

Súbitamente, a fines del siglo XVIII surge una fecunda y muy variada actividad en torno a la platería. Aparecen cantidades de adornos femeninos: collares, aros, pulseras, varias clases de

pectorales y ornamentos para la cabeza y el peinado. La platería relacionada con el hombre está fundamentalmente vinculada a la actividad ecuestre: riendas, cabezales, frenos, espuelas, látigos, pontezuelos y accioneras. Es común la sorpresa de los viajeros por este despliegue y ostentación que los mapuches hacían de su platería como signo de posición social. Algunos relatan que en las casas de los caciques poderosos había un platero que fabricaba la vajilla de plata y los aderezos para sus mujeres y enseres de montar.

Una explicación al auge de esta industria en la sociedad mapuche es el intercambio que ella hacía en los mercados chilenos de caballos, ganado y textiles por monedas de plata. Al mantener su economía autosuficiente, se producía un gran excedente de monedas que se ocupaban en proporcionar status a los caciques, utilizándolas en joyas para sus mujeres, monturas, aperos de caballos y objetos de uso personal.

Al decaer este intercambio, comenzó un lento proceso de transformación y pauperización de la etnia mapuche, aumentado a raíz del control de Chile sobre sus tierras ancestrales. Estas profundas modificaciones se reflejan en la última etapa representada en esta ilustración.



Este fue mi primer trabajo de ilustración antropológica en colores, realizado para la exposición "MAPUCHEI", en 1984. Utilicé el lápiz para los rostros y la platería y témpera para el violento negro de los mantos. Esto me obligó a realizar un dibujo muy intenso, de colores densos y oscuros, difícil de obtener desde el lápiz.

El dibujo es una ficción que representa tres etapas históricas diferentes (siglos XVIII, XIX y XX), ordenadas de izquierda a derecha. Sus rostros están sacados de fotografías históricas. Son de gran fuerza, muy mapuches, diferentes a otros grupos sudamericanos. Cuando dibujo rostros de gente desconocida, les otorgo carácter para poder darles vida. Estas tres mujeres me acompañaron en largos días de trabajo para poder transmitirles el carácter que emanaba de sus fotografías. Así aprendí también a reconocer estos rostros en las calles de la ciudad de Santiago.



Fotografía de mujer mapuche hacia fines del siglo XIX.

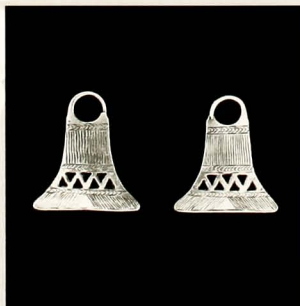
Traripel



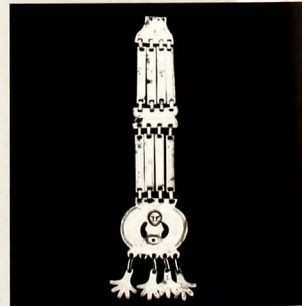
Llancatu



Aros Chaguai - Uipul



Pectoral Sequil



Todos los objetos del Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

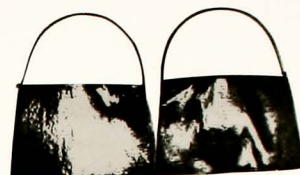
Pude apreciar también el contraste que existe entre las vestimentas y los adornos de la mujer mapuche tradicional con su descendiente actual occidentalizada. El juntar estos nobles rostros con los vestidos negros y las joyas, provocó una alquimia tan poderosa que, a partir de esta ilustración, se han generado una infinidad de réplicas e imágenes semejantes a lo largo de los años. Un silencioso repercutir que he sentido como el mayor tributo a este pueblo.



Punzón Tupu



Punzón Aucha



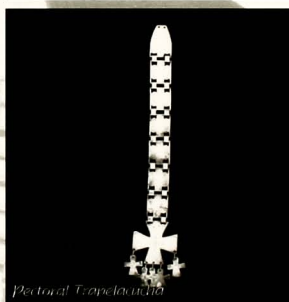
Aros Chagual Chapel



Pectoral Sequil



Pectoral Sequil



Pectoral Trancelacucha



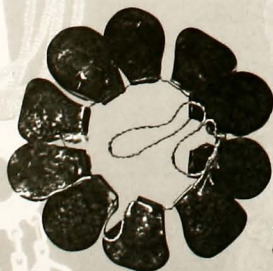
Aro Chagual Chapel



Capullo Trancelacucha



Capullo Trancelacucha



Collar de cuentas planas

XIX

ESPIRITUS SELKNAM

TIERRA DEL FUEGO

(1919-1924)

Anochece en Tierra del Fuego, las nubes se oscurecen y desde la costa se desata un viento que azota las hojas de los árboles. En la aldea, las mujeres avivan el fuego al interior de sus chozas de troncos y cueros de guanaco. Refugian a sus niños y nadie oculta su inquietud. La noche que se avecina trae el presagio de espíritus atemorizantes.

Los hombres adultos y los jóvenes se han retirado del campamento y se hayan reunidos en la gran choza del **hain**. Desde afuera, sólo se escuchan murmullos de canciones y palabras que no se entienden. Los cazadores invocan a los espíritus para atraerlos al bosque y la aldea.

En la puerta de la amplia cabaña, se insinúa el cuerpo alargado de Xalpen, un espíritu femenino cuyo poder sobre las mujeres se ejerce a través de los hombres. Xalpen ruge de ira en el interior de la tierra y envía a su esposo Soorte a la aldea, donde molestará a las mujeres perezosas y niños malcriados. Xalpen vuelve a rugir y los dolores de parto la desesperan al punto que

puede matar a diestra y siniestra. El recién nacido, Ketenen, frágil y cubierto de plumas, es arrullado tiernamente por las mujeres del campamento. Xalpen se retira llena de temor ante la presencia de Kotaix, que recorre la aldea mortificando a hombres, mujeres y niños. La gente lo aleja arrojándole bolas de arcilla mientras corre y se pierde en la noche.

Ahora, por fin, la aldea está tranquila y puede festejar con danzas y cantos. Ulen corre alrededor de la gente con sorprendente velocidad, mientras el torpe Kosmenk desciende a la tierra y espera inmóvil bajo la lluvia. Entonces, el festejo se vuelve más alegre y Tanu, espíritu barrigón y apacible, observará esta escena desde lejos, para luego desaparecer satisfecho y feliz.

Amanece en Tierra del Fuego y el cielo resplandece con el sol que apenas atraviesa las nubes. En el campamento, las hogueras se han convertido en cenizas. El fatídico viento de la historia se lleva lejos a los espíritus del **kloketen** y los recuerdos que la memoria retiene frágilmente.



La exposición "Hombres del Sur" de 1987 fue un hito. Además de los dibujos, hicimos reconstrucciones de cinco de los espíritus del **kloketen**, la ceremonia de iniciación masculina selknam. Durante meses viví inmerso en estas ceremonias a través de los minuciosos escritos de Martín Gusinde. La potencia de estas tierras australes del fin del mundo y la capacidad de esos hombres para transformar su vida en un gigantesco ritual teatral, musical y escénico, me sedujeron de modo irresistible. Este dibujo es el resultado de ese maravillarme. Representa a los cinco principales espíritus del panteón selknam, habitantes del cielo o de las profundidades de la tierra. Cada uno correspondiente a un prototipo humano.



*Matan.
Agil y liviano*



*Kotaix.
en su pose característica.*



Soorte

Gracias a los escritos, fotos y grabaciones de Gusinde, conocemos en detalle a cada uno de estos personajes, su psicología y cualidades, los momentos del ritual en que aparecen, las pinturas y colores que los caracterizan, e incluso la música que acompañaba a cada espíritu.

El único ser que no cuenta con fotografías es la malvada Xalpen, que lleva a los adolescentes que se inician bajo la tierra para comérselos. Ella está, sin embargo, prolijamente descrita por Gusinde como una gruesa y colorida lombriz de descomunales proporciones, la que sólo sale a la superficie de noche para sus tenebrosos propósitos y apenas se le ve a la luz de las fogatas.



Soorte del Norte

Todos estos antecedentes sugerían un mundo tan poderoso, intenso y variado, que no sabía cómo llevarlo al dibujo. El resultado fueron tres ilustraciones. En ésta, resolví reunir a los principales espíritus como podría soñarlos una mujer selknam cuando se acercaba el **kloketen**. A lo lejos, se insinúa la temible Xalpen. Los espíritus de los primeros planos son copias de las fotografías del veloz Ulen, que corre más rápido que el viento; el duro y temible Soorte, pura piedra y astucia; el poderoso Kotaix, único que puede hacer frente a Xalpen, el tierno y emplumado Keternen. Al fondo, abajo, la imagen amable del barrigón Tanu.



Kosmenk
Todas las fotografías son del
Padre Martín Gusinde (1919-1922).



Tanu, con su pies vueltos hacia atrás.



Keternen, el recién nacido.

Cuando terminé este dibujo sentí la extraña sensación de añadir un eslabón en la serie de hechos que jalonan la terrible historia de este pueblo, hasta su total exterminio. De alguna forma este dibujo continúa con su recuerdo y reproduce el sentir y expresar el mundo selknam, notable por sus valores y su arte.



Instalación con los espíritus
en la exposición de 1987.



Ulen,
el veloz.

XX

FIESTA SELKNAM

TIERRA DEL FUEGO

(1919-1923)

La colonización de Tierra del Fuego, iniciada hacia 1880, provocó el exterminio casi total de los selknam, sus habitantes ancestrales. A comienzos del siglo XX, sólo sobrevivían unas cuantas familias refugiadas al sureste de la isla.

Los selknam eran cazadores-recolectores y ocuparon el territorio bajo el delicado ritmo dado por la estacionalidad natural de plantas y animales. Los hombres capturaban guanacos casi todo el año; durante la primavera, se desplazaban al litoral en busca de lobos marinos, mientras mujeres, niños y ancianos recolectaban mariscos, peces atrapados en las rocas, huevos y crustáceos. El otoño era la época más favorable para la caza del guanaco y para ello se dirigían hacia los bosques que cubren los montes y valles del interior de la gran isla de Tierra del Fuego.

En esta estación del año, las familias selknam se agrupaban y establecían estrechas relaciones comunitarias. Era el momento oportuno para la celebración del **kloketen**, la ceremonia de iniciación de los varones jóvenes, que era el acontecimiento social más relevante del ciclo anual. Ellos eran sometidos a duras pruebas de valor y adiestrados en las tareas propias del cazador adulto. También eran instruidos en los secretos conocimientos míticos propios de los hombres y vedados estrictamente al mundo femenino. Superada esta etapa, el joven pasaba a ser adulto y podía fundar su propia familia.

Una serie de rituales de gran teatralidad se sucedían en esta ocasión, en la que participaban hombres, mujeres y niños. Vemos en esta ilustración uno de ellos, que se realiza en medio de la oscuridad de la noche.





Este dibujo también está basado en los relatos de Gusinde. Lo escogí porque me pareció una de las escenas más interesantes que sucedían durante el **kloketen**: dramática, fuerte, enérgica y extraña, pero cautivante. Un reflejo propio de esa cultura llena de contrastes.

El sentido teatral de los selknam está totalmente enraizado en un ambiente de nieve y fuego, los dos elementos que definen su ambiente. A pesar de ser helada, esta isla recibió el nombre de Tierra del Fuego, por las innumerables fogatas nocturnas que a lo largo del litoral veían los navegantes españoles. En el intenso frío nocturno, en medio de la nieve, un individuo cargaba a



Escena del juego de lucha.



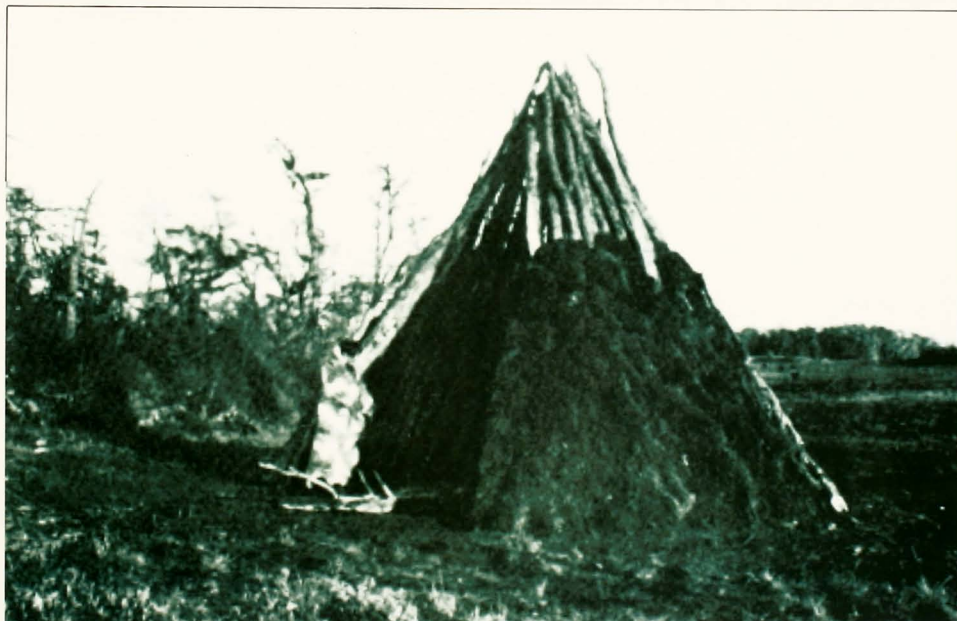
Danza inaugural de los kloketen a la entrada de la choza sagrada o Hain. Todas las fotografías son del Padre Martín Gusinde.

Dos jóvenes kloketen con los rostros pintados para su iniciación.



otro, que llevaba una antorcha encendida. Las luces de la tea se mueven, generando dibujos y ondas que se recortan contra la negrura del entorno. Todo es movimiento.

Utilicé pastel para el fondo, el único que podía proporcionar la suficiente oscuridad para recortar la escasa luz de la antorcha. Sin embargo, no pude llevar al papel el intenso dramatismo de las luces jugando en el negro de la noche. Aunque el resultado no me pareció totalmente satisfactorio, al menos pude plasmar esta extraña escena que no conocemos sino por la descripción del padre Gusinde.



La gran choza sagrada, en torno a la cual se realizaban las ceremonias.

KOSMENK

TIERRA DEL FUEGO (1919-1923)

La ceremonia que consagraba el paso de la infancia a la vida adulta entre los varones selknam, o **kloketen**, constituía el evento más dramático en su vida social. Allí se materializaban las creencias y el modo de comprender el mundo de este pueblo que habitaba en el extremo más austral del mundo.

Según el mito selknam, en una época muy antigua las mujeres utilizaban una ceremonia secreta para mantener a los hombres bajo su dominio. Se reunían en una gran cabaña que llamaban **hain**, donde se disfrazaban de espíritus que supuestamente bajaban del cielo para atemorizar a los hombres.

Un buen día el sol, esposo de la luna, descubrió a dos mujeres que al bañarse perdían las pinturas corporales que utilizaban en la representación de los espíritus. Disgustado, alertó a los hombres dejando en evidencia el engaño de las mujeres. Los afectados, iracundos, se armaron de grandes palos y asaltaron el **hain**, donde golpearon a las mujeres adultas hasta la muerte. La luna también recibió su merecido y las magulla-

duras que exhibe su rostro son la prueba de su castigo. Aún ella huye del sol que la persigue enojado. De la matanza, sólo sobrevivieron las niñas pequeñas que no alcanzaron a ser iniciadas en los secretos femeninos.

Fue en aquella época cuando los hombres fundaron el **hain** masculino y establecieron un dominio patriarcal sobre las mujeres. Ahora ellos tomaban el lugar de los espíritus y en las noches del **kloketen** aterrorizaban a las mujeres con gritos y carreras, para consagrar y mantener su supremacía sobre ellas. Mientras tanto, los ancianos hacían participar a los jóvenes **kloketen** de los misterios de la vida adulta, los sometían a prueba y los iniciaban en los secretos de los antiguos mitos.

En la curiosa escenificación teatral del limpo selknam, el papel que correspondía a los kosmenk era el de espíritus que sólo bajaban a la tierra cuando notaban la ausencia de sus esposas, que los engañaban con hombres. Aparecían y esperaban inmóviles durante horas, aguardando ver aparecer a sus consortes.





Con el equipo que preparábamos la exposición "Hombres del Sur", viajamos a Tierra del Fuego para conocer los lugares en que vivieron, hasta hace algunas décadas, sus habitantes originarios. Me llamó la atención lo difícil y dura que resultaba la vida en esas latitudes para nuestros cuerpos, prisioneros de abrigos aislantes, en contraste con la libertad que les proporcionaba la desnudez a los fueguinos. Como en pocos lugares, allí se demuestra la potencia de los lazos que unen a la cultura con el medio geográfico. Sólo así era posible la supervivencia.

La primera impresión que produce el acercamiento a los selknam es su aparente despreocupación frente al frío, que para nosotros era insoportable. El dibujo pretende revelar precisamente estas circunstancias: vemos a dos kosmenk, espíritus del



Formaciones rocosas en lo alto del cerro de los ona, Tierra del Fuego.



kloketen que bajan a la tierra a buscar a sus esposas. Aparecen de pronto a lo lejos y quedan inmóviles, no obstante la fuerza del viento o las nevazones. Como en una verdadera representación teatral, todo está en perfecto equilibrio: el escenario, las luces y los actores.

Durante el mismo viaje, el arqueólogo Mauricio Massone nos llevó a un sitio llamado el "cerro de los ona", que aún conserva en su derredor los restos

Familia ona (Jurlong, 1908).



Kosmenk



*Planicie de
Tierra del Fuego
desde el cerro de
los ona.*

de las antiguas viviendas de este pueblo. Este cerro, coronado por increíbles formaciones rocosas labradas por el viento, se prestaba como ningún otro para la reunión de diversos clanes en ocasión de las ceremonias. Las formaciones rocosas servían probablemente para las representaciones, quedando la parte superior del cerro vedada a mujeres y niños. Ellos se juntaban abajo, en un semicírculo, para mirar a este par de espíritus torpes, estúpidos, que engañados, por sus esposas, las aguardaban inmóviles como estatuas.



En la base del cerro de los ona, se observan las huellas circulares de las antiguas chozas selknam.

BIBLIOGRAFIA

Objetos del Museo Uhle (pág. 51), de *Historia de Santiago de Chile*, Enrique Eberhardt 1916, Ed. Zig-Zag, Santiago.

Grabado del Atlas de Gay (pág. 55), de *Historia Física y Política de Chile*, de Claudio Gay, 1865, París.

Foto G. Reichel - Dolmatoff (pág. 67). *Indios de Colombia*, G. Reichel - Dolmatoff, 1991, Bogotá.

Foto de Indígena amazónica (pág. 62), de *Pottery Technology* • Owen S. Rye • 1981 • Australian National University.

Plano de pukara de Quito (pág. 74), Eduardo Muñoz, Universidad de Antofagasta 1982.

Nota del autor: debido a que el material usado para realizar las ilustraciones fue recopilado durante más de dieciséis años, carecemos de algunos datos de proveniencia. Rogamos disculpar esta omisión involuntaria y agradecemos a los autores correspondientes.

Textos

CARLOS AIDUNATE
FRANCISCO GALLARDO

Ilustraciones y Descripción

JOSE PEREZ DE ARCE

Editor

CARLOS AIDUNATE

Fotografías

FERNANDO MALDONADO

Impresión

EDITORIAL TRINEO S.A. - CHILE

I.S.B.N. 956-243-032-4

Arte, Diseño y Producción

ENGRAMA

Este libro es auspiciado en Chile por

BANCO  SANTIAGO

