

AMOJONADORES DESTEREINO.
MACAVCHO. COMARAQMI

INGA

INGA



1897 - 1898 - 1899

1897 - 1898

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

VOLUMEN 10 | NUMERO 2

Santiago, 2005

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE



Contenido

- 7 Presentación**

- 9 Siete maneras de ser moai**
Seven ways of being moai
Peter Mason

- 29 Con mi flauta hasta la tumba**
With my flute to the grave
Claudio Mercado M.

- 51 Espacio y tiempo en los límites del mundo.**
Los incas en el Despoblado de Atacama
Space and time at the world's edge.
The incas in the Despoblado de Atacama
Cecilia Sanhueza T.

Presentación

Con esta edición, completamos el volumen 10 del *Boletín*, por primera vez en su nuevo formato de dos números anuales. En esta ocasión, los artículos se alejan un tanto de la arqueología, para abordar ciertos aspectos de las culturas aborígenes preeuropeas con prismas disciplinarios muy diferentes.

El singular título del primer artículo da cuenta de la perspectiva desde la cual su autor, Peter Mason, aborda y analiza las percepciones y representaciones de que han sido objeto los *moais* de Isla de Pascua, desde su “descubrimiento” o desde los inicios de su existencia para occidente. En esa perspectiva, Mason desarrolla una reflexión sobre las interpretaciones y valoraciones asignadas a estas monumentales y “enigmáticas” figuras considerando diferentes miradas: la de las primeras representaciones literarias o pictóricas de viajeros y exploradores del siglo XVIII, la de movimientos artísticos vanguardistas del siglo XX, como el surrealismo, la mirada del arqueólogo, del coleccionista o aquella que se instaura desde la “puesta en escena” del *moai* como pieza de museo. Como el autor la define, se trata de una exploración en torno a los efectos que esos diferentes modos de representación han producido y producen sobre nuestra propia percepción de los *moais* de la Polinesia, e incluso, sobre el proceso de construcción de una tradición y un imaginario “Rapa Nui”.

El segundo artículo es el resultado de una profunda investigación etnomusicológica realizada por Claudio Mercado en torno a las actuales cofradías o “bailes chinos” de Chile central. El énfasis, en este trabajo, se concentra en las características de confección y de sonido de las flautas utilizadas por los “chinos” o flauteros-danzantes y las vinculaciones existentes entre estos instrumentos (y su particular sonido) con las *antaras* de origen prehispánico registradas arqueológicamente desde las antiguas culturas andinas del sur del Perú. Su trabajo, no obstante, trasciende con creces esta perspectiva. Inspirado en el enterramiento de un niño junto a su *antara* de piedra, correspondiente a la cultura Aconcagua (1470-1540 DC), en Chile central, el autor desarrolla una interpretación sobre las razones que explicarían el estrecho vínculo establecido, hasta la actualidad, entre el flautero y su instrumento musical. En ese sentido, quizás, una de las principales riquezas de este trabajo es su carácter testimonial. Como “chino” participante, Mercado nos aproxima a un ángulo generalmente poco explorado por el investigador clásico: la experiencia, las vivencias, las emociones, los

afectos, son aquí los sutiles hilos conductores de un relato construido “desde adentro”, diluyendo la clásica dicotomía “observador-objeto de estudio”.

El artículo de Cecilia Sanhueza, por último, desarrolla una interpretación etnohistórica respecto a una zona específica del Despoblado de Atacama (cuenca del volcán Lullillaco, norte de Chile), señalada en la documentación colonial como un espacio de “deslinde” o “frontera” incaica. A través del análisis de diferentes tipos de fuentes coloniales (relatos orales recopilados por las crónicas, vocabularios indígenas, festividades y rituales prehispánicos, sistemas y organización calendárica del tiempo productivo y categorías cosmológicas andinas), la autora desarrolla una interpretación del paisaje topográfico, de la toponimia quechua local y de la presencia de demarcadores arqueológicos o “mojones del Inca”. Incursiona en las posibles asociaciones establecidas por el discurso simbólico cuzqueño entre este espacio, las divinidades celestes y las categorías que regulaban la organización del tiempo y del espacio social, cultural y ritual. Luego de un fino análisis de los elementos señalados, y a partir de su contrastación con el aporte de otras disciplinas (climatología, ecología, paleobotánica), la autora concluye y consigna la relevancia otorgada desde las culturas andinas a esta zona del Despoblado de Atacama y a su condición de “frontera” ritual, social, ecológica y climática.

SIETE MANERAS DE SER MOAI

SEVEN WAYS OF BEING MOAI

Peter Mason*

En el famoso mapa surrealista del año 1929, se presta particular atención a México y a la Isla de Pascua (Chile). Sin embargo, el modo surrealista corresponde a sólo una de las diversas formas en que son presentadas las tan conocidas esculturas pascuenses (*moais*). Más allá de la cuestión enigmática de cómo interpretar los *moais*, esta contribución explora en los *efectos* que las distintas maneras de presentarlos pueden producir sobre las percepciones de estos exóticos colosos. Percepciones que están condicionadas, ya sea por un énfasis en el entorno natural o en el aspecto cultural de estos monumentos.

Palabras clave: Isla de Pascua, *moai*, análisis cultural

The famous surrealist map of 1929 pays particular attention to Mexico and to Easter Island (Chile). But the surrealist mode is only one of the ways in which the well-known carved stones (*moai*) of the island are presented. Bypassing the enigmatic question of how the *moai* are to be interpreted, this contribution explores the effects that various ways of presenting the *moai* produce on perceptions of these exotic colossi. These perceptions are conditioned by an emphasis on either the natural or the cultural aspect of the *moai*.

Keywords: Easter Island, *moai*, cultural analysis

ISLA DE PASCUA: COMENCEMOS CON LOS SURREALISTAS

Luego de su viaje a México en 1938, André Breton, el “padre del surrealismo”, declaró a ese país como el más surrealista del mundo. Sin embargo, el primer objeto “primitivo” que adquirió en su vida –una figura de Isla de Pascua que compró, a la edad de 12 años para escandalizar a sus padres (Tythacott 2003: 139)– es testimonio de su gran interés no tanto por las Américas como por Oceanía. De hecho, en el mapamundi surrealista publicado en *Variétés* en 1929 –el mismo año en que apareció un número especial de la revista *Cahiers d'Art* dedicado al arte de Oceanía–, la pequeñísima Isla de Pascua casi asumía las dimensiones de la extensión total de Sudamérica (fig. 1).¹

Breton nunca visitó la isla, lo que permitió que ésta fuera una página en blanco sobre la que él y otros surrealistas como Max Ernst y André Masson pudieran proyectar sus fantasías. Masson, por ejemplo, poblaba el paisaje imaginario de su cuadro *Dawn at Montserrat* con figuras muy parecidas a las estatuas de piedra de Isla de Pascua (*moais*), que había conocido a través del ejemplar exhibido en el Musée de l'Homme de París o de publicaciones contemporáneas sobre la misteriosa isla (Maurer 1984: 551-561).² Y no fueron sólo los surrealistas quienes se interesaron vivamente por el arte de la isla: un cilindro de madera tallado por Paul Gauguin en 1891-

* Peter Mason, Roma, Italia, email: mason@xs4all.nl



Figura 2. *Moai* solitario Ko Te Riku, Tahai.



Figura 3. *Moai* solitario, Rano Raraku, cerca del Ahu Tongariki.

levantar estas imágenes que tenían hasta 30 pies de alto y eran de proporción gruesa” (citado en Catálogo 1999: 101). Por su parte, Cornelis Bouman, uno de los capitanes de esa expedición se refería a las estatuas de la isla como “paganas” (Catálogo 1999).

La primera representación gráfica conocida de un *moai* es un dibujo de George Forster, quien acompañaba a su padre –el naturalista alemán Johann Reinhold Forster– como dibujante botánico a bordo de la nave *Resolución* durante la segunda expedición realizada por el capitán Cook en el Pacífico. La tripulación divisó Isla de Pascua el 11 de marzo de 1774. Al día siguiente, tras desembarcar, Cook y sus compañeros caminaron desde el pueblo de Hanga Roa hacia el interior de la isla (fig. 4) donde describen una plataforma de piedra con un “ídolo” que tenía 20 pies de alto y 5 de ancho. Llevaba una piedra roja y redonda como “sombrero” (el *pukao*) y miraba hacia el océano (Salmond 2003: 246). Presumiblemente se trata del *moai* dibujado por

Forster, aunque su fisonomía en el mencionado retrato es más europea que la de los *moais* que se conocen de la isla.

El *moai* solitario se encuentra en otra representación europea de Isla de Pascua, hecha un par de años después, durante la expedición francesa al mando de La Pérouse en 1786. La mayoría de los dibujos producidos en esa expedición desaparecieron, junto con los propios artistas, tras el naufragio de las naves francesas en Vanikoro. Duché de Vancy era el paisajista y retratista del equipo, y es muy probable que el grabado *Isleños y Monumentos de Isla de Pascua* (realizado por Godefroy en el *Atlas del Viaje de La Pérouse* publicado en 1797) esté basado en un dibujo hecho por aquél (Smith 1988: 140). Llama la atención en ese grabado (fig. 5) un gran *moai*, ubicado a la derecha de la ilustración, cuya monumentalidad se enfatiza al estar sobre una plataforma (*ahu*) con escalinata. Si suponemos que el europeo que aparece allí, representado en el acto

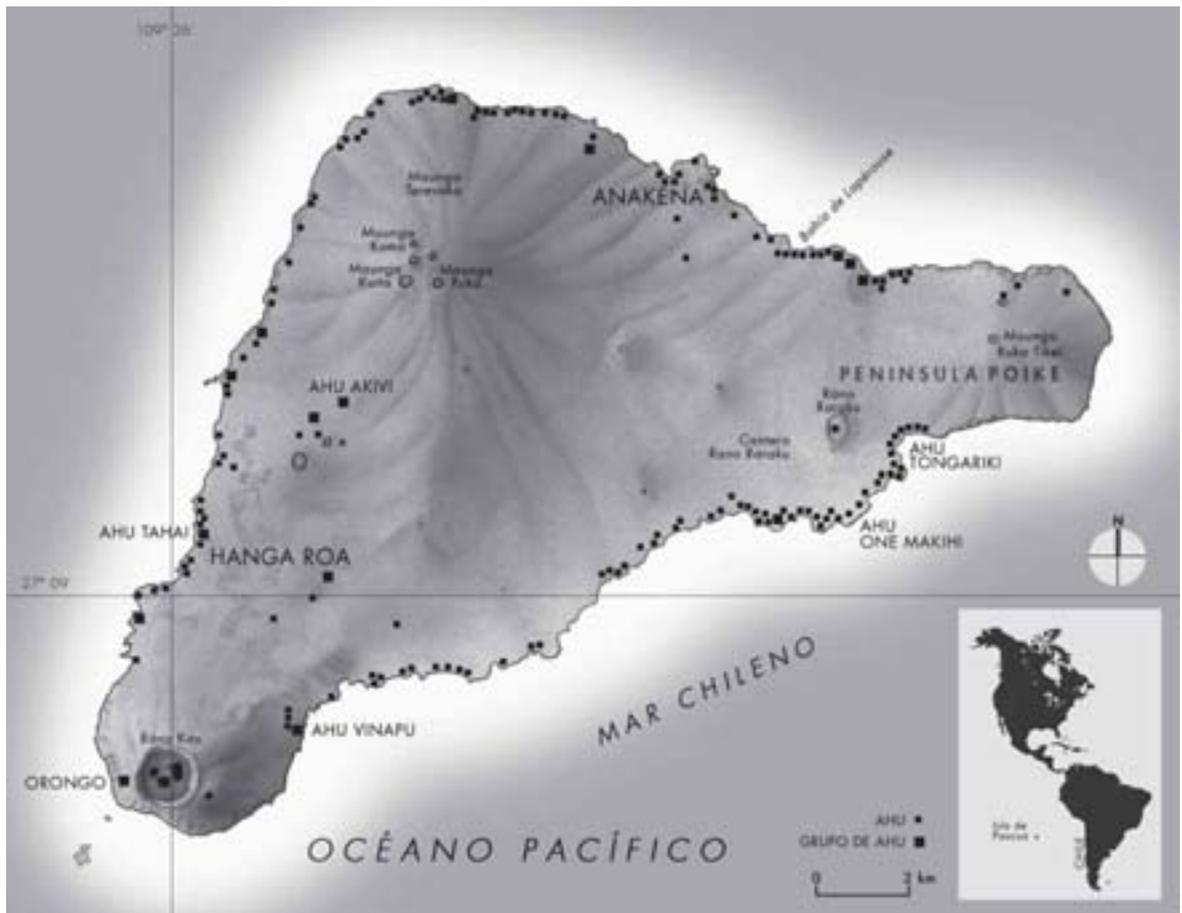


Figura 4. Mapa de Isla de Pascua con la toponimia y sitios mencionados en el texto.



Figura 5. Grabado denominado *Isleños y Monumentos de Isla de Pascua*, realizado por F. Godefroy y basado en un dibujo (perdido) de Duché de Vancy (La Pérouse 1797, lámina xi).

de medirlo, podría tener aproximadamente 1,6 m de altura, el *moai* mismo debiera medir unos 4,5 m. Detrás de él se divisa otro *moai*, más pequeño, aunque no parecen estar alineados o agrupados entre sí. Como en el dibujo de Forster, aquí cada *moai* lleva un *pukao*. En un primer plano, a la izquierda, yace en el suelo un *pukao* (Cook y sus compañeros también encontraron una cantidad de ellos cuando subían el cráter de Puna Pau, en el interior).

Hay que señalar que, también en este grabado, la fisonomía de los isleños y de los *moais* es más europea que polinésica. Un curioso detalle es el hecho de que la plataforma (*ahu*) tiene una escalinata, siendo que las plataformas en Isla de Pascua tenían, por un lado, una muralla vertical y, por el otro, un plano inclinado. Las de Tahiti (*marae*), sin embargo, sí tenían escalinata. La de Mahaiatea, por ejemplo, contaba con una plataforma de más de 100 m de largo y con una escalinata de 11 peldaños. Como comentaba la arqueóloga Katherine Routledge en el relato de su visita a Tahiti: “Es obvio que estas estructuras no tienen nada que ver con los *ahu* de Isla de Pascua” (1919: 320). Al parecer, el artista de La Pérouse confundía Europa y Polinesia en cuanto a fisonomía humana, y Tahiti e Isla de Pascua en cuanto a arquitectura, noción aleatoria de la geografía que parece estar más cerca de la de los surrealistas de lo que uno pudiera suponer...⁵

La calidad de ejecución de los *moais* no parece haber impresionado a George Forster, quien señala: “Apenas se distinguían los ojos, la nariz y la boca en la cabeza tosca y mal formada; y las orejas, que eran excesivamente largas [...] estaban mejor hechas que las otras partes, aunque avergonzarían a cualquier artista europeo” (2000: 306). El otorgar una fisonomía europea a los *moais* pretendía reducir esta “tos-

quedad”, aunque al mismo tiempo dañaba su impresionante monumentalidad.

El antropólogo suizo Alfred Métraux (1957: 152) se refería a dicha monumentalidad cuando caracterizó la actividad de los isleños como una “manía por lo colosal”. La palabra “colosal” nos aproxima a ciertos efectos que esta monumentalidad podía y puede producir en el espectador. Aunque hoy en día la palabra “colosal” se utiliza especialmente para indicar una magnitud extraordinaria, su raíz etimológica refiere a que el objeto en cuestión está de pie (Benveniste 1932). Desarrollando esa intuición, Jean-Pierre Vernant relacionó el concepto del *kolossos* griego a la categoría psicológica del “doble”. A diferencia de otras estatuas griegas arcaicas, el *kolossos* era una piedra vertical fijada firmemente en la tierra. La piedra reemplazaba el cuerpo del muerto, pero no representaba su “imagen”. Era un doble, tal como el difunto era el doble de su contraparte viva:

Un doble es absolutamente distinto a una imagen. No es un objeto “natural”, pero tampoco es un producto mental: no es imitación de un objeto real, ni ilusión de la mente, ni producto del pensamiento [...]. Juega sobre dos planos opuestos a la vez; en el momento en que se muestra presente, se revela como no proveniente de acá, como perteneciente a otro lugar inaccesible (Vernant 1971 II: 70).

En el caso de un *moai* solitario y en pie, hay un antropomorfismo fundamental, pero a la vez no es una representación de una persona: la monumentalidad de su volumen, el hecho de estar tallado en un solo bloque de piedra y que ninguna de sus partes sea independiente de ese volumen, eliminan la posibilidad de identificar al *moai* con un individuo.⁶ Es precisamente este juego de identidad y diferencia lo que provoca lo misterioso (el término freudiano es *unheimlich*) del *moai*. Y esta calidad de misterioso se refuerza por su aislamiento: desprovisto de contexto, privado de “compañía”, resiste al acto de interpretarlo de la misma manera en que lo colosal, lo que supera la medida del cuerpo humano, resiste al acto de medirlo.⁷

II. EL MODO “ACOMPAÑADO”

Se podría esperar que el paso de lo pavoroso del *moai* solitario hacia la compañía de un grupo de figuras implicara un elemento de consuelo, de alivio de esa condición de soledad. No obstante, no importa si los *moais* se presentan aislados o agrupados; siguen estando aislados entre sí y separados de su medio. No hay forma alguna de interacción entre ellos, no llegan a proporcionarse compañía.

Ahu Tongariki, el mayor agrupamiento de estatuas de piedra de la isla, alberga a 15 *moais*, de varios tamaños y formas, que se disponen en fila sobre una plataforma, mirando hacia el interior. En sus alrededores se encuentra un *moai* solitario. Este último fue levantado del suelo por la expedición danesa de Thor Heyerdahl en la década de 1950. Los otros 15 fueron puestos sobre la plataforma en los años 90 por una empresa japonesa.⁸ El hecho de que los *ahus* ya hubieran sido saqueados en el transcurso de los años, sumado a la destrucción provocada por el gigantesco tsunami de 1960 –que arrastró muchas estatuas por más de 150 m hacia el interior, quebrándolas y enterrándolas bajo toneladas de piedras– ha dificultado la tarea de determinar exactamente cómo eran originalmente los *moais* y las estructuras de su base. Además, como señalan Flenley y Bahn:

...las pocas docenas de plataformas que han sido excavadas hasta ahora no permiten tener claridad respecto a la evolución que pudo haber sufrido la forma del *ahu* con estatuas, y por otra parte, las reconstrucciones modernas de

estas estructuras pueden combinar rasgos arquitecturales correspondientes a más de un episodio de construcción, por lo que engañan tanto a los arqueólogos como al público (2003: 137).

No todas las plataformas se situaban en la costa; Ahu Akivi, por ejemplo, se encuentra en el interior y –excepcionalmente– sus siete *moais* miran hacia el mar (fig. 6). En Anakena se construyeron sucesivas generaciones de plataformas, unas sobre otras, y también se ubica allí un grupo de siete *moais* sobre una plataforma y un *moai* solitario en sus alrededores. Aunque Anakena fue el centro habitacional de los antiguos gobernantes, el bosque de palmeras plantado en la blanca arena de la playa otorga a estos monumentos un contexto evocativo más de Miami que de la cultura pascuense (fig. 7).

El cuadro *Monumentos de Isla de Pascua*, de William Hodges, el artista inglés que viajaba a bordo de la *Resolución* en la expedición previamente mencionada, presenta un grupo de cuatro *moais*, tres de los cuales llevan el *pukao*. Están dispuestos



Figura 6. Ahu Akivi.



Figura 7. Ahu Anakena.

en fila y miran hacia el Pacífico. Si observamos en la misma dirección, podemos percibir a cierta distancia otros dos ubicados a orillas del mar. A la izquierda hay otro grupo de cinco *moais* en hilera, y más allá, cerca del mar, se encuentran seis estatuas más. Los cuatro *moais* del primer plano han sufrido los efectos de una prolongada erosión. Efectivamente, están prácticamente desprovistos de rasgos individuales (fig. 8). Esta visión de los *moais* era también compartida por George Forster:

Una multitud de columnas negras lindaban con la orilla, muchas de las cuales habían sido levantadas en plataformas hechas de varias hileras de piedra. Ahora podíamos divisar, en su parte superior, algo parecido a una cabeza y hombros humanos; pero la inferior parecía ser una piedra no trabajada o no tallada con una forma humana (2000: 301).

Obviamente, ni el naturalista alemán ni el artista inglés sabían apreciar la representación no realista de los rasgos humanos (Forster, G. 2000: 462, nota 7). Se ha sugerido que la falta de detalles se debe al interés de Hodges por destacar en su obra ciertos efectos atmosféricos tales como las nubes amenaza-

doras o los fuertes contrastes de luz y oscuridad (Smith 1988: 71-72).⁹ Llama la atención la casi ausencia de actividad humana. De hecho, las únicas huellas de una presencia humana corresponden a tres pequeñas figuras armadas con lanzas, ubicadas a la izquierda y, a la derecha, un cráneo que se encuentra al pie del *ahu*.

Es poco probable que el artista ejecutara un cuadro de esas dimensiones (77,5 x 121,9 cm) en la isla misma. La *Resolución* permaneció sólo tres días allí, durante dos de los cuales sabemos que Hodges participó con los demás en las excursiones e hizo dibujos. La existencia de otro cuadro de su autoría de casi exactamente las mismas proporciones, llamado *Provincia de Oparee* (76,2 x 123,2 cm) y que representa una escena en Tahiti, nos lleva a suponer que el artista consideraba ambos cuadros como una sola entidad. Tal vez los pintó a bordo durante el regreso a Inglaterra, o incluso en tierra británica.¹⁰ Pero dondequiera que se haya realizado *Monumentos de Isla de Pascua*, y por mucho que el interés de Hodges por la atmósfera y el espíritu del lugar lo haya influido, la obra muestra cómo los *moais* agrupados



Figura 8. William Hodges, *Monumentos de Isla de Pascua*, 1775. Oleo sobre lienzo, 77,8 x 121,9 cm, National Maritime Museum, London.

podían provocar un efecto tan desolador y angustioso como el producido por la figura de un *moai* aislado y solitario.

El primer día de la exploración de Isla de Pascua, Cook y sus compañeros descubrieron huesos humanos alrededor del zócalo de una de las grandes estatuas (Salmond 2003: 237). Sin embargo, el efecto dramático del cuadro de Hodges se produce no por el pequeño cráneo que representa allí, sino por los imponentes *moais* y por su espíritu perturbador. No obstante, cuando William Woollett hizo un grabado de los *Monumentos de Isla de Pascua* para la publicación de los viajes de Cook, reemplazó el cráneo del primer plano por un gran esqueleto, limitó el número de *moais* a dos –aparentemente esta vez mirando hacia el interior de la isla– de los cuales uno llevaba su *pukao*, mientras que el del otro había caído al suelo. Una sola figura humana ponía el último toque a la escena. Este grabado es mucho más literario que el cuadro de Hodges y utiliza tropos como “*memento mori*” o “cómo se han caído los poderosos”, conforme a la sugerencia de G. Forster, quien señala que, dado que los monumentos son “tan desproporcionados con respecto al actual poderío de esa nación, es razonable considerarlos

como los restos de mejores tiempos” (2000: 320). El espíritu de lo dramático ha sido reemplazado por lo patético.

III. EL MODO QUE “MIRA” (fig. 9)

Hasta una época reciente, estos dos primeros modos de ser *moai* –solitario o acompañado– carecían de ojos. Ninguno de los exploradores europeos que vieron estas estatuas en las plataformas se refiere a la presencia de ojos, y Felipe González señalaba en 1770 que “los únicos rasgos faciales son simples hoyos para los ojos” (Flenley & Bahn 2003: 107). Sin embargo, en 1978, más de dos siglos después, se descubrieron, debajo de un *moai* caído en Anakena, fragmentos de un ojo hecho de coral blanco y escoria roja. Desde esa fecha, se han insertado ojos “artificiales” a varios *moais*. Mientras que las cavidades reforzaban el aire amenazador de las figuras y las hacían aún más anónimas y remotas respecto al mundo humano, la inserción de ojos ovalados de coral cortado y pulido las volvía menos reservadas. Sin embargo, cuando fueron introducidos los nuevos ojos, se descubrió que el ángulo de los orificios



Figura 9. Moai solitario Ko Te Riku, Tahai.

imponía a los *moais* la necesidad de mirar no directamente al frente, sino hacia arriba. Aunque adheridos a las plataformas gigantescas que los ataban a la tierra, su mirada se levantaba hacia el cielo.

No todos los *moais* tenían ojos. Aparentemente sólo los que estaban sobre las plataformas los poseían. De hecho, la presencia o ausencia de ojos es sólo una de las características que introducen una diferenciación entre el total de 887 *moais* que han sido encontrados en la isla. Aunque los cuatro *moais* del cuadro *Monumentos de Isla de Pascua* de Hodges comparten la misma morfología y tamaño –lo que hace al grupo aun más amenazador e inaccesible (véase fig. 8)–, existía una gran variación en cuanto a tamaño, forma y materia prima utilizada.

La mayoría de los *moais* se confeccionaron con toba volcánica proveniente de la cantera del cráter Rano Raraku, pero algunos se hicieron de duro basalto vesicular, de traquita (en Poike), o de escoria roja que se tallaba exclusivamente en Puna Pau y se utilizaba siempre para los *pukao* (fig. 10). La altura de las estatuas sobre las plataformas puede alcanzar de dos hasta casi 10 m, y hay una considerable variación dentro de un mismo grupo. La presencia de una barba o vulva en algunos casos indica su sexo, pero la mayoría no lleva ninguna manifestación de género, aunque se supone que son masculinos (fig. 11). Algunos



Figura 10. Ahu Tongariki, detalle.



Figura 11. *Moai* barbudo, Rano Raraku.

moais, generalmente los relacionados con los *ahu* más grandes, llevan un *pukao* rojo, lo que ha sido interpretado como un penacho, un sombrero o una corona de plumas (Flenley & Bahn 2003: 142). Sea como fuese, el rojo era el color asociado al ritual y al poder en toda la Polinesia. La tripulación de Cook entendió rápidamente que la posesión de plumas rojas les daba acceso a las mujeres de las islas, y las chaquetas rojas de los marineros pudieron haber dado a entender a algunos indígenas de Tahiti que la llegada del barco europeo significaba el regreso del dios de guerra Oro, puesto que el rojo era su color y era indicación de su presencia (Salmond 2003: 45, 248).

IV. EL MODO “CEMENTERIO”

Si la inclusión de ojos sirve para resucitar a los *moais*, el cuarto modo de ser *moai* es “definitivamente muerto”. Cuando Katherine Routledge visitaba por primera vez la cantera de Rano Raraku en 1914, tenía la sensación de entrar en un cementerio. Johann Forster también señala la asociación de los *moais* con los cementerios cuando describe “los restos de antiguas plantaciones en las colinas, junto con mu-

chas columnas de piedra levantadas cerca de los lugares de enterramiento, dedicadas a la memoria de sus caciques y héroes difuntos” (1996: 158). Vuelve al tema en relación con la religión:

En Isla de Pascua sepultan sus muertos cerca de las figuras gigantes de piedra, que tienen la misma función que los *teehees* de madera de Tahiti (dado que hay escasez de madera en la isla), pues me dijeron que estas figuras representan a sus caciques difuntos (*hareekees*); observé muchos huesos humanos dispersos en la superficie de la plataforma de piedra donde levantaron las columnas de piedra (Forster, J. R. 1996: 338; cf. Forster, G. 2000: 309).

Aunque se suele aceptar que las plataformas de Isla de Pascua fueron construidas para servir como túmulos (Flenley & Bahn 2003: 136), el daño que éstas han sufrido, por el saqueo y por la naturaleza, dificulta la reconstrucción de las prácticas antiguas con algún grado de certeza. Sólo un par de plataformas parece haber tenido la función de túmulo. En la isla, la cremación, práctica desconocida en el resto de la región oriental y central de la Polinesia, era en tiempos remotos más frecuente que la inhumación. Cuando la cremación fue remplazada por el enterramiento en fosos por detrás de las plataformas –talvez alrededor de 1700– muchas veces los cadáveres eran expuestos durante un período antes de ser depositados en las cuevas familiares. El viajero francés Pierre Loti, quien visitó la isla en 1872, la describe como un inmenso cementerio. Con sólo quitar la capa superficial del suelo aparecían cráneos y huesos maxilares (citado en Flenley & Bahn 2003: 174). Es probable que la mayoría de éstos pertenecieran al período poscontacto.

No obstante, cualquiera haya sido la relación entre las plataformas y la práctica de la inhumación, en 1774, cuando llegó la expedición de Cook, éstas se habían transformado en cementerios de otro tipo: estaban cubiertas por un desorden de *moais* desplomados (figs. 12 y 13). Esta situación no es mencionada por los anteriores visitantes. Ni Roggeveen en 1722, ni el siguiente europeo que llegó a la isla, González y Haedo, mencionan algo semejante (Fischer 2005: 61). En 1774, sin embargo, éste era un fenómeno generalizado y conspicuo. En las palabras de Johann Forster:

Parece, entonces, que después de esa fecha [de la visita de Roggeveen en 1722] alguna catástrofe había acaecido, destruyendo los bosques y derrumbando muchas de las grandes columnas de piedra, pues encontramos varias en el suelo (1996: 111).

Aunque los *moais* del cuadro *Monumentos de Isla de Pascua* de William Hodges están todavía



Figura 12. *Moais caídos*, Vinapu.



Figura 13. *Moai caído y pukao*, Vinapu.

levantados, lo que parece ser una piedra caída apoyada sobre otra y ubicada a la izquierda del cráneo en el primer plano, es muy similar a un *moai* derrumbado (véase fig. 8). De hecho, considerando el deseo del pintor de producir una imagen dramática y amenazadora de los monumentos, su cuadro no tiene mucho valor como testimonio de la situación de los *moais* en ese momento, y es posible que los haya vuelto a levantar en su mente. En 1888, cuando Linton Palmer, un cirujano inglés, visitó la isla, no había ningún *moai* en pie, observación que fue confirmada por Katherine Routledge en la segunda década del siglo xx cuando escribía: “La única pieza de una estatua que se encuentra aún sobre su plataforma es el fragmento [...] en *Tongariki* [...]. De los actuales habitantes nadie recuerda haber visto una estatua de pie sobre alguna plataforma” (1919: 172).

Existe la posibilidad de que por lo menos algunas de las estatuas se hayan caído por razones naturales. Como hemos visto, el gigantesco tsunami de 1960 arrastró 15 *moais* por más de 150 m hacia el interior. Sin embargo, la tradición oral asocia el derrumbe de los *moais* con una supuesta guerra tribal.¹¹ Basado en la constatación de que algunos *moais* tienen las orejas alargadas y otros no, Heyerdahl (1958) sostiene la hipótesis de que aquellos que presentaban lóbulos colgantes y perforados recordaban a los indígenas de América del Sur, puesto que realizaban esa misma práctica para colocarse discos ornamentales. Estos *moais* habrían sido hechos entonces por los descendientes de unos primeros colonos amerindios, mientras que los que tenían los lóbulos no alargados corresponderían a los polinesios que habían llegado en tiempos más recientes (véase Flenley & Bahn 2003: 75). Sólo faltaba un paso más para interpretar a estos dos grupos distintos como tribus rivales. Según la tradición oral, una gran batalla entre estas tribus había tenido lugar en la zanja de Poike, correspondiente a una serie de fosos que prácticamente apartan la península del mismo nombre del resto de la isla. Las excavaciones realizadas en esta zanja, sin embargo, no arrojaron ningún testimonio arqueológico que confirmara la historicidad de semejante batalla. La versión relatada por los isleños, según la cual la zanja se llamaba “el horno de las orejas largas” y que había sido construida para cocinar a los “orejas cortas”, pertenece a la misma construcción imaginaria inspirada en un canibalismo imputado a tantos “otros” en diversas épocas y lugares (véanse, p.e., Arens 1979; Mason 1990: 53-56). Efectivamente, la zanja talvez era utilizada como “cocina” para preparar la comida de los obreros que tra-

bajaban por allí cerca en la cantera de Rano Raraku. En cuanto a los apelativos “orejas largas” (*Hanau Eepe*) y “orejas cortas” (*Hanau Momoko*), el padre capuchino Sebastian Englert, perito en el idioma de la isla que trabajó muchos años allí, rechazaba la posibilidad de que tuvieran realmente una relación con las orejas. Según él, se referían al “pueblo corpulento” y al “pueblo delgado”, respectivamente (citado en Flenley & Bahn 2003: 76).

Este deseo de crear una narrativa para las estatuas derrumbadas se debe, posiblemente, al hecho mismo de que se hayan caído, es decir, que hayan sido sacadas de su posición original. Cuando se busca una intencionalidad para explicarlo, es necesario encontrar una motivación, y la hipótesis de la guerra sanguinaria –nutrida por el estereotipo de los no europeos que viven, supuestamente, en un estado anterior a la civilización– ofrece una conveniente solución.

Hay también otro tropo retórico que puede entrar aquí. Los Forster refieren a las grandes estatuas de piedra como “los restos de mejores tiempos” o “los únicos vestigios de la grandeza y población de esta isla en el pasado” (Forster, G. 2000: 320; Forster, J.R. 1996: 158).¹² Esta idea es muy común en los relatos de viajes de los siglos xviii y xix. Se encuentra, por ejemplo, en la actitud de los ingleses en Roma:

En muchos casos los encuentros románticos más intensos con Roma tendían a eliminar o marginar a los romanos contemporáneos y a buscar un espacio solitario para poder establecer un diálogo imaginario con el espíritu de la ciudad y de su historia. No era por casualidad, además, que Roma se consideraba una ‘Ciudad de los Muertos’ [...], dado que, de alguna manera, los escritores románticos convivían más ecuanímente con las ciudades cuando la respiración de éstas estaba, al menos, suspendida (Webb 1996: 24).

Al escribir sobre las ruinas de Yucatán, John Stephens, pretendía combatir la idea de que “[...] un pueblo con el poder, el arte y la habilidad para construir tales ciudades hubiera podido degenerar a la condición de los indios miserables que ahora habitan sus ruinas”. Aunque aceptaba que las ciudades podían haber sido construidas por los amerindios, establecía una inmensa diferencia entre los indios del pasado y los que, según él, eran los indios degenerados del siglo xix (1963: 309).

Además del rol que adquirió en los debates sobre las antigüedades, tanto del Viejo como del Nuevo Mundo, la imagen de los *moais* derrumbados poseía una calidad romántica que recuerda el tema “*Et in Arcadia Ego*”.¹³ Ese mismo aire romántico tiñe la atmósfera del campamento de la expedición británica en la descripción sobre Ahu Tongariki:

Por encima del campamento se destacaba el acantilado majestuoso de Raraku, más cerca estaban sus canteras misteriosas y sus estatuas todavía levantadas; por debajo, a orillas del mar, se encontraban las imágenes derrumbadas de la plataforma grande de Tongariki, de las que resta un solo fragmento en su base, testigo silencioso de la gloria que se ha evaporado (Routledge 1919: 136).

No es difícil encontrar ejemplos de esta misma visión entre las ilustraciones que producía Frederick Catherwood durante sus viajes con Stephens por Yucatán, como es el caso del *Ídolo Quebrado en Copán*, estela caída en la selva tropical. Al igual que los *moais* de Isla de Pascua, la Estela C fue restaurada y se encuentra actualmente en la plaza central de Copán.¹⁴

V. EL MODO “CASA DE MATERNIDAD”

Si el modo cementerio significa el fin de los *moais*, las imágenes en la cantera son testimonios de su devenir en esta “casa de maternidad”. Casi la mitad

de las estatuas catalogadas en Isla de Pascua se encuentran en la cantera de Rano Raraku, que da sobre el Ahu Tongariki. Están en las faldas interiores y exteriores del cráter volcánico e ilustran las diferentes etapas del proceso de producción (fig. 14). Cook y sus camaradas observaron estatuas solitarias de pie como también hileras de ellas en Rano Raraku. La cantera misma está llena de estatuas inconclusas y de hoyos desde donde se sacaron las demás. Aquí se encuentra el *moai* más grande de todos, El Gigante, que mide 20 m de largo (fig. 15).

Dada la dificultad de erigir y mover una estatua como El Gigante, algunos científicos han supuesto que no estaba destinada a ser levantada y que era, en cambio, un petroglifo enorme como las gigantes estatuas funerarias de las catedrales de Europa. A Katherine Routledge le recordaba “la capilla de una antigua catedral, salvo que su techo es el cielo azul” (1919: 178). En todo caso, el impacto que provocan los *moais* en la cantera evoca más a las momias de Egipto que a las estatuas en pie de la isla. El



Figura 14. Cantera, Rano Raraku.



Figura 15. "El Gigante", Rano Raraku.

hecho de ser anónimos y horizontales, los contrasta con los rasgos diferenciados de los *moais* erguidos y con su verticalidad. Hay también un contraste entre la materialidad y funcionalidad de la roca trabajada con la sacralidad que adquieren las estatuas mismas, o mejor dicho, entre la materia prima y los valores sagrados que se le otorgan.¹⁵

La forma en que estos *moais* horizontales se encuentran como "aprisionados" en la piedra de la cantera tiene nuevamente un paralelo en las ilustraciones de Catherwood: su dramática *Cabeza Colosal en Izamal* muestra una cara de piedra tallada que está encerrada en la superficie del muro del monumento (Manthorne 1989: 98 y Pl. IV; Bourbon 2000: 192-193). Al respecto, Stephens (1963: 298) señala: "La severidad y dureza de su expresión nos recordaba los ídolos de Copán, y sus proporciones colosales, con las correspondientes dimensiones del túmulo, producían un efecto excepcional de grandeza".

VI. EL MODO "MUSEO"

El sexto modo de ser *moai* no tiene mucho en común con estas inmóviles estatuas: es ser *moai* en un nuevo contexto, el del museo.

En 1868, la tripulación del barco británico *Topaze*, que recalaba en la isla, sacó de su sitio una estatua de basalto que medía 2,42 m de altura y estaba enterrada hasta el pecho en una de las casas de Orongo, centro ceremonial ubicado en el cabo suroeste de la isla y asociado con el culto del hombre-pájaro Tangatu Manu. Su base en forma de clavija parece indicar que no estaba destinada a ser levantada sobre una plataforma (Van Tilburg 1992). Hoy en día se encuentra en el Museo Británico en Londres (donde su nombre *Hoa Hakananai'a*, "amigo robado", recuerda su origen) (fig. 16a y b).

No existe un catastro oficial de cuántos *moais* y otras piezas de valor han sido extraídos de la isla. En un catálogo de objetos originarios de Isla de Pascua



Figura 16. a y b, Moai *Hoa Hakananai'a*, Museo Británico, Londres.

conservados en el desaparecido Museo de Etnología y Antropología de Chile, Martín Gusinde menciona dos “estatuas de piedra” que fueron traídas desde allí en 1921 (Gusinde 1922).¹⁶ La Corporación Fonck trasladó un *moai* a Chile en 1950, el que se encuentra ahora en el Museo del mismo nombre, en Viña del Mar (fig. 17). Hay otro *moai* en el Museo Arqueológico de La Serena, y se encuentran otros en Noruega, París, Bruselas y el Museo Smithsonian.¹⁷

El traslado de un *moai* de su sitio original no es un fenómeno nuevo en la historia de Isla de Pascua.

El que se encuentra actualmente en el Museo Británico probablemente estaba en otro lugar antes de ser transportado al interior de una casa de piedra en Orongo. De una u otra manera, los isleños transportaban los *moais* de la cantera de Rano Raraku a diferentes lugares de la isla, y muchos de los delgados *moais* que se encuentran en las faldas del cráter habían permanecido durante siglos en lo que, aparentemente, sólo era una estación momentánea de su traslado. A veces los isleños incorporaban los *moais* en el relleno o las alas de las plataformas (Tongariki). En algunos, además, se tallaron nuevas decoraciones en épocas posteriores, relacionadas principalmente al culto del hombre-pájaro. Por eso resulta difícil utilizar la palabra “original” cuando hablamos sobre su apariencia o su ubicación.

No obstante, el efecto de insertar un *moai* de Isla de Pascua en el contexto de un museo, a miles de kilómetros de distancia, produce obviamente un impacto tremendo en cuanto a la forma en que “se consume”. Colocado en un contexto etnográfico junto con otros artefactos de la isla (cuyas obras talladas en madera son bien conocidas), no es sino un exponente más de una cultura nativa, al igual que los otros objetos que le pertenecen y la representan. Si, por otro lado, se lo coloca junto con otras grandes figuras provenientes de diferentes lugares, pierde su especificidad geográfica y etnográfica, y se subordina a un nuevo contexto donde la monumentalidad pasa a ser lo preponderante. En particular, los *moais* que estaban asociados a plataformas se encontraban en lugares sacralizados, condición que obviamente se evapora en un contexto como el del Museo Británico.

Un ejemplo del impacto producido por el “amigo robado” de ese Museo, se manifiesta en algunas esculturas del artista Henri Gaudier-Brzeska. Durante su estadía en Londres entre 1911 y 1914, este escultor de origen francés recibió una fuerte influencia de las llamadas “estatuas primitivas”, como es el caso de su escultura de mármol *Cabeza Hierática de Ezra Pound* (1914) que reproduce la verticalidad y monumentalidad del *moai* (Wilkinson 1984: 447-448; Goldwater 1986: 240).

VII. EL MODO “RAPA NUI”

Mientras que algunos *moais* se encuentran en los museos americanos y europeos, la isla misma ha ido convirtiéndose en un “Museum Island” (Fischer 2005: 199-264). El nombre *Rapa Nui* (Gran Rapa) es



Figura 17. Moai del Ahu One Makaihi, Museo Corporación Fonck, Viña del Mar.

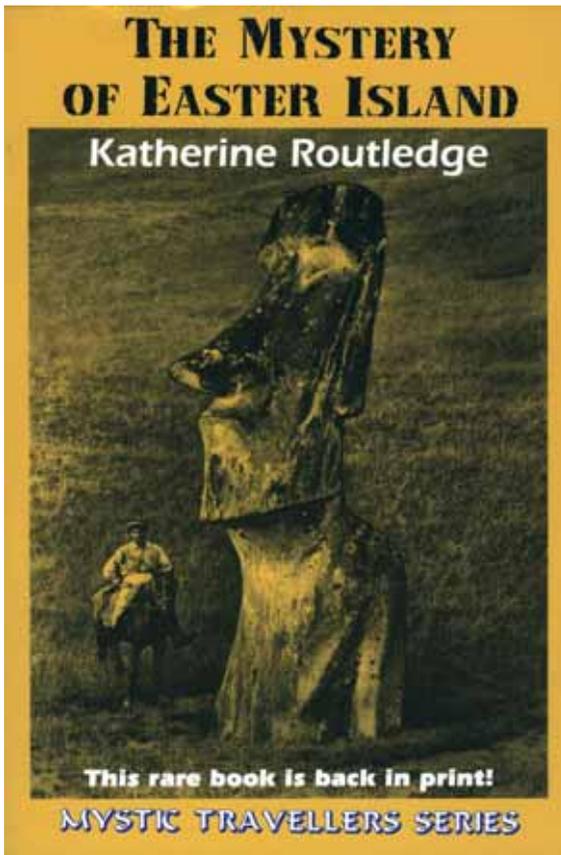


Figura 18. La reedición del libro clásico de Routledge [1919] en la serie "Mystic Travellers", Adventures Unlimited Press, Illinois, 1998.

una creación del siglo XIX. Fue inventado cuando los polinesios que habían sido esclavizados y llevados a Perú fueron liberados y debieron indicar si provenían de Isla de Pascua o de Rapa, una isla ubicada 3850 kilómetros al oeste (Fischer 2005: 91). Durante ese período, en la isla ya se ponía en marcha la "invención de la tradición" con las primeras recopilaciones de leyendas y a partir de la inscripción de la primera tablilla parlante *rongo rongo*.¹⁸ La población de Isla de Pascua, luego de las cacerías de esclavos realizadas por los peruanos en la década de 1860, no superaba los 110 habitantes. Esto significó una fuerte ruptura en la continuidad cultural anterior y posterior a esta época y, consecuentemente, requiere un tratamiento prudente de las llamadas tradiciones orales de la isla. Katherine Routledge, al registrar información sobre la isla y sus tradiciones durante la primera guerra mundial, comentaba: "La invención intencional no era común; pero, cuando la memoria estaba un poco floja, había una tendencia constante a pasar de lo recordado a lo imaginado" (1919: 212). Veinte años después, el isleño Juan Tepano, que había sido una fuente de información para Routledge, repetía al antropólogo Alfred Métraux lo que había aprendido de ella (Van Tilburg 2003: 119). Los habitantes de la isla mostraron gran habilidad para copiar los tallados que aparecían en publicaciones etnológicas; Heyerdahl mismo fue víctima de imitaciones de diseños peruanos que los isleños querían venderle.

La fiesta *Tapati Rapa Nui* (*Rapa Nui Festival* para los turistas de habla inglesa), que se celebra en *Hanga Roa* durante las vacaciones chilenas en la última semana de enero y la primera de febrero, ofrece entretenimiento a los afortunados turistas extranjeros que tienen recursos económicos para visitar la isla. El turismo pascuense, además, aumentó al estrenarse la película *Rapa Nui* en la primera mitad de los 90. Resulta muy dudoso interpretar la combinación de folclore y de una cultura *reggae* al estilo del Caribe (o, aun peor, de San Pedro de Atacama) como un *revival* de tradiciones ancestrales.¹⁹ La reedición del clásico libro de Routledge por una casa editorial especializada en publicaciones sobre la ciudad perdida de Atlantis, la contragravedad, los ovni, los sistemas de energía libre y la tecnología Tesla, obviamente manifiesta que esta obra está destinada al mismo público (fig. 18).²⁰

Este constituye el contexto en el que muchos de los *moais* son observados hoy en la isla. Aunque la publicidad turística promueve espectaculares fotografías de los *moais* como monumentos aislados del



Figura 19. Ahu Tongariki.



Figura 20. La telefonía celular llega a Rapa Nui, febrero 2004.

mundo que los rodea, la envoltura plástica dispuesta sobre el Ahu Tongariki para protegerlos de la erosión los hace menos fotogénicos (fig. 19). Sin duda, ni éstos ni el *moai* que se encuentra entre un farol eléctrico y una bandera que proclama la llegada de la telefonía celular a Isla de Pascua (fig. 20) aparecerán entre las páginas de una revista publicitaria. La modernidad y el mundo moderno se excluyen rigurosamente del entorno de tan seductores vestigios materiales.²¹ Sin embargo, la modernidad y la tradición inventada se encuentran, se entrelazan en el “modo Rapa Nui”, al que podríamos denominar también el “modo posmoderno”.

RECONOCIMIENTOS Una versión de este texto fue presentada en el 6º Congreso Internacional de Mayistas (Villahermosa, Tabasco), en julio de 2004. Quisiera agradecer a Mario Humberto Ruz, por su amable invitación, y a Christian Báez Allende, John Bonehill, Anne Chapman, Florike Egmond, Omar Ortiz Troncoso y Marcelo Somarriva, por su ayuda y sus comentarios.

NOTAS

¹ Dos estatuas de madera pascuenses reproducidas en ese número en el artículo “L’île de Pâques” de Mns. Tepano

Jausen fueron posteriormente dibujadas por Alberto Giacometti (véase Catálogo 2001: 78, 246-247).

² El año de producción del cuadro mencionado coincide, efectivamente, con el de las publicaciones de Alfred Métraux sobre la expedición belga-francesa efectuada a la isla entre 1934 y 1935, en la que el antropólogo suizo, influido por las ideas de los surrealistas a través de su amistad con Georges Bataille, participó con el arqueólogo Henri Lavachery (véase Métraux 1935a y b).

³ En cuanto al registro arqueológico de Isla de Pascua, he utilizado principalmente la reciente publicación de Flenley y Bahn (2003), con el objeto de evitar referencias copiosas a literatura más detallada. Para una síntesis véase también Sinclair (1997).

⁴ Salvo la fotografía correspondiente a la Figura 16 de este artículo –tomada por Christian Báez en 2004–, todas las demás pertenecen al autor y fueron registradas durante ese mismo año.

⁵ El término y el concepto de “geografía aleatoria” se debe a Lestringant (1990: 144; cf. Mason 1998: 88-89).

⁶ “El *moai* es un ícono que funde al mítico fundador de Rapa Nui con individuos principales deificados” (Van Tilburg 2003: 240).

⁷ La discusión más penetrante del concepto de “compañía” que conocemos está en Beckett (1996). Nuestros comentarios se inspiran en el brillante análisis de Georges Didi-Huberman (1993, 1998: 217-227), sobre la escultura de Alberto Giacometti *Le Cube* (1934). Respecto a la categoría de lo colosal véase también Derrida (1978: 136-168).

⁸ Fue durante esta década que el artista José Abad construyó la serie de estatuas monumentales de caciques guancho, “*Los Menceyes*”, frente a la Basílica de Nuestra Señora de Candelaria, en Tenerife. A las estatuas, que miran al interior de la isla, se les quitó el velo en 1993. Tal vez el artista canario tenía el modelo pascuense en mente...

⁹ Las ilustraciones de Hodges del Cabo de Buena Esperanza y de las aguas antárticas presentan ese mismo interés por la luz y los efectos atmosféricos. De hecho, este énfasis ya se manifiesta en el primer cuadro conocido del pintor, *A View of London Bridge from Botolph Wharf* (1766); véase Greig (2004: 16).

¹⁰ Cf. Smith (1992: 130-131); Greig (2004: 18). Sin embargo, Bonehill (2004: 107) supone que los dos cuadros fueron pintados durante el viaje y expresa también sus dudas en una carta al autor (comunicación personal, octubre 2004).

¹¹ Es interesante el hecho de que se hayan planteado teorías del mismo tipo con respecto a las cabezas colosales olmecas encontradas en Veracruz y Tabasco. En otra publicación volveré a esas enigmáticas cabezas.

¹² Este comentario difícilmente se compadece con la observación de Johann de que “las estatuas de Isla de Pascua [...] no pueden ser de una antigüedad muy remota, puesto que la piedra tiene un carácter extremadamente perecedero” (Forster, J.R. 1996: 30).

¹³ Smith (1988: 71) relaciona el cuadro *Et in Arcadia Ego* de Richard Wilson al grabado de los *Monumentos de Isla de Pascua* de William Woollett. Hodges fue alumno de Richard Wilson, del cual aprendió los principios del idealismo clásico en la pintura de paisajes.

¹⁴ Véase grabado en Stephens (1969: 154); dibujo (con la inclusión de un venado que contempla la escena) en Manthorne (1989: 95-98); lámina en Bourbon (2000: 54-55).

¹⁵ A propósito de un sarcófago de piedra, Didi-Huberman se refiere justamente a esta oposición entre el valor material del objeto en sí con su profundo contenido religioso como una “complicidad entre lo psicológico y el mineral” (1998: 204-216).

¹⁶ Señalaba el mismo Gusinde que uno de estos *moais* parecía ser un trabajo moderno.

¹⁷ Aparentemente, la figura que se encuentra en Washington fue sacada de Ahu Apépé, una plataforma ubicada al interior, no lejos de la cantera, y que fue arrastrada hacia el barco que se encontraba en la bahía La Pérouse (véase Routledge 1919: 257, nota 1).

¹⁸ El *rongo-rongo* es una escritura en “glifos”, que fue probablemente creada como imitación de las letras alfabéticas de los documentos españoles que los isleños vieron en el siglo XVIII (véase Van Tilburg 2003: 141; Flenley & Bahn 2003: 183-190; Fischer 2005: 63-64). El ejemplo más conocido de este proceso de imitación de la escritura europea se encuentra en el capítulo “La leçon d’écriture” de *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss (1955), aunque su modelo de una América oral pasa por alto la presencia de la escritura en Mesoamérica, como apunta Brotherston (1985).

¹⁹ Para un análisis de las fiestas “folclóricas” de este tipo véase Price y Price (1994).

²⁰ En vista del interés que tenía Routledge por el espiritualismo, esto no sería tal vez tan impropio como parece...

²¹ Para una presentación detallada de estos y otros desarrollos en la isla después del año 1990, véase Fischer (2005: 236-254).

REFERENCIAS

- ARENS, W., 1979. *The Man-Eating myth: Anthropology and anthropophagy*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- BECKETT, S., 1996. *Company*. En *Nohow on. Three novels by Samuel Beckett*. New York: Grove Press.
- BENVENISTE, E., 1932. Le sens du mot *kolossos* et les noms grecs de la statue. *Revue de Philologie*: 118-135.
- BONEHILL, J., 2004. Hodges and Cook’s second voyage. En *William Hodges 1744-1797. The art of exploration*. Catálogo de muestra, National Maritime Museum Greenwich, Q. Quilley & J. Bonehill, Eds., pp. 74-107. New Haven y London: Yale University Press.
- BOURBON, F., 2000. *The lost cities of the mayas. The life, art, and discoveries of Frederick Catherwood*. New York y London: Abbeville Press.
- BROTHERSTON, G., 1985. Towards a grammatology of America: Lévi-Strauss, Derrida and the native New World text. En *Europe and its others*, F. Barker et al., Eds., Tomo II, pp. 61-77. University of Essex.
- CATÁLOGO 1999. *Chile a la vista*. Catálogo de muestra. Santiago: DIBAM.
- CATÁLOGO, 2001. *Alberto Giacometti. Le dessin à l’oeuvre*. Catálogo de muestra, Centre Pompidou. París: Gallimard.
- DERRIDA, J., 1978. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion.
- DIDI-HUBERMAN, G., 1993. *Le cube et le visage. Autour d’une sculpture d’Alberto Giacometti*. Paris: Macula.
- 1998. *Phasmes. Essais sur l’apparition*. Paris: Minuit.
- DUCHET, M., 1971. *Anthropologie et histoire au Siècle des Lumières*. Paris: Maspero.
- FISCHER, S.R., 2005. *Island at the end of the world. The turbulent history of Easter Island*. London: Reaktion Books.
- FLENLEY, J. & P. BAHN, 2003. *The enigmas of Easter Island*. Oxford: Oxford University Press.
- FORSTER, G., 2000. *A voyage round the world*. N. Thomas & O. Berghof, Eds. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- FORSTER, J.R., 1996. *Observations made during a voyage round the world*. N. Thomas, H. Guest & M. Dettelbach, Eds. Honolulu: University of Hawai’i Press.
- GOLDWATER, R., 1986. *Primitivism in modern art*. Cambridge M.A. y London: Belknap Press.

- GREIG, C., 2004. Hodges and attribution. En *William Hodges 1744-1797. The art of exploration*. Catálogo de muestra, National Maritime Museum Greenwich, Q. Quilley & J. Bonehill, Eds., pp. 15-20. New Haven y London: Yale University Press.
- GUSINDE, M., 1922. Catálogo de los objetos originarios de la Isla de Pascua conservados en este Museo. *Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile* III (1): 200-245.
- HEERMANN, I., 1998. Gauguin's Tahiti - ethnological considerations. En *Paul Gauguin - Tahiti*. Catálogo de muestra, Staatsgalerie Stuttgart. C. Becker, Ed., pp. 147-165. Ostfildern-Ruit: Verlag Gerd Hatje.
- HEYERDAHL, T., 1958. *Aku-Aku: The secret of Easter Island*. London: Allen & Unwin.
- 1989. *Easter Island: The mystery solved*. London: Souvenir Press.
- LA PÉROUSE, J. de, 1797. *Atlas du voyage de La Pérouse*, Paris.
- LESTRINGANT, F., 1990. *Le huguenot et le sauvage*. Paris: Aux Amateurs de Livres.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1955. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- MANTHORNE, K.E., 1989. *Tropical Renaissance. North American artists exploring Latin America, 1839-1879*. Washington D.C. y London: Smithsonian Institution Press.
- MASON, P., 1990. *Deconstructing America. Representations of the other*. London y New York: Routledge.
- 1998. *Infelicities. Representations of the exotic*. Baltimore y London: Johns Hopkins University Press.
- MAURER, E., 1984. Dada and Surrealism. En: *'Primitivism' in 20th century art*, W. Rubin, Ed., Tomo II, pp. 535-593. New York: The Museum of Modern Art.
- MAZIÈRE, F., 1969. *Mysteries of Easter Island*. London: Collins.
- MÉTRAUX, A., 1935a. Voyage autour de l'Île de Pâques. *La Revue de Paris* XLII (4): 372-399.
- 1935b. *Introduction à la connaissance de l'Île de Pâques. A propos d'une expedition au Musée d'Ethnographie du Trocadéro*. Paris: G. Coquette.
- 1939. Mystery of Easter Island. *The Yale Review* XXXVIII: 758-779.
- 1957. *Easter Island. A stone-age civilization of the Pacific*. London: Andre Deutsh Limited.
- ORLIAC, C. & ORLIAC, M., 1995. *Silent gods: The mysteries of Easter Island*. London: Thames & Hudson.
- PRICE, R. & PRICE, S., 1994. *On the mall: Presenting maroon tradition-bearers at the 1992 Festival of American Folklife*. Special Publications of the Folklore Institute 4. Bloomington: Indiana University Press.
- ROUTLEDGE, K. 1919. *The mystery of Easter Island: The story of an expedition*. London: Sifton, Praed & Co.
- SALMOND, A., 2003. *The trial of the Cannibal Dog. The remarkable story of captain Cook's encounters in the South Seas*. New Haven y London: Yale University Press.
- SINCLAIRE, C., 1997. Rapanui: Prehistoria del Chile polinésico. En *Chile antes de Chile*, catálogo de muestra, pp. 78-91. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/DIBAM.
- SMITH, B., 1988. *European vision and the South Pacific*, New Haven y London: Yale University Press.
- 1992. *Imagining the Pacific. In the wake of the Cook voyages*. New Haven y London: Yale University Press.
- STEPHENS, J.L., [1843] 1963. *Incidents of travel in Yucatan*, Tomo II. New York: Dover.
- [1841] 1969. *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*. New York: Dover.
- TYTHACOTT, L., 2003. *Surrealism and the exotic*. London y New York: Routledge.
- TILBURG, J.A. VAN, 1992. *HMS Topaze on Easter Island*. British Museum Occasional Papers 73. London: British Museum Press.
- 2003. *Among stone giants. The life of Katherine Routledge and her remarkable expedition to Easter Island*. New York: Scribner.
- VARNEDOE, K., 1984. Gauguin. En *'Primitivism' in 20th century art*, W. Rubin, Ed., Tomo I, pp. 178-209. New York: The Museum of Modern Art.
- VERNANT, J.P., 1971. *Mythe et pensée chez les grecs*, Tomo II. Paris: Maspero.
- WEBB, T., 1996. "City of the soul": English romantic travellers in Rome. En *Imagining Rome. British artists and Rome in the nineteenth century*, M. Liversidge & C. Edwards, Eds., pp. 20-37. London: Merrell Holberton.
- Wilkinson, A.G., 1984. Paris and London. Modigliani, Lipschitz, Epstein and Gaudier-Brzeska. En *'Primitivism' in 20th century art*, W. Rubin, Ed., Tomo II, pp. 416-451. New York: The Museum of Modern Art.

CON MI FLAUTA HASTA LA TUMBA

WITH MY FLUTE TO THE GRAVE

Claudio Mercado M. *

A partir del hallazgo en Chile central del enterramiento de un niño junto a su flauta o *antara* de piedra (cultura Aconcagua, Período Diaguita Incaico, 1470-1540 DC), se desarrolla una interpretación –desde las propias vivencias del autor en las actuales cofradías “chinas” de la región– sobre las razones que explicarían el estrecho vínculo establecido entonces, y que se mantiene hasta hoy, entre el “flautero” y su instrumento musical. Se incursiona, a la vez, en los motivos de la permanencia en el tiempo del particular sonido de estas flautas, cuya técnica específica de confección (el “tubo complejo”), se registra desde las antiguas culturas del desierto de la costa sur peruana.

Palabras clave: Instrumentos musicales precolombinos, etnomusicología, cofradías y bailes chinos de Chile central

Based on the finding in central Chile of the burial of a boy next to his stone flute, or, *antara* (Aconcagua culture, Inca Diaguita Period, AD 1470-1540), an interpretation is made –from the author’s own experiences in today’s “cofradías chinas” (ritual musician-dance brotherhoods) in the region– about the reasons that would explain the close bond then and now between the “flautist” and his musical instrument. The motives for the permanence over time of the unique sound of these flutes, made with a specific technique (“complex tube”), noted since ancient times in the cultures of the southern Peruvian coastal desert, are discussed.

Key words: pre-Columbian musical instruments, ethnomusicology, ritual musician-dance brotherhoods of central Chile

*A la memoria de los chinos que han partido:
finado Carreta, finado Tito, finado Apablaza,
finado Guido, finado Bernal y tantos otros.*

Recientemente fue encontrada una flauta de piedra en una excavación arqueológica realizada en Carrascal, comuna de Quinta Normal, Santiago. Los trabajos de fijación de las losas de una nueva carretera descubrieron un pequeño cementerio familiar asociado al período Diaguita Incaico de Chile central (1470-1540 DC).¹ Cuatro personas estaban enterradas en un espacio de unos cinco metros. Había tres niños y un adulto. Uno de los niños, de aproximadamente 12 años, tenía una flauta de piedra junto a la boca, en posición de estar siendo tocada (fig. 1) (Cáceres *et al.* 2005).

Es posible que esa flauta haya pertenecido al niño. Se trata de una flauta pequeña, de dos tubos. El tubo largo tiene en su parte distal un orificio hecho en forma intencional que lo silencia. Esta práctica se observa también en otras dos *antaras* de piedra de la cultura Aconcagua encontradas en la zona central de Chile.² Al perforarlas, estas flautas habrían sido “matadas” en un sentido simbólico, quitándole la posibilidad de producir sonido al morir su dueño y enterrarla junto a él (fig. 2a y b) (véase Pérez de Arce 2000). Una de ellas fue excavada arqueológicamente en Bellavista, cementerio de túmulos ubicado en San Felipe, V Región (Eugenio Aspíllaga,

* Claudio Mercado M., Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile, email: cmercado@museoprecolombino.cl



Figura 1. Niño enterrado junto a su flauta, correspondiente al Período Diaguita Incaico (1470-1540 DC) cementerio de Carrascal, Santiago de Chile. (Cortesía Iván Cáceres).

comunicación personal 1999). Estaba sobre el cráneo de un hombre enterrado boca abajo. Los restantes cuerpos del cementerio se encontraban boca arriba y sin ofrendas. La tumba del flautista era más alta y grande que las otras ¿Por qué? ¿Qué llevaba a los hombres a enterrarse con su flauta?

BUSCANDO EL CAMINO DE LAS FLAUTAS

En América es bastante frecuente encontrar instrumentos musicales acompañando a los muertos. Los músicos son pieza clave en un mundo en que el sonido tiene un rol importante en distintos aspectos de la sociedad. Uno de ellos es el de la ritualidad, pues es la música, el sonido, el que crea el vínculo entre los hombres, las divinidades y los espíritus. Muchos instrumentos musicales fueron “dados” por los dioses, y los músicos se convierten en espíritus cuando los tocan. Esto hace que los músicos y los instrumentos sean parte fundamental del mundo ritual (Mercado 1995).

La zona central de Chile, y en general toda la América precolombina, era territorio de flautas. En los Andes se las encuentra en las culturas Parakas, Nasca, Tiwanaku, Arica, San Pedro, Diaguita, Aconcagua, Mapuche. Existen muchos tipos diferentes y con distintas posibilidades musicales. Un grupo importante es el de las llamadas genéricamente “flautas de pan”, confeccionadas en diversos materiales tales como cerámica, piedra, hueso, caña, madera, metal e incluso cañones de plumas (Manuel F.



Figura 2. a y b: Antara de piedra de la cultura Aconcagua. (Fotos: Nicolás Piwonka).

Merino, comunicación personal 2005). Estas flautas pueden tener dos o más tubos, pudiendo alcanzar algunas hasta 16 tubos. Se trata de instrumentos que no tienen orificios de digitación, es decir, cada tubo da sólo un sonido (el que puede ser, sin embargo, muy complejo).

La historia de las flautas de Chile central ha sido ampliamente estudiada por Pérez de Arce (2000). Todo comienza hace unos 2000 años en el desierto de la costa sur peruana, cuando los músicos y artesanos de la cultura Parakas habrían inventado el “tubo complejo”. Este se caracteriza por tener dos o tres diámetros internos, lo que produce un sonido multifónico, “disonante”, vibrado, que es el que domina la estética de las flautas de los Andes. Es el llamado sonido *tara*, el sonido *rajado* (Gerard-Ardenois 1997; Pérez de Arce 2000) (fig. 3).

Según Pérez de Arce, desde Parakas esta confección particular del tubo comenzó un viaje en el tiempo, el espacio y las culturas. La ubicamos posteriormente en Nasca, Tiwanaku, San Pedro de Atacama, Diaguitas, Aconcagua y la zona araucana. En Chile

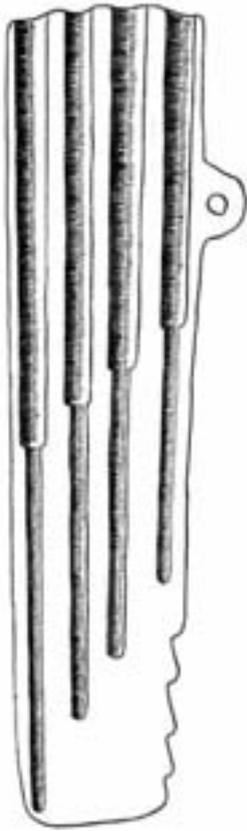


Figura 3. Interior de una *antara* Aconcagua de cuatro “tubos complejos”. (Dibujo: J. Pérez de Arce).

central se encuentra con una flauta local (conocida genéricamente como *pifilka*) que originalmente tenía un tubo simple y que desde entonces toma la forma interna del “tubo complejo”, es decir, adquiere su sonido.³

Este tipo de tubo y su especialísimo sonido continúa hasta hoy en los bailes chinos de campesinos, pescadores y mineros que viven entre el valle del Aconcagua y Copiapó (Zona Central y Norte Chico chilenos, respectivamente) (fig. 4).⁴ Los bailes chinos son cofradías de danzantes-flauteros que expresan su fe a través del baile y la música en rituales comunitarios. En la V Región de Chile existen varios pueblos de campesinos y pescadores que practican esta tradición, que es una fusión de las creencias indígenas prehispánicas con la religión católica (Rondón 2003). Los bailes chinos son expresión de una profunda religiosidad popular y se desarrollan en el marco de las festividades del calendario ritual católico. Pertenecen a distintos pueblos, es decir, cada pueblo tiene un baile que lo representa. En esos eventos participa toda la comunidad, no sólo los danzantes. Hay fiestas grandes, a las que acuden varios bailes y hay otras pequeñas, en que sólo participa el baile del lugar (Mercado 2003).

La música de un baile chino de Chile central es ejecutada por una banda de flauteros –entre 10 y 26– dispuestos en dos filas paralelas. Cada hilera de flautas (confeccionadas en madera o caña) se ordena de mayor a menor tamaño. En la parte delantera de cada fila se ubican las flautas más grandes, que dan un sonido grave; son las *flautas punteras*. Hacia atrás van decreciendo en tamaño hasta llegar a las llamadas *flautas coleras*, que dan sonidos agudos. Todos los flauteros de una fila tocan al mismo tiempo, formando un gran acorde. Luego los de la fila del frente les contestan tocando también al unísono. Se forma así una sucesión interminable de dos grandes masas multifónicas tocadas al pulso de un tambor y un bombo, mientras se danza haciendo sentadillas (figs. 5 y 6).

Por esas cosas de la vida me tocó la suerte de trabajar en el Museo Chileno de Arte Precolombino y de encontrarme con José Pérez de Arce, colega y amigo con quien compartimos el interés por la investigación y la creación musical. Esta institución posee una excelente colección de instrumentos musicales prehispánicos, lo que nos ha permitido estudiar y tocar directamente muchos de estos antiguos instrumentos americanos. Además, el constante montaje de exposiciones temporales en este Museo nos ha dado la oportunidad y el privilegio de conocer, estudiar y tocar instrumentos

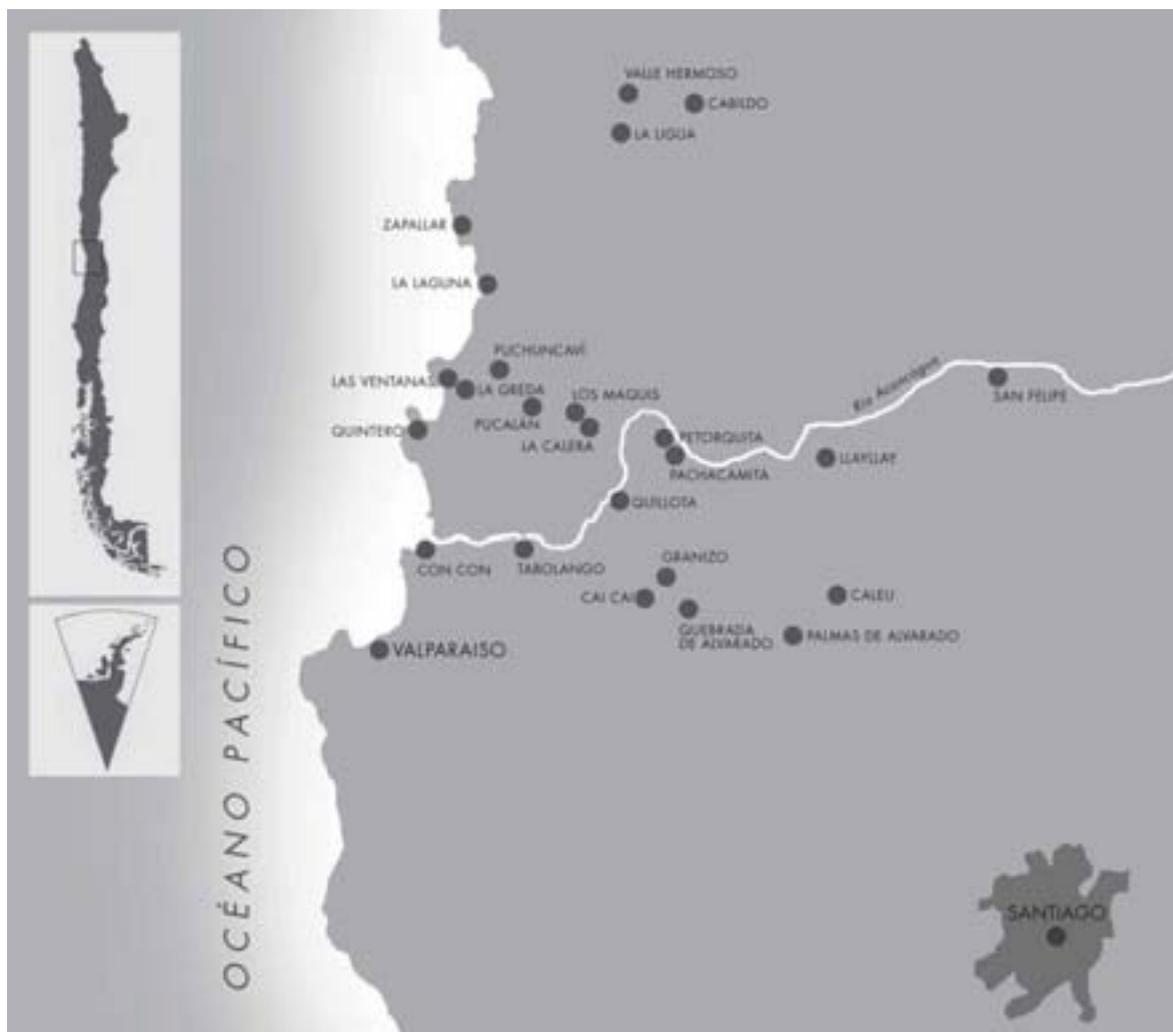


Figura 4. Mapa de la zona investigada. (Mapa: Fernando Maldonado).

musicales de diversos museos de América. Nunca he olvidado las noches que pasamos con José por el año 1990 tocando las trompetas cerámicas con forma de serpiente, los jarros silbatos y las sonajas metálicas, todos instrumentos creados por los artesanos de la cultura Moche de la costa norte del Perú, hace aproximadamente 1500 años. *Antaras* Nasca, Diaguitas y Aconcagua, silbatos dobles Jama-Coaque, caracoles Moche, ocarinas Ciénaga, muchos instrumentos de distintas culturas han pasado por nuestros labios.

Paralelamente, en el año 1992 comenzó nuestra investigación etnomusicológica sobre los bailes chinos del valle del Aconcagua. Un año después yo era chino del baile del pueblo de Cai Cai y tocaba flauta en el quinto lugar de la fila. Luego de vivir la hermosura de tocar una flauta de chino en las fiestas y de

descubrir su sonido, vino una necesidad obvia: había que tocar las dos *antaras* de piedra de la cultura Aconcagua que se conocían, pero utilizando la técnica de soplido de los bailes chinos. José las había estudiado anteriormente haciéndolas sonar según la estética occidental, es decir, buscando un sonido “limpio”, y había obtenido algunas alturas para cada tubo. Fuimos al Museo Nacional de Historia Natural y toqué la flauta de piedra de esa colección. El resultado fue el esperado: el sonido de la flauta arqueológica de piedra era el de las actuales flautas chinas de madera. La historia de las flautas comenzaba a vislumbrarse.

Sin embargo, para probar el sonido de estos instrumentos es necesario tocarlos al menos de a dos, es decir, en pareja. Entonces juntamos las dos *antaras* que se encontraban en buen estado de conservación



Figura 5. Baile chino de La Laguna en su fiesta del Carmen.



Figura 6. Baile chino de La Quebrada, Puchuncaví. (Foto: Nicolás Piwonka).

-la del Museo Nacional de Historia Natural y la del Museo de Santiago- y las tocamos con Guillermo Díaz, chino *puntero* del baile de Pucalán (Puchuncaví). Ahí comprobamos que sonaban igual que las actuales flautas llamadas *catarras* o *lloronas*.

Tocar esas flautas de piedra nos cala hondo. Saber que fueron usadas por los “chinos” antiguos nos conmueve, y el sonido que dan sus tubos nos sobrecoge: son flautas *catarras*. Las hemos despertado. Estamos en el Museo Nacional de Historia Natural. Su director, don Hans Niemyer, nos mira desde un cuadro colgado en la pared. Hace más de una hora que *chineamos* con estas *antaras* que estuvieron enterradas, al menos, durante 500 años. Estaban enterradas con sus dueños, les pertenecían. Y aquí las estamos tocando, aprendiendo de ellas, cambiando impresiones:

Claudio: Yo las encuentro que son lloronas.

Guillermo: Sí, sí, son lloronas, son claritas, lo mismo que son delgadas, pienso yo. Hay una llorona en Pucalán que más o menos tiene la boca así como ésta para poner el labio, es puntuíta, no tiene el sacado que siempre tienen las flautas. Esa la tocaba yo antes.

-¿Y suena más o menos parecida?

-Sí. Esa la saqué varios años, con Toribio al frente, como 10 años toqué llorona.

-Y ahora te encontraste con una llorona de piedra.

-Sí, de las primeras.

-¿Cómo las habrán tocado los viejos, habrá sido un baile parecido al de ahora?

-Todas no deben haber tenido el mismo son.

¿Pensai tú que todas tendrían más o menos el mismo son?

-Quizás si habrá existido un baile que fueran puras flautas de piedra, no sabemos, no se ha encontrado. Quizás habían unas pocas de piedra y las otras eran de madera y no se han conservado, se han podrido.

-Ahí sonaría bonito, el sonido de piedra con las de madera. Imagínate tres flautas de éstas por cada lado en el baile, va a sonar diferente.

-Sí, pero también es raro que tengan cuatro tubos, porque el chino de ahora tiene un solo tubo. Si tienen cuatro tubos quizás los viejos de antes, los antiguos, usaban los cuatro tubos, y ahí ya no sería lo mismo que lo que hacemos ahora.

-Tendrían que haber usado los cuatro tubos en las ceremonias, en los bailes que hacían ellos. El baile de nosotros no es el mismo ahora.

-Pero el sonido es el mismo.

-Sí, el mismo sonido. ¡Cómo habrán hecho para tallarlas, son tan delgaditas!⁵

Tocando las *antaras* con la técnica de soplido de los bailes chinos pudimos comprobar que su sonido es el mismo que el de las actuales *catarras*. Es decir, el concepto estético que regula la construcción interna del tubo es el mismo. Ambos tipos de flautas están emparentados por un elemento fundamental en los instrumentos musicales: el timbre, la cualidad sonora, aquello que hace que el instrumento sea ése y no otro. En este caso, es particularmente importante, porque es ahí, en el timbre, donde se concentra toda la exquisitez y la potencia de este tipo de flautas. No están hechas para producir grandes desarrollos melódicos ni rítmicos, sino para el desarrollo tímbrico. Y esa cualidad es la que se ha mantenido durante tantos años en la misma zona.⁶ Además, fue muy notable comprobar que las dos *antaras* arqueológicas tienen alturas de sonidos semejantes en sus tubos, es decir, fueron construidas siguiendo un patrón y podrían haber funcionado como “pareja”.

Las *antaras* Parakas y Aconcagua suenan como las actuales flautas *catarras*. No como las *punteras*, ni *segunderas* ni *terceras*. Suenan como las *catarras*, aquellas flautas especiales que tienen algunos bailes, y que, según cuentan los chinos, tenían los buenos bailes de 50 años atrás.

Actualmente están entre las flautas más preciadas. Existe una particular preocupación por nombrarlas. *Gatitas, catitas, coleras, lloronas, catarras*, son nombres que reciben indistintamente. Generalmente ubicadas frente a frente, en cuarto o quinto lugar de las filas, estas pequeñas flautas de madera poseen un sonido que sobresale por su vibración, por su “garganteo”. Tienen la función de tocar largo, sobreponiéndose una a la otra de tal manera que se sienten como un solo sonido, continuo, sobre el ritmo del baile. Estas flautas -hoy bastante escasas- hacen que un baile sobresalga. Si hay un par de ellas presente, el sonido cambia. Los chinos que tocan *catarras* se especializan en ellas, y no tocan otro tipo de flauta. Son muy valoradas y como tales se cuidan en extremo. No es fácil confeccionarlas y tampoco es fácil tocarlas (fig. 7).

Dice Catarrito, un chino de Olmué cuya *catarra* *traspasa* los bailes donde se ponga:

La flauta mía empieza a pasar el baile, le doy más largo. A mí me invitan todos los bailes. Yo me meto al baile de Granizo y cambia la figura, son puras flautas gansas y yo me meto con la colera [catarra] y cambia la figura. Me la compraban en 100 lucas la flauta. Pero no la vendo. Más de 20 años que toco esta flauta. Me la pongo aquí en la boca y listo.



Figura 7. Chino del baile de Pucalán tocando una flauta *catarra*. (Foto: Nicolás Piwonka).

Son muy escasas, no como antes, son antiguas, antes habían, ahora los que tienen son muy pocos.⁷

Dice Guillermo Díaz que antes de ser *puntero* tocó *catarra* durante años:

Todo baile antiguo de aquí para abajo, todos tienen sus lloronas. Me acuerdo cuando en Pucalán mandaron a hacer las flautas, chatito... ¡y no me encuentro con la flauta, la que saca Lucho Piro ahora, una llorona clarita! Chii, olvídate chato, yo iba al último en la fila, pero me sentía en todo Pucalán. Porque era buena. Cuando salía con Toribio me gustaban tanto las lloronas, no me importaban los chinos punteros, nada. Yo me sentía yo y el Toribio no más, el sonido rrrrrrrr, no se cortaba nunca. A algunos cabros de Ventanas los aburría con el sonido, ellos al lado ahí con su flauta y yo con mi llorona. Se perdían ellos mismos, y yo no

me perdía jamás, porque iba sintiendo a mi compañero. Veís que la llorona es más larga, le dábamos largo.

Hemos pasado con José Pérez de Arce una buena cantidad de años intentando conocer, descubrir la historia de las flautas surandinas. Y en eso estamos ahora en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, con los amigos del proyecto *Waylla-Kepa*, que han sacado de la bodega unos veinte instrumentos prehispánicos para que los toquemos.⁹ Ahí están seis de las 15 *antaras* Nasca de cerámica excavadas en 1927 en la tumba Sector III, CQT (valle de Kopara, Ica), por J. C. Tello (Bolaños 19). Sólo hace dos días que terminaron de ser restauradas y pueden ser nuevamente tocadas. Y justo llegamos nosotros. Las tocamos hermosamente con los amigos peruanos. Seis *antaras* de “tubos simples” sonando juntas nuevamente, después de 1500 años.¹⁰ Luego tomo una *antara* Parakas, de cinco “tubos complejos”, fabricada en cerámica. Y el sonido que emite, al ser tocada con la técnica de los bailes actuales de Chile central es absolutamente *rajado*, chino. Es el sonido de una flauta *catarra* de Chile central.

Hace 2000 años los artesanos de la cultura Parakas en el desierto de la costa sur peruana, confeccionaron por primera vez este tipo de flautas que producen un sonido tan específico. El mismo que emiten hoy las *catarras* de los campesinos de Chile central. El sonido ha viajado en el tiempo. Muchos años, muchos cambios históricos y culturales de por medio, pero este sonido se ha mantenido. ¿Por qué? ¿A qué se debe que algunos sonidos permanezcan y otros cambien? ¿Qué hace que este sonido se mantenga en su esencia?

Creo que su eficacia, su exactitud estética, su belleza formal, su belleza grupal, comunitaria, hacen que este sonido haya sobrevivido. Su capacidad de llevar a la mente a viajar por lugares no cotidianos y de obsesionar a quien *chinea* es, creo, la respuesta.

Entonces, ¿qué es lo que lleva a los hombres a enterrarse con su flauta? Sabemos de la larga tradición en la mayoría de las culturas prehispánicas de enterrar a los muertos acompañados de distintos objetos. Es lo que los arqueólogos llaman el ajuar funerario. Este ajuar varía en las distintas culturas y también dentro de una misma cultura, según el grado de riqueza o el estatus social del difunto. Existen tumbas fastuosas, llenas de objetos preciosos. Pero también existen tumbas modestas, destinadas a la gente del pueblo, que generalmente contienen artefactos de uso cotidiano e implementos que el finado usó en vida. Las cosas que más quiso. En los An-

des actuales sigue siendo común que los muertos se entierren con sus herramientas de trabajo y provistos de comida y bebida para compartir a su llegada al mundo de los muertos.

Entonces, no es extraño que su flauta acompañe al flautero en su tumba. Pero, ¿por qué se da tanta importancia a este instrumento? Intentaré explicar el sentimiento que une a los actuales chinos a su flauta. Tal vez así podamos tener un atisbo de lo que pudieron significar estos instrumentos en el pasado.

HACIENDO Y ESCOGIENDO FLAUTAS

Actualmente en la zona del curso medio e inferior del valle del Aconcagua existen unos cinco constructores de flautas. Algunos de ellos sólo las hacen para su propio baile, como es el caso del señor Páez, dueño del baile de Pachacamita, de Ño Lolo Guzmán, del baile de Granizo, o hasta hace pocos años, del finado Ricardo Apablaza, dueño del baile de Petorquita.¹¹ Cuentan los chinos viejos que así era antes, muchos bailes tenían sus propios y únicos constructores de flautas. Esto acentuaba la diferenciación local, cada baile tenía su sonido específico.

De los constructores actuales el más activo es Daniel Ponce, de El Venado, un caserío cercano a Quebrada Alvarado, Olmué. El y su padre han construido flautas para muchos bailes. Los bailes de Puchuncaví, La Laguna, Los Maquis, La Canela, La Greda de Pucalán, Pucalán, Zapallar, Caleu, Palmas de Alvarado, Campiche, Loncura, Quintero y varios otros, tienen o han tenido flautas hechas por los Ponce. Daniel y su hermano José continúan el oficio del padre, ya fallecido. De los lugares más distantes como Valle Hermoso, en La Ligua, vienen a El Venado por flautas. Cuenta Daniel Ponce:

De Valle Hermoso vino un señor Páez y traía una flauta que le había hecho mi papá y se le había roto. Decía él: “Esta es la flauta que más quiero. Arréglemela”. Y se la arreglé. Se la había hecho mi papá y él tenía un trauma, que quería esa flauta.

El cariño por las flautas es algo que comienza desde su fabricación. Daniel sigue la historia y la trayectoria de sus flautas, sabe para dónde fueron, quiénes las tocan, si cambiaron de dueño o de baile, si les “metieron mano” o las dejaron tal cual, etc. Las flautas no son objetos creados, vendidos y olvidados.

Daniel entrega las flautas sin haber hecho un trabajo prolijo por el exterior del instrumento. Se preocupa del interior, de que los tubos queden perfectos, parejos, lisos y con la relación y proporción exacta que se requiere entre sus largos y diámetros.¹² Luego, cada grupo de baile agrega a sus flautas diferentes adornos, que lo distinguen de otros grupos. Por ejemplo, les hace orejas, les pone espejos, las pinta (figs. 8 y 9). Son modificaciones que no tienen relación ni influyen en el sonido del instrumento. Es distinto cuando algunos arreglan con un cortaplumas las boquillas de las flautas. Cuando eso ocurre, según Daniel, echan a perder los instrumentos, “les meten mano”.

Se dice que hay flautas *duras* y flautas *blandas*, en relación a lo fácil o difícil que sea sacarles un buen sonido. A algunas hay que soplarles poco aire para que suenen bien, esas son *blanditas*. Otras necesitan mucho para obtener buen sonido, esas son *duras*.

Cuando llegan flautas nuevas para el baile, los chinos las van escogiendo. Cada uno sabe, más o menos, el lugar que le corresponde en la fila. Un chino que va *tercero* en la fila no va a tomar la flauta que, por su tamaño, es obviamente *puntera*. Para elegir las van probando. Algunas encuentran dueño de inmediato, pero otras no quieren dar el son. Hay algunas flautas que son *duras* o que los chinos no logran hacer sonar bien. El chino tiene que acostumbrarse con su instrumento, aprender a soplar la cantidad necesaria de aire y en la dirección adecuada. Es frecuente que pueda hacer sonar algunas flautas y otras no. Cada flauta requiere un soplido específico. Así cada chino va habituándose a la suya, tomándole cariño.

Recuerdo cuando con Guillermo Díaz fuimos donde Daniel Ponce a mandarle hacer una flauta igual a la mía. Hace siete años que con Guillermo vamos a *la punta* en el baile de Pucalán, comuna de Puchuncaví. Nuestras flautas van adelante *ganseando* y *pillándose* una a otra.¹³ Pero la flauta de Guillermo es un poco más larga que la mía, un poco más ronca. Se la regaló don Ferna, del vecino pueblito de Los Maquis. Hace unos 30 años, cuando se armó el baile de Los Maquis, don Ferna fue a El Venado a mandar a hacer las flautas. Se las encargó al papá de Daniel. Cuando volvió a buscarlas, el maestro había muerto, pero ahí estaban las flautas.

El baile de Los Maquis duró poco tiempo, y hace siete años don Ferna le regaló a Guillermo su actual flauta. Es grande, buena, ronquita. Cuando Guillermo



Figura 8. Flautas del baile de La Quebrada, Puchuncaví. (Foto: Nicolás Piwonka).



Figura 9. Flauta con decoración de espejos.

entra en calor parece un compresor, con su sonido ronco y largo, ronroneando hermosamente.

La historia de mi flauta es otra. En 1991 comenzamos la investigación sobre los chinos y mandamos a hacer un juego de flautas para estudiarlas y posteriormente donarlas a un baile.¹⁴ Ahí nos hicimos amigos con Daniel, nos mostró cómo hace las flautas, cuáles son las medidas, los tubos, los secretos. Incluso uno de los árboles que cortó en el bosque

de Las Palmas de Alvarado para hacer flautas cayó sobre mí mientras lo filmaba. En su casa a los pies de la cuesta de La Dormida nos habló de flautas y más flautas.

Un día me mostró una flauta que acababa de hacer y me dijo: “Pruébela”. La toqué y sonó hermosa, ronroneada. “Esta es para usted, se la regalo”, dijo. Era una flauta del tamaño de una *segundera*, hecha en un palo chueco de lingue. Desde que la toqué la primera vez nos enamoramos. La pinté roja y azul y comencé a salir con ella a las fiestas. Es buena flauta, tiene buen sonido. Y como el chino también salió bueno, comenzamos juntos a remontar lugares en la fila. “¡Putita la flauta buena que tiene, amigo!” Es una frase que me han dicho muchas veces. Juntos hemos saltado durante 13 años por los pueblitos de Chile central, y juntos hemos vivido experiencias fundamentales (véase Mercado 1997). Han ido pasando los años y la flauta se ha ido enchuecando más. “La Chueca” le dicen algunos, “La Roja” le dicen otros. Es una flauta nombrada.

Con Guillermo nos entendemos perfectamente para *chinear*, y juntos vamos ronroneando a la punta del baile de Pucalán. Somos dos *punteros* de esos que los viejos van siguiendo en la procesión para escuchar su sonido. Pero ese ronroneo sería mucho más hermoso si las dos flautas fueran del mismo tamaño, pues el continuo sonoro sería completo. Sonaríamos como una abeja.

Entonces, conversando y conversando, un día decidimos ir donde Daniel Ponce para que le hiciera a Guillermo una flauta igual a la mía. Movimiento, siempre movimiento. Llegamos a El Venado y pasamos la tarde hablando de flautas con Daniel. Nos dice que por una sola flauta no se instala a hacer, así que va a hacer varias y ahí elegimos, pero con el compromiso de llevar más de una. El tapón de mi flauta se ha podrido y se le escapa un poco el aire, así que aprovecho y se la dejo para que se lo cambie. Nunca he dejado mi flauta y no tengo ninguna gana de dejarla, pero Daniel es quien la hizo, así que estará bien.¹⁵

Dos semanas después volvemos a buscar las flautas. Ocho flautas formadas contra la pared nos esperan. Comenzamos a probarlas, a mojarlas y a tocarlas de a pares. Ya se ve que son buenas flautas. La mía está con tapón nuevo y suena muy bien. Ahí está su hermana, del mismo tamaño, esperando ser tocada. Hay también un par más grande y otras más pequeñas. Soplamos y soplamos y comienza una maravilla para los que estamos obsesionados con el sonido chino, que somos los cinco que estamos en la pieza: Daniel, el maestro que goza escuchando a dos buenos chinos que tocan sus flautas. José Pérez de Arce, escuchando y grabando los sonidos en su *dat*. Gerardo Silva, chinoadicto, tras la cámara de video. Y Guillermo y yo, incansables, subiendo y bajando y *chineando* con un par de flautas tras otro, probando, buscando el sonido, gozando del choque de los sonidos. Es verano y habrán sus 30° C, y ahí estamos, sube y baja sube y baja, mojados enteros, yo a pata pelá *chineando* sobre la tierra. Delicioso.

En un momento tocamos la flauta de Guillermo con una que Daniel acaba de hacer y el sonido es como un zumbido de abeja continuo, una hermosura absoluta. Ahí vislumbro por primera vez la posibilidad de cambiar mi flauta, de abandonar mi flauta querida con la que he *chineado* durante 13 años. Un vértigo pasa por mi mente. Jamás lo había pensado. No puedo abandonar mi flauta, no puedo abandonarla, aunque el sonido de la nueva sea exactamente el de la flauta de Guillermo. El hermoso sonido de dos flautas *punteras*. Tal vez si fuera una flauta antigua, de un chino antiguo, que tuviera la fuerza de ese chino antiguo. Pero cambiar mi “roja” por otra es impensable. Y aquí lo estoy pensando. ¿Quién mueve los hilos? ¿Para qué?

Seguimos tocando y la flauta hermana de la mía es buena flauta, quedan parejitas ambas. El encargo

está cumplido: hay una hermana de la mía. Guillermo me dice: “Es buena la flauta, es buena”; pero no se ve convencido de cambiar su flauta. *Chineamos* toda la tarde y salimos de allí con seis flautas. Pero finalmente seguimos *chineando* cada uno con la suya, la de siempre. Ni Guillermo ni yo pudimos cambiar de flauta. El cariño que uno tiene a la suya es difícil de explicar. Como dicen los viejos, un chino sin su flauta no vale nada. Si la flauta de uno se rompe o se pudre o se apollilla, bien, hay que cambiarla. O si ya uno se pone viejo y no se puede las flautas grandes tiene que irse para atrás en la fila y tocar flautas chicas. Así es la vida del chino. Comienza atrás. Si es bueno va subiendo lugares en la fila hasta llegar a *la punta*. Luego va volviendo atrás. Hay quienes por orgullo no soportan volver atrás después de haber sido *punteros* y dejan de *chinear*. Pero son los menos.

EL LLANTO DE LAS FLAUTAS

El mes de septiembre del 2004 fue difícil para el baile de Pucalán: dos de sus chinos murieron. El finado Carreta, chino *segundo* o *tercero* en la fila, y el finado Tito Navia, que no *chineaba*, pero acompañaba al baile a todos lados, trasladándolo en su camioneta. Para la fiesta de la Virgen en Pucalán había pasado menos de un mes de sus muertes y los chinos hicieron sentir su duelo.

Comenzamos a *chinear* en la casa del Pillo, *presidente* del baile, y cuando enfrentamos la iglesia, comenzamos a *tocar a difunto*. Tocamos suavemente bombeando las flautas, despacio, lento, lentísimo, sin bailar. Cintas negras en las camisas, rostros serios, miradas perdidas. Haciendo llorar las flautas entramos a la iglesia y llegamos frente al altar. Ahí seguimos tocando suave, quedamente, hasta que a una señal del *tamborero subimos el baile* y comenzamos a tocar con toda la fuerza china.¹⁶ El mar de flautas sucediéndose, las dos masas sonoras, una tras otra, formando un continuo. Luego de 10 minutos *chineando*, Quilama, nuestro *alférez*, comienza a entrar en medio del baile hacia *la punta*.¹⁷ Camina lentamente en medio del sonido, sintiendo toda la potencia de las flautas por ambos lados, concentrándose, dejándose llevar por el sonido y acercándose al altar. De pronto baja la bandera y el baile se detiene.¹⁸ Quilama comienza su canto improvisado:

(fragmento)

*Qué momento tan difícil
para empezar a cantar,
pues con mi pena en el alma
tenerte que saludar*

*Tenerte que saludar
recordándote este día
te saludo Virgen pura
tengo en mi alma una herida*

*La pena de este momento
lo que te quiero explicar
de nuestro chino segundo
que se nos fue a marchar*

*Cuántas veces con sudor
y también con alegría
llegó, bendita doncella
a celebrarte tu día*

*Y al llegar este momento
grande la pena me da
que no puede celebrarte,
porque en la tierra no está*

*Pues, qué muerte tan penosa
te lo dice mi talento
marcharse ese hijo del pueblo
en tan ingrato momento*

*Dolorosa su partida
ahora que aquí no está
y al baile de Pucalán
grande pena que nos da*

*Pero te pido disculpas
por recordarte este día
ahora Reina del Cielo
te saludo en alegría*

*Alegría de tu fiesta
lo que te quiero cantar
sé que tú a ese chino
allá lo vas a ayudar*

*Diciéndote a tí, María,
ahora que estoy presente
el baile de Pucalán
lo recordará para siempre*

*Ahora paso a decirte
la pena que me acongojaba
es el segundo dolor
de mi amigo Tito Navia*

*Lo recordaré en mi casa
y así lo recuerdo yo
cuántas veces en su vehículo
al baile lo transportó*

*Para él, Gloriosa Madre,
yo te lo digo de acá
cuando llegue allá a los cielos
contigo se encontrará*

*Y yo te pido de aquí
teniéndolo en el recuerdo
cúidalo allá, María,
pues es un hijo del pueblo*

*Diciéndote en el momento
la pena que siento yo
yo me encontraba en tu fiesta
cuando este amigo partió*

*Cuando a mí me lo dijeron,
pues yo ya perdí la calma
cantándote en Tabolango
se me apenaba mi alma*

*Sólo me queda pedirte
por lo que te he recordado
que los tengas en el cielo,
pues frente a tu hijo amado*

*Y con orgullo te digo
lo que te puedo cantar
el mismo dolor que siento,
pues lo siente Pucalán*

*Este recuerdo esta tarde
en este bello paraje
pa' la muerte de ellos dos
les rendimos este homenaje*

*Cuando este baile entraba
muy claro pude notar
que cada uno en su flauta,
pues ya la hacía llorar*

*Lloraba el son de las flautas
sintiendo aquella emoción
desgarraba su penurio
dando el son de dolor*

*Aquí el dolor este día
lo que te quiero explicar
lo que le pasó a este baile
nunca lo íbamos a esperar*

Los chinos repetimos en coro las últimas palabras de Quilama, los rostros reflejan el dolor de la pérdida de los compañeros con que hemos *chineado* tantas veces, durante años. Las lágrimas caen por los rostros de los campesinos chinos, el coro sube y baja lento, sentido. Quilama canta y todos repetimos sus últimas palabras. Levanto la cara al volver del coro y te veo ahí al frente, Carreta, haciendo sonar tu flauta. Sé que debieras estar ahí, en tu lugar de siempre en la fila, pero no estás. Difícil olvidar a un buen chino, a alguien que estaba ahí al frente con su flauta, haciendo ese gesto con los ojos que indica que hay que darle más fuerte, *chinear* más, más.

El sonido llorado de las flautas expresa la pena de los compañeros chinos. Salimos de la iglesia y vamos *chineando* hacia la cruz, hacia abajo del pueblo y cuando pasamos frente a la casa de Carreta, el Guillermo me hace una seña y comenzamos a *tocar a muerto*. Las flautas empiezan a ir suaves nuevamente, a llorar frente a la casa del finado.

Cuando Carreta murió, el baile fue a dejarlo al cementerio, tocando. Me llamaron por teléfono a Pirque para avisarme y nadie contestó en casa. Era 18 de septiembre y estábamos en Maitencillo, a 15 minutos de Pucalán y no me enteré que el baile estaba enterrando a Carreta, haciendo llorar las flautas por el chino que ha partido. Ahora estamos aquí, frente a su casa, haciendo lo mismo.

La muerte y las flautas, la muerte y los chinos, ¿por qué este tema? ¿Por qué siempre la muerte? Porque la muerte siempre anda dando vueltas, porque ese niño estaba enterrado tocando flauta, porque seguramente ese niño de hace 500 años era también un niño chino igual a los de hoy. Iría a la *cola* del baile soñando con que algún día iría a la *punta*. Se lo llevó la muerte antes de cumplir su sueño. Por eso lo enterraron tocando, para que siguiera tocando.

“Yo, cuando me muera, me van a dejar tocando las flautas pa'l cementerio, pero las flautas lloraítas”, dice Guillermo. Más allá, don Lalo, del baile de Pucalán, recuerda:

Aquí el Pelé antes chineaba y ese cabro tiene las zapatillas, el pantalón, las cintas, la flauta y el gorro. Me dijo que cuando él muera quiere todo en la urna, por eso no entrega la flauta. Tiene todo el equipo, el gallo es cuidadoso. Es buena la flauta, es chueca.

Las percepciones de los chinos varían. Unos dicen que la flauta se entierra con el chino, otros dicen que no, que para qué, si la flauta es buena tiene

que seguir sonando, tiene que seguir siendo útil al baile. Alguien podrá tocarla. Recuerdo la historia que contaba algún viejo en algún pueblo. Murió un chino viejo, buen chino, y antes de morir pidió que lo enterraran con su flauta. Pero su mujer, señora de edad y siempre relacionada al baile, cuando llegó la hora no quiso enterrar la flauta. Se la dio al nieto, que ya era chino. ¿Para qué se iba a perder una flauta tan buena? En el baile haría más falta y la flauta seguiría sonando.

La herencia de las flautas es común, como explica Tuno, del baile de Pucalán:

Yo tenía una flauta antigua, una que sacaba el finado mi tío Toribio. Cuando mi tío estaba viejo, ya no salía de chino, me la dejó a mí y la sacaba yo, pero era muy dura para hacerla sonar. Después mandaron a hacer más flautas y saqué una y todavía la tengo. Esa no se la entrego a nadie, a nadie se la entrego. Es buena mi flauta. Ño Pillo me dijo: “Se termina la flauta, se termina el chino”.

Pero enterrarse con la flauta también depende de si ésta pertenece al chino o es del baile. Hay chinos que han comprado sus propias flautas, pero la mayoría de ellas pertenece al baile. En ese caso es más difícil que el chino se lleve la flauta a la tumba. Las flautas se guardan en un saco que tiene el *presidente*. Al comenzar la fiesta se reparten y al terminar se retiran. Las flautas se cuidan, se quieren. También se roban y se disfrazan y se vuelven a pintar para que no las reconozcan. Pero los viejos las reconocen por el sonido (figs. 10-12).

EL BAILE DEL VIEJO CABRERA

El sentimiento que une al chino a su flauta es difícil de entender si no se entiende primero lo que ocurre en su mente. El *chinear* no es sólo el momento preciso en que se *chinea*. Es algo que acompaña al chino constantemente.

Marcelo, de Maitencillo, ha vuelto a ser chino, se ha reencontrado con su flauta y ahora *chinea* en el baile de Pucalán. Pero además se ha convertido en un constructor de flautas. Siempre fue maestro y bueno para trabajar maderas. Ahora ha sentido el llamado de las flautas. En sus manos los palos se van convirtiendo en instrumentos, en sonido. Varios chinos usan ya sus flautas, buenas flautas. Sus palabras recordando su infancia de chino dan algunas luces para entender el sentimiento del chino:



Figura 10. Armando Reyes, chino del baile de Cai Cai, quien me inició en el *chinear*.



Figura 11. Chinos del baile de Pucalán, con un traje que se usó hasta el año 2002.



Figura 12. Chino del baile de Palmas de Alvarado.

...y me gustó ser chino, me metí al baile, me costó un mundo tratar de meterme al baile del finado Manuel Cabrera, un viejazo veterano agricultor que había aquí, muy re ordenado pa' vivir, pue ñor. Y tenía un baile chino propio. Me costó, me costó hasta que entré al baile, y me disciplinó un viejo que le decían Ño Rupa, Ruperto Salazar se llamaba. Era un viejo que te enderezaba a puros bastonazos no más, y te agarraba las patas con el bastón cuando ibai mal armado.

Y eran esos tiempos en que los chinos chicos no podían usar flautas de grande, tenían que chinear con una cifuta, una metida sobre la otra, amarradas con género, hasta que fuimos creciendo y fuimos cachando. Y nos hicimos buenos chinos, y bailábamos inspirados y llorábamos mientras bailábamos. Bonitos tiempos.¹⁹

Yo tengo una flauta de ese baile, tengo una flauta de 1936, una flauta muy vieja, muy antigua, y todavía la conservo y suena bonita. Es del baile del Viejo Cabrera, y creo que es lo único que va quedando de ese baile, la flauta que yo tengo, y alguna foto que tendrá algún maitencilano antiguo por ahí guardada de recuerdo. Esos fueron los tiempos de chino.

Y ahora el otro día una tía me contó que mi padre también era chino, yo no tenía idea. Pero era un chino de esos chinos antiguos, de esos que bailaban con medias de lanas, con ojotas y con pompones. Buenos chinos, chinos atléticos, ágiles, de edad, pero ágiles para bailar todavía. ¡Y ahora en Maitencillo sólo me quedan los recuerdos. No bailamos!

El viejo Cabrera, el dueño del baile, era un viejo jodiázo, ordenado, pero nos tenía en buen nivel de chino. Quizás había otros bailes que tenían mejores instrumentos que nosotros, eso lo reconozco, habían instrumentos mejores. Yo creo que en nuestro baile de chino a través de los años fueron perdiéndose instrumentos. Algunas personas guardaron instrumentos de los bailes antiguos, deben haber sido ocho flautas buenas, buenas, como para tocar con cualquier otro baile. Y esas flautas se mezclaron con flautas modernas, hechas por artesanos nuevos, pero sin buen sonido, con sonidos, no digo feos, pero sonidos cortos, como silbatos.

Las flautas antiguas se reían, lloraban, silbaban, bramaban, hacían de todo. Esos viejos hacían las flautas mágicas, daban unos sonidos que hoy en día cuesta conseguir instrumentos así. Se han muerto los viejos, todos esos viejos son finados,

y lástima que esos viejos no dejaron niños que aprendieran el oficio. Y se fueron equivocando los sonidos, se perdieron los sonidos, hasta que llegó un tiempo en que se perdieron esos sonidos mágicos, que sólo ellos sabían dar.

Ahora hay instrumentos, hay flautas, pero cuesta encontrar flautas con esos sonidos de que cuando tocaba una fila la otra empezaba a tocar y terminaba de tocar y la otra fila todavía estaba sonando sin parar. Eran flautas catarras, flautas que te daban ganas de llorar con el sonido, eran espectaculares, te tocaban el alma. Tú consciente de estar ahí soplando, con tu mente concentrada en soplar, aunque ya no tenía casi nada de aire en los pulmones. Flautas muy buenas, de viejos muy sabios. Artesanos muy sabios, pero el oficio se perdió, porque nadie les aprendió.

Habían unos bailes de unos pueblos bien pobres, pero traían unas flautas espectaculares los amigos, buenos instrumentos tocaban. Hechos por viejos sabios de montes, esos viejos que crecieron en el monte, que se criaron detrás de las vacas por ahí, oloroso palos nativos, para arriba y para abajo en el cerro. Y ellos buscaban sus palos buenos y hacían sus buenas flautas. Pero eran viejos que vivían escondidos en los cerros como ermitaños, entonces hacían 18, 20 flautas y no hacían más, porque no eran viejos que pensarán comercialmente, sino que eran artesanos de corazón. Ellos hacían cada flauta con su corazón, desde que la empezaban hasta que la terminaban. Soplándola, buscándole el sonido, cavándole y buscándole hasta que llegaban al sonido que buscaban. Ellos buscaban un sonido, y le buscaban con su broca mágica y sus medidas, hasta que le buscaban un sonido lindo. Y una vez que le buscaban un sonido a ésa, le buscaban a la del frente el mismo sonido o equivalente, pero que alcanzara más, que aguantara más la soplada del chino. Que quedara soplando hasta que el otro empezara a tocar, entonces eran sonidos que... no sé cómo explicarlo, parezco que estoy pelando el cable ¡Pero eran sonidos de chinos, de chinos, de flautas de chinos! Gente humilde, gente pobre, pero con unas flautas espectaculares, con sonidos espectaculares.

Porque chinear con buenas flautas es otra cosa, yo creo que ahí uno se sale del cerebro, no sé, del corazón, y emigra para... no sé, para el sonido, para Dios, para la Virgen. No sé, mientras chineai el alma emigra, tú chineai y el alma está en otro lado, tú estai en otro lugar.

Las flautas son capaces, con su sonido, de tocar las fibras más íntimas del chino. El que es tocado por el espíritu chino no puede arrancarse de él. El sonido de las flautas entra a la mente de los chinos para no salir jamás, transformándose en obsesión, en chinoadicción. Algo produce el sonido de las flautas en la mente. Es evidente, el estímulo sonoro es potente y grueso, continuo. El sonido del universo repetido una y otra vez. El gorgoreo, el garganteo, el zumbido, el goce estético de ir ahí soplando, el placer de estar haciendo ese sonido, esa danza ritual. Es el contexto general el que envuelve al chino, pero es el sonido de la flauta el que crea la obsesión. Como dice el *alférez* Quilama:

El sonido de las flautas es mágico, son sagradas las flautas. Cuando está tocando la flauta usted entra, cómo le dijera yo, como en un mareo, como que se mareara, pero es la música de las flautas que lo marea, que lo anda trayendo como en el aire. Mientras más flautas siente, como que el cuerpo más firme se siente, más fuerte. Es una cosa especial esa que se siente, es una cosa especial cuando lo siente. Porque cuando usted va a una fiesta y siente sólo un baile, dice, ah, pero hay un solo baile... ¡Pero cuando hay hartos, como que se le levanta el espíritu! Es una cosa muy linda lo que se siente cuando hay varios bailes, el zumbido. Después le queda a uno el zumbido de la flauta varios días metido en la cabeza. Uno a veces está en la casa y parece que sintiera en cualquier parte que suena una flauta, a uno le parece que fuera una flauta que suena. Es así, es como que se enviara, una cosa así, no sé cómo explicarla, es una cosa muy especial esa, son cosas que la persona tiene que vivir y a veces no halla cómo explicarlas.

Después de la *chineada* queda el cansancio, los tres días siguientes queda el cansancio en el cuerpo, pero también queda esa sensación como de estar flotando, la mente en un estado especial. Como dice Juan Pérez, guitarronero de Pirque, después de una vigilia de canto a lo divino, como que uno queda en el aire, como flotando. Algo difícil de explicar, por supuesto.

EL ENCANTAMIENTO DE LAS FLAUTAS

“¡Escucha, escucha! Ahí viene el baile de Loncura. Se conoce altiro que es el baile loncurano, sin verlo, por

el son de las flautas”, dice un viejo chino en la fiesta de Ventanas. La discriminación auditiva es fina entre los conocedores. Todos hablan de ciertas flautas y de ciertos chinos antiguos, cuando los chinos eran gallos y pasaban horas *chineando* frente a frente, *chineando* a ver quién sabía más, quién era mejor, quién era más potente. Las flautas son las que producen ese estado de exacerbación, esas ganas de tocar sin parar. En el fondo la vivencia del *chinear* es tan importante para quien lo hace que lo marca para siempre. Aquellos que empezaron a los cinco años y han *chineado* toda la vida o aquellos que han comenzado siendo mayores tienen la misma vivencia. El *chinear* los cautiva y obsesiona sin vuelta atrás. ¿Por qué? ¿Por qué se ven en la fila chinos de 65 años? ¿Qué hace a los chinos obsesionarse así con el sonido de las flautas? ¿Por qué no se puede dejar de *chinear*?

Hay varios factores que influyen en esto: el chino guerrero, el orgullo chino y la identidad local, los estados especiales de conciencia, el placer estético.

El chino guerrero, el orgullo chino y la identidad local

La obsesión, el *stress* sonoro, la tensión auditiva sobrepasada. Cuando dos buenos bailes se enfrentan, a veces los *punteros* deben taparse con la mano el oído del lado correspondiente al otro baile para poder escuchar la propia flauta y el propio baile. Los *punteros* están a un metro de los del otro baile, a veces a 50 centímetros. Las dos *puntas* de los bailes enfrentadas, las cuatro flautas más potentes tocando casi juntas y no necesariamente al mismo pulso. Tocando a todo dar, queriendo sonar más que el baile del frente, como queriendo apagar su sonido.



Figura 13. Chinos del baile de El Granizo.

Es un pueblo contra otro pueblo, es una competencia sonora, es el orgullo que tiene el baile de pertenecer a su pueblo y de mantener su historia, la de sus padres y sus abuelos. Es el orgullo por la historia del baile, por la época en que los bailes eran mucho mejores, cuando los chinos eran agallados, *chineaban* en ojotas o a pata pelá, se iban caminando o a caballo durante días para llegar a las fiestas que duraban la noche y el día y algunas más. La época en que los bailes se ponían frente a frente y ninguno aflojaba y podían estar horas *chineando* sin parar, o los alféreces contrapunteándose dos horas, a ver quién sabía más. Eran los años de la competencia absoluta, cuando las flautas a veces servían de macana, era el *tinku* andino, la diferencia local, la microidentidad. Cada pueblito queriendo ser mejor que el otro.²⁰

Toda esa historia pasa por la mente del chino que está ahí soplando frente a los de otro pueblo. Soplando mientras danza hacia arriba y abajo y sabe que debe ser mejor que el que está al frente (figs. 13 y 14). La potencia de las flautas hace entrar al chino en un estado guerrero. Como alguien decía por ahí: “Cuando uno *chinea* está en guerra”. La potencia sonora involucrada en un ritual de chinos es arrolladora. Las flautas son la fuente de energía que hace que estos rituales funcionen.²¹

Dice el Chopo Reyes, del baile de Cai Cai:

Charlo [Reyes, puntero del baile de Cai Cai] es mi tío, pero yo nunca he visto un chino tan bravo para la flauta, es bueno, para mí es el mejor chino. Afírmate, chinea toreándote. ¿Sabís cómo le dicen al Charlo? El río, le dicen el río porque es tan bullicioso cuando toca su flauta chilena. Tiene un runruneo muy bueno.



Figura 14. Chinos del baile de Cai Cai.

Y a mí me dice el Julio Araya [puntero de Cai Cai]: “Sabís Chopo, tú soy el sucesor mío”. Y viene Charlo, mi tío, y me dice: “Oye Chopo, sabís que el sucesor mío soy tú”. Entonces los dos punteros dicen que yo soy sucesor de ellos. Ellos dicen: “Es que al Chopo yo lo inicié”.

Es el orgullo chino, la pertenencia a un baile, la guerra china. Guillermo, después de tocar *catarra* durante años, había dejado de *chinear* por distintos motivos. Hasta que le picó el orgullo, según él mismo lo relata:

Por ese indio que tiene el rubio, por ese indio comencé a chinear yo. Porque me decían “hay un santiaguino muy bueno [en el baile]”, pero yo me consideraba bueno también. “Algún día te vai a enfrentar contra mí”, decía yo, entre mí. Y se llegó el momento de Petorquita, y ahí nos acolleramos.²²

Guillermo salió a bajarme el moño. ¿Cómo va a ser que un gallo santiaguino esté *chineando* a la punta del baile Pucalino? Baile antiguo, nombrado por bueno. ¿Acaso se la va a ganar a los pucalaninos? ¿Acaso no hay un pucalanino que se la gane? Y ahí nos encontramos en Petorquita, ahí se encontraron nuestros sonidos. Y *chineamos* y *chineamos* y nos toreamos la procesión entera y ninguno aflojó y al final nos dimos la mano y nos abrazamos felices. ¡Putá que sonaba bonito!

Y todavía estamos *chineando* juntos, yendo a *parchar* cuando Pucalán no sale, tan acostumbrados el uno al otro que es difícil salir con otro chino al frente.²³

Uno se acostumbra a chinear frente a un chino. Eso les digo yo a los cabros: “No hay chinos como el rubio”. Al rubio yo lo miro y él sabe cuando tiene que acortar o alargar la flauta, él tiene que arreglársela. Una mirada no más, no hay necesidad de decirle ¡puta dale más largo o más corto! Siente mi flauta y tiene que responderme. Igual si él me la está haciendo sonar larga, yo tengo que responderle.

Después de unos cuantos vinos al terminar una fiesta, este sentimiento va creciendo:

Rucio, si toca que tú partís antes que yo, yo no chineo más. Es que no podría chinear con otro. Es que estoy tan acostumbrado a tocar contigo, que yo no saldría más.

Así es la cosa, la flauta va tejiendo su trama de amistad, compañerismo, cariño. Cuando uno encuentra su pareja de chino es como cuando se encuentra con su flauta. No quiere dejarla. Es así, uno quiere a sus compañeros chinos. Ese tocar aperrados crea un vínculo potente, nos estamos sacando la cresta juntos, somos compañeros guerreros. Una y otra vez salimos los mismos y tocamos y saltamos por los pueblitos del Aconcagua. Una y otra vez creamos ese sonido comunitario, ese sonido que congrega a la gente de los pueblos. Ese sonido que hace pensar a la gente en Dios, en lo numinoso. Ese sonido que sólo se escucha para las fiestas religiosas, cuando los chinos son rodeados y seguidos por la gente de los pueblos, que los mira y escucha. El embrujo de las flautas es colectivo, no es sólo para los chinos. El sonido de las flautas produce el quiebre, la rajadura, el puente por el que se pueden comunicar el mundo cotidiano y el mundo sagrado. El sonido de las flautas es el centro de la fiesta.

Los estados especiales de conciencia

Ese estado guerrero producido y exacerbado por el sonido de las flautas y la danza, se convierte a veces en un estado no cotidiano de conciencia. El hormigueo del cuerpo producido por la hiperventilación es seguido por lo que los chinos llaman “emborracharse con las flautas”, entrar a una especie de mareo (Mercado 1996). Y luego viene ese estado difícil de explicar, como de disolución, de convertirse en la música, de flotar en el sonido, dejar de ser hombre, etc. “¡Quedé en blanco!”, me dijo Guillermo al terminar de *chinear* en un *Corpus* en Puchuncaví hace un par de años. “¡Me disolví en la música!”, me dijo Negrillo alguna vez. Yo podría decir, y he dicho, cosas parecidas, pero las palabras son absurdas para explicar los estados especiales de conciencia (figs. 15 y 16). En los bailes chinos no existe un conjunto de principios que expliquen la experiencia y los parajes por los que transitan los chinos, sus claves, sus significados. Esa sabiduría, que estoy seguro la hubo, pareciera haberse perdido. No la he encontrado aún. Intento descubrirla conversando con los viejos y *chineando*, buscando la visión que supongo vendrá algún día mientras subimos *chineando* el cerro de Pachacamita.

La verdad es que no hay motivo de asombro. Las religiones y cosmologías de los pueblos americanos se basan en el chamamanismo, es decir, en el contacto directo de los hombres con el todo, consigo mismos,



Figura 15. Chinos del baile de Palmas de Alvarado. (Foto: Nicolás Piwonka).



Figura 16. Chinos del baile de Caleu. (Foto: Nicolás Piwonka).

con el universo (Reichel-Dolmatoff 1978; Harner 1976). Entonces, a veces, llega ese momento. En los primeros años de *chinear* me pasó muy fuerte y muy seguido. Ahora me pasa de vez en cuando, y sé que en cualquier fiesta me puede pasar y eso es una posibilidad maravillosa, atrayente, embrujadora.

Como dice Guillermo al Chopo Reyes, de Cai Cai:

Es muy bonito chinear, a mí me llega muy adentro cuando ya entramos en ese momento, yo no puedo explicar ese momento tan lindo, rrrrrrrrrr suenan las flautas y como que te entrai a marear y sentís la flautas de tu compañero. No te importa para atrás, no valen, el que va al frente no más, aunque hayan chinos buenos para atrás, entrai en ese trance tan lindo.

Dos horas seguidas danzando y tocando flauta, subiendo y bajando, tocando y respirando, tocando y respirando, arriba, abajo, atrás, adelante, arriba, abajo, soplar, escuchar tu flauta y todas las flautas, la masa sonora, los oídos chirriando, el cansancio, el hormigueo, el mareo, el ganarle al cansancio, el sol, el cerro, las grietas del cerro, la flauta en la boca, la mano dormida, los labios rotos, el vino, los pasos, arriba, abajo, tocar, respirar, sonar, flotar, salir, comprender, volver. *Chinear*.

La fuerza de la danza, el cuerpo a tierra mientras soplas con fuerza la flauta y creas el sonido. El gesto del chino agarrado a su flauta, encorvado sobre sí mismo, pegado a la tierra, dejándose llevar por el vaivén de las dos filas que se alternan. Cuando el chino va bueno y concentrado en una procesión larga, hay un momento en que la mano que sostiene la flauta se duerme. Hay momentos en que literalmente esa mano no se siente, no la puedes mover de la posición en que ha estado durante una hora o más, girada con la palma hacia adelante sosteniendo la flauta. A veces la procesión acaba y uno queda con la mano tiesa a media altura, haciendo el gesto de sostener la flauta. Es imposible deshacer el gesto. Todo chino sabe lo que eso significa. Cuando la mano se duerme así es porque la *chineada* ha estado potente. En ese momento es difícil hablar, la boca no coordina bien, los labios están secos, la mandíbula desencajada, los ojos idos. El chino bien *chineado*.

Al parar la procesión, toda la energía que el chino está generando con su sonido y su danza debe detenerse. Cuando la procesión llega a destino y el alférez del primer baile comienza a cantar, los bailes se van callando uno a uno hacia atrás al darse cuen-

ta de que el que los precede se ha detenido. Muchas veces uno quiere seguir *chineando*, viene embalado ronroneando y podría seguir saltando todo el día. Cuando el chino se calienta y se calienta la flauta, viene lo bueno. Cuando ese momento se logra dan ganas de que no se acabe nunca.

Pero el ritual manda que paremos. Paramos y toda la ola de energía comienza a dar vueltas dentro de uno. Ya no puedes moverte para liberarla, pues la danza acabó. Todo se concentra en la mente, en el hormigueo que recorre el cuerpo, en la danza casi imperceptible que hago con los dedos de pies y manos, con las cejas, con el cuerpo. La mano dormida y perdida, tiesa, inmóvil, la sonrisa en los labios, flotando aún en la danza y el sonido. Sensaciones, experiencias, revelaciones, comprensión, entendimiento, descubrimiento. Todo ocurre en esos momentos.

El chino volviendo de la danza, flotando y regresando a este lado del mundo.

El placer estético

Por último, el tercer factor que produce la obsesión por las flautas es estético y está referido al placer de tocar y de escuchar. Ese placer absoluto de ir ahí tocando la flauta y sintiendo ese sonido, el sonido de la propia flauta y el de la flauta del compañero del frente, el sonido de las flautas de la propia fila y el de las flautas de la otra fila, el sonido de los tambores y el de las flautas de los otros bailes, todo simultáneamente. El sonido chino. La gran dulzura de las flautas.

Eso es todo. Es algo muy sencillo. La hermosura del sonido de las flautas, la hermosura del sonido Parakas cautivándonos, embrujándonos de fiesta en fiesta.

¿Cómo olvidar aquella mañana después del Niño Dios de Las Palmas hace unos cuatro años? Habíamos *chineado* toda la noche por el baile caicaíno y nos acabábamos de despedir. Le tocaba el turno al baile del Carmelo de Olmué, el baile de Ño Carrasco, de puras flautas de cañas: chirriantes, lentas, hermosas. Con Guillermo todavía teníamos ganas de seguir *chineando*, y Ño Carrasco nos invita a su baile y nos pone en tercer o cuarto lugar de una fila de ocho por lado. Frente a frente una vez más nuestras flautas de madera, pero ahora rodeadas de flautas de caña. El *tamborero* lleva el baile lento y hermoso y los graznidos de cientos de aves cubren el mundo. ¡Qué placer y qué dulzura, flotar en el sonido! Como

dice Quilama, es delicioso el sonido de las flautas. Tan simple como eso. ¿Cómo es posible encontrar delicioso el sonido potente, estridente y disonante de las flautas de chino? Es así, los campesinos y pescadores de Chile central así lo sienten (figs. 17 y 18).

Nada hay mejor que llegar a la cama después de una buena fiesta de chinos, de esas en que has dejado el pellejo soplando y saltando y el sonido ha sido demencial, potente, delicado, completo, hermoso. Sonidos graves y agudos al mismo tiempo. Las flautas alargando su sonido, sumándose una a la otra. Ahí vamos con Caturro (Guillermo) nuevamente, somos los *punteros* y llevamos el peso del baile, somos los *punteros* y nuestras flautas runrunean como una abeja, como un río, como el mar. Comienzan las mudanzas y el sonido se alarga. Una flauta comienza a montarse sobre la otra, vibrando, haciendo ese garganteo, ese grrrrrrrr continuo, el sonido de las gansas, de las *catarras*, el sonido chino, el embrujo del sonido chino.

Como decía, nada mejor que llegar a la cama después de una buena *chineada*. El día ha sido movido: levantarse a las cinco de la mañana, pasar a buscar a Gerardo a las seis, manejar dos horas y media y llegar a algún pueblo, saludar *chineando* y tomar sus buenos vinos o jotes. Luego *chinear* durante la procesión y en la despedida hasta que oscurece. Comer con los viejos. Volverse a las nueve o diez de la noche. Manejar, porque Gerardo no maneja. Llegar a la casa a las doce o una de la mañana. Saber que mañana es lunes y a las seis hay que levantarse. Agotado y feliz me tiendo en la cama boca arriba, seguramente en la cama del Cote, porque si no llego temprano los chicos duermen con la Negra, así es la vida. Tendido comienzo a relajarme, el

merecido descanso del cuerpo y la mente y ahí comienzo a sentir cómo viene el mar de flautas apoderándose del mundo. Flautas, flautas, sonido de cientos de flautas dentro de la mente, en la mente. Nada más hermoso que meditar escuchando el metasonido de las flautas de chino. Los tímpanos saturados de sonido, llenos de sonido, de energía sonora concentrada, creada por los mismos que la reciben. El sonido de las flautas inundando el mundo y uno siendo parte de ese sonido. Eso es todo.

La energía se crea, se absorbe, se mueve, da vueltas infinitamente. Hay que saber prender el interruptor, dar vuelta a la llave indicada en el momento indicado. Los primeros chinos lo descubrieron hace 2000 años allá en el desierto peruano. Los últimos chinos, aquí en Chile central, todavía lo practican.

Estos escritos, que pueden parecer la obsesión de un demente, hablan de lo que le ocurre a la mayoría de los chinos. Es la normalidad de muchos de los campesinos y pescadores del valle del Aconcagua.

Por eso cuando muera también quiero que me entierren con mi flauta. ¿Quién la va tocar con tanto cariño como yo la he tocado?

NOTAS

¹ Hacia 1500 DC, el panorama de Chile central era socialmente diverso. A las poblaciones locales, correspondientes a la cultura Aconcagua, se habían sumado grupos incaicos y de origen Diaguita, trasladados para el servicio del Imperio (Aldunate & Cornejo 2001).

² *Antara* es el nombre quechua que se da a las flautas de pan (zampoñas), de dos o más tubos (Pérez de Arce 2000). Las mencionadas flautas Aconcagua forman parte de la co-



Figura 17. Chinos *punteros* del baile de Pucalán. (Foto: Gastón Carreño).



Figura 18. Baile chino de Pucalán. (Foto: Gastón Carreño).

lección del Museo Nacional de Historia Natural y del Museo Arqueológico de Santiago, respectivamente.

³ La flauta del niño de Carrascal tiene dos tubos simples, es decir, de un solo diámetro, y, por tanto, no da el “sonido rajado”. Pero esto puede deberse a que la flauta original fue reutilizada, como parecen indicar los diferentes tipos de pulidos que presenta la piedra. Si así fuera, nos encontramos ahora sólo con la parte inferior del tubo, es decir, la de diámetro menor.

⁴ *Chino* es una palabra de origen quechua que significa servidor. Los chinos sirven a Dios, a la Virgen, a los santos (Lenz 1905).

⁵ La noche siguiente, Guillermo soñó con el dueño de la flauta de piedra que él había tocado. Y el hombre le dijo que estaba bien lo que estábamos haciendo, esto de estudiar y tocar las flautas antiguas. En el sueño el espíritu de aquel flautero vino a este chino del siglo XXI y le dio permiso para tocar su flauta. El sueño se repitió al tiempo, Guillermo soñó con una especie de tumba y ahí estaba la flauta.

⁶ Sin embargo, las *antaras* de cuatro tubos escapan a esta observación, pues en ellas es posible hacer hermosas melodías, según hemos podido comprobar. ¿Pero cuáles eran las melodías antiguas? No lo sabemos.

⁷ *Traspasar o pasar* el baile significa que su sonido sobresale, se destaca por sobre el sonido general del grupo. Flautas *gansas* son aquellas que dan un sonido muy vibrado y son consideradas buenas flautas. Su nombre alude a su parecido con el graznido de esas aves. La expresión *100 lucas* corresponde a 100.000 pesos chilenos.

⁸ *Perderse* se refiere a no saber en qué momento está tocando la propia fila y tocar cuando le corresponde a la contraria. Es necesario un alto grado de concentración y discriminación para, en medio de la batahola sonora, mantenerse tocando en su fila. Las *catarras*, al tocar de manera continua, *pierden* a los chinos que no van concentrados.

⁹ El proyecto *Waylla-kepa* está dedicado al estudio de la colección de instrumentos musicales del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú. Es un proyecto fascinante por la cantidad y calidad de instrumentos de la colección, por el método de trabajo y por el equipo multidisciplinario de investigación, que reúne a un arqueólogo, un musicólogo, un flautista quechua y un ceramista músico que hace réplicas de los instrumentos.

¹⁰ No hay fechas absolutas para estas *antaras*, pero la cultura Nasca se habría iniciado en los albores de nuestra era, abarcando hasta, aproximadamente, los años 600 DC (Manuel F. Merino, comunicación personal 2005).

¹¹ El *dueño* del baile es quien lo organiza, financia y moviliza. Hasta hace 40 años era común este cargo, que recibía también el nombre de *cacique*. En la actualidad éstos son escasos. Generalmente hay un presidente y la colaboración económica es comunitaria.

¹² Para conocer más sobre los tipos de maderas usados y sobre detalles de construcción, véase Pérez de Arce *et al.* 1994.

¹³ *Pillarse* las flautas se refiere a que el sonido de una flauta se superpone al de su pareja, sin que se produzca silencio entre ellas.

¹⁴ Proyecto FONDECYT N° 92-0351 “Estructuras arcaicas de la devoción popular en la quinta región: Los bailes chinos”, José Pérez de Arce, Claudio Mercado y Agustín Ruiz. Estas flautas dieron inicio a un baile que reunía a gente de El Venado y El Tebal, caseríos cercanos a Quebrada Alvarado, Olmué. Actualmente el baile es conocido como el baile de Quebrada Alvarado.

¹⁵ El tapón es un pequeño tarugo de madera que cierra el tubo por la parte inferior. Hundiéndolo más o menos, el constructor puede hacer la regulación fina a la flauta, pues modifica el largo del tubo. Es común que luego de algunos años el tapón se pudra y deba ser cambiado.

¹⁶ Un buen baile no toca siempre igual, tiene matices de intensidad. *Bajar el baile* significa tocar suave por algunos momentos para que los chinos descansen. Luego, para volver a *chinear* con intensidad hay que *subir el baile*.

¹⁷ Todo baile tiene un *alférez*, un cantor. El es quien, improvisando en cuartetos y a veces en décimas, se comunica con la divinidad. Él es quien pide por los enfermos y por lluvia, quien conoce las Sagradas Escrituras y es capaz de improvisar sobre ellas, contando las historias bíblicas y evangelizando. Es también quien saluda a los alféreces de otros bailes, haciendo un contrapunto en que se preguntan por las novedades de sus respectivos pueblos y compiten para ver quién es mejor (véase Mercado 2003).

¹⁸ Cada *alférez* porta una bandera para cantar. Cuando *baja la bandera*, inclinándola hacia la tierra, significa que el baile debe parar, pues él va a comenzar a cantar.

¹⁹ *Cifuta*, también llamada *cicuta*: planta silvestre cuyo tallo hueco sirve para hacer una flauta que dura una o dos fiestas. Se cortan dos tallos de distintos diámetros y uno se pone dentro del otro, formando un “tubo complejo”.

²⁰ En ciertos lugares de Bolivia aún existe el *tinku*, combate ritual en el que dos comunidades se enfrentan a golpes, siendo la sangre derramada un pago, una ofrenda a la tierra (Cama & Tito 1999; Brachetti 2001). Hasta hace 40 años no era un hecho extraordinario que los bailes chinos se enfrentaran a golpes de flautas (véase Mercado 2003: 71-74).

²¹ Por eso muchos chinos son contrarios a los bailes *danzantes*, que usan instrumentos industriales, porque perturban el sonido de las flautas, hacen ruido e interrumpen el preciado sonido del ritual. Los *danzantes* son bailes que llegaron a la zona central de Chile a fines de la década de 1960, provenientes del Norte Grande (Mercado 2002).

²² *Acollerarse* es formar pareja de chinos

²³ *Parchar* es *chinear* por otro baile cuando el baile propio no va a la fiesta.

REFERENCIAS

- ALDUNATE, C. & L. CORNEJO, Eds., 2001. *Tras la huella del Inka en Chile*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco de Santiago.
- BOLAÑOS, C., 1988. *Las antaras Nasca: Historia y análisis*. Lima: Instituto Andino de Estudios Arqueológicos.
- BRACHETTI, A., 2001. La Batalla de Chiaraje: Una pelea ritual en los Andes del sur de Perú. *Anales del Museo de América* 9: 59-78.
- CÁCERES, I.; I. CORREA, R. RETAMAL, M. RODRÍGUEZ & C. BELMAR, 2005 Ms. Informe de rescate arqueológico Puente Carrascal, presentado a Constructora Norte Sur y Consejo de Monumentos Nacionales.
- CAMA, M. & A. TITO, 1999. Peleas rituales: La Wayllá Takanakuy en Santo Tomás. *Anthropologica*, Vol. XVII, (17): 151-185.
- GÉRARD-ARDENOIS, A., 1997. Multifonías en aerófonos andinos de Bolivia. *Revista Boliviana de Física* 3: 40-59. Sociedad Boliviana de Física e Instituto de Investigaciones Físicas UMMSA, La Paz.
- HARNER, M., 1976. *Alucinógenos y chamanismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- LENZ, R., 1905. *Diccionario etimológico*. Santiago: Editorial Universitaria.
- MERCADO, C., 1995. Música para encantar el mundo. En *Sonidos de América*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco O'Higgins.
- 1996. Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. *Revista*

- Chilena de Antropología* 13. <http://www.rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/Antropologia/rcha13/antr13-8.htm>
- 1997. *De todo el universo entero*. Fondo Matta, Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 2002. Ritualidades en conflicto: Los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile central. *Revista Musical Chilena* 56 (195): 39-76, Universidad de Chile.
- 2003. *Con mi humilde devoción. Bailes chinos de Chile central*, C. Aldunate, Ed., pp. 19-99. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco Santander.
- PÉREZ DE ARCE, J., 2000. Sonido rajado. *Historical Approach. The Galpin Society Journal*, Tomo LIII, pp. 233-251. London: Oxford University Press.
- PÉREZ DE ARCE, J.; C. MERCADO & A. RUIZ, 1993 Ms. Chinos, fiestas rituales de Chile central.
- REICHEL-DOLMATOFF, G., 1978. *Beyond the milky way: Hallucinatory imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications.
- RONDÓN, V. 2003. La herencia indígena en la música y ritualidad rural de Chile central. En *Con mi humilde devoción. Bailes chinos en Chile central*, C. Aldunate, Ed., pp. 11-17. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino/Banco Santander.

ESPACIO Y TIEMPO EN LOS LIMITES DEL MUNDO. LOS INCAS EN EL DESPOBLADO DE ATACAMA

SPACE AND TIME AT THE WORLD'S EDGE. THE INCAS IN THE
DESPOBLADO DE ATACAMA

Cecilia Sanhueza T.*

En este artículo se propone una interpretación respecto a un lugar específico del camino incaico del Despoblado de Atacama (Chile), asociado en los relatos coloniales a un río de carácter mítico, el *Anchallullac*. A partir del análisis de las cualidades y atributos de este río, se discuten sus posibles asociaciones con los ciclos astrales y las divinidades celestes andinas. Por otra parte, relacionando la toponimia quechua local con la organización del tiempo y el espacio andino, y con la presencia de *sayhuas* o “mojones del Inca” como demarcadores simbólicos, se proponen las posibles significaciones otorgadas por el *Tawantinsuyu* a este espacio de singulares características.

Palabras clave: Categorías simbólicas andinas, camino del Inca, organización espacial y temporal

This article offers an interpretation of a specific place on the Inca road in the Despoblado de Atacama (Chile), associated by the Colonial accounts to a mythical river, the *Anchallullac*. Based on an analysis of this river's qualities and attributes, their possible associations with the astral cycles and the Andean celestial deities are discussed. Relating the local Quechua toponymy with the Andean organization of time and space, and with the presence of *sayhuas*, or, “mojones del Inca” as symbolic markers, some possible meanings that the *Tawantinsuyu* gave to this space are proposed.

Key words: symbolic Andean categories, Inca road, spatial and temporal organization

El llamado “Despoblado de Atacama” o el “Gran Despoblado”, es el territorio más árido e inhóspito de la región desértica del norte chileno. Convencionalmente se lo ha definido desde tiempos coloniales como el área que se extiende entre el sur del salar de Atacama (aproximadamente desde la localidad de Peine) y la cabecera de la cuenca del río Copiapó (fig. 1).¹

Si bien este territorio fue considerado desde el siglo xvi como una extensa frontera natural, improductiva e inhabitable, desde la percepción andina adquiriría otras valoraciones. Los estudios arqueológicos demuestran que el Despoblado fue un espacio no sólo recorrido, sino también ocupado y explotado por las poblaciones indígenas desde tiempos muy anteriores a los incas. Posteriormente, el trazado del camino incaico, que atravesaba longitudinalmente el territorio uniendo los valles de sus extremos (San Pedro de Atacama y Copiapó) parece haber respondido no sólo a la necesidad de implementar una vía de circulación. Las evidencias de explotación minera y de recursos faunísticos, la toponimia quechua que aún sobrevive, la infraestructura logística de la ruta (“tambos” y “tambillos”), la infraestructura demarcatoria del espacio (hitos de piedra, *topus* o “mojones” del Inca) y la presencia de centros ceremoniales en las cumbres andinas de su entorno, manifiestan la aplicación de una política de “apropiación” de ese espacio como un territo-

* Cecilia Sanhueza T., Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile, email: csanhueza@museoprecolombino.cl

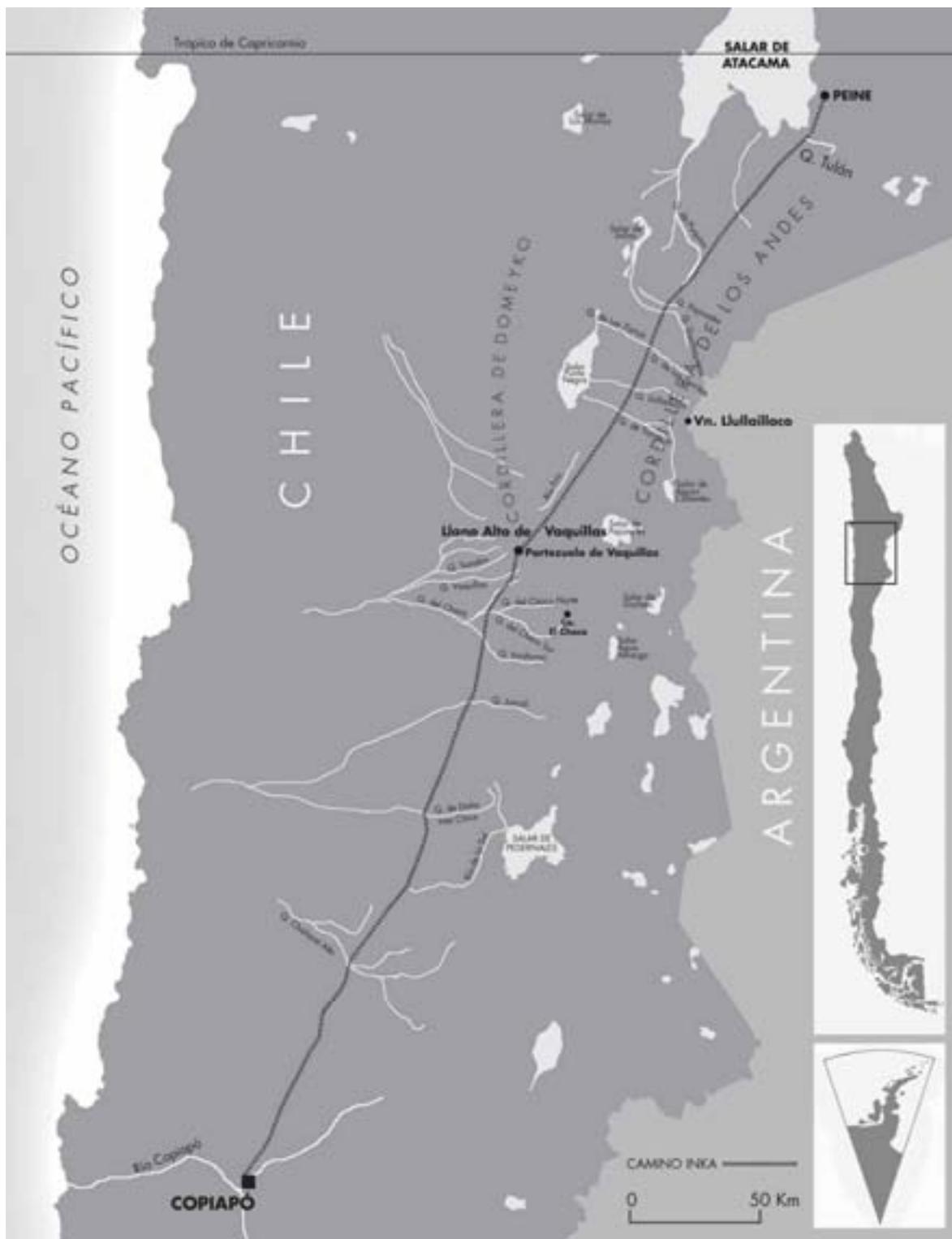


Figura 1. Trazado aproximado del Camino del Inca en el Despoblado de Atacama (base cartográfica: Pamela Carvajal; diseño: Fernando Maldonado).

rio que sí resultaba significativo para el estado cuzqueño (Niemeyer & Rivera 1983; Hyslop 1992).

Nuestro propósito en este trabajo es identificar e interpretar las significaciones que pudo tener el Despoblado de Atacama y las posibles categorías y formas de organización espacial aplicadas por los incas a este territorio aparentemente “vacío”. Intentando establecer una relación dialógica entre la materialidad arqueológica y la documentación histórica, proponemos que el Despoblado fue percibido y “ordenado” simbólicamente, a partir de las categorías o principios que organizan las estructuras del pensamiento mítico y ceremonial andino. Reinterpretando las antiguas crónicas y los antecedentes arqueológicos disponibles, pretendemos conjugar y relacionar las tradiciones orales locales y el discurso cosmológico cuzqueño, con la instauración de santuarios de altura y de dispositivos de demarcación y delimitación espacial asociados al camino estatal.

ESPACIO CELESTE Y ESPACIO TERRESTRE EN LOS ANDES

La estructura dialéctica del cosmos

En las culturas andinas, el espacio celeste constituye un referente o modelo según el cual se ordenan los fenómenos cósmicos, los ciclos de la naturaleza y los ciclos míticos que regulan y determinan la vida de las sociedades humanas sobre la tierra. En ese sentido, para poder comprender los principios que organizaban la construcción de un determinado orden espacial terrestre es fundamental considerar cómo el cielo era conceptualizado en la cosmología cuzqueña (Urton 1981; Zuidema 1989; Vilches 1996: 28).

La importancia otorgada a la observación del cielo respondía a una necesidad concreta de supervivencia. La gran diversidad de condiciones microclimáticas y ecológicas determinaba una notable variedad en la distribución espacial de los recursos productivos y en la organización temporal de su explotación, obligando a las poblaciones andinas a desarrollar estrategias que permitieran predecir y adaptar los ciclos estacionales con los procesos productivos (Vilches 1996: 29). Esto generó, por una parte, un conocimiento astronómico milenario y sistemático en torno a los fenómenos celestes y sus ciclos anuales. Pero además influyó en el desarrollo y construcción cultural de ciertos principios cosmológicos socialmente compartidos.

Siguiendo la perspectiva de Isbell (1982), y retomada por Vilches (1996: 28-29), la observación del cielo habría generado una percepción del mundo como una entidad dialécticamente organizada. Las áreas geográficas de los trópicos de Cáncer y de Capricornio –entendidas como territorios “opuestos” en relación a un eje central, el Ecuador– habrían estructurado un mundo organizado en pares, en opuestos polares, contradictorios y complementarios, articulados por un centro. En ese contexto, el movimiento y los circuitos celestes del sol, la luna y las estrellas, sus convergencias y sus oposiciones, se convierten en los principios que organizan las estructuras cosmológicas andinas. Estos movimientos cíclicos se constituyen en principios ordenadores no sólo del espacio celeste, sino que se replican, se imitan o se reproducen en los espacios del mundo terrestre: asentamientos humanos y arquitectura, organización simbólica y ritual del espacio, construcción del paisaje geográfico y social, produciendo “una suerte de simetría en espejo de la dialéctica celestial” (Isbell, en Vilches 1996: 29).

Una posición similar, pero desde otra perspectiva, es la que expresa Bouysson-Cassagne (1987) en su análisis del pensamiento mítico andino (aymara), a través del concepto de *pacha*. Relacionado con el cielo, con el sol y con el tiempo, *pacha* abarca e involucra también nociones espaciales y sociales. El tiempo se organiza en una serie de etapas sucesivas (edades o generaciones de gentes), que constituyen pasado, pero también presente. Representan divisiones temporales y sociales que están ligadas, a su vez, a un espacio en particular. Espacio y tiempo tienen un origen, un centro: *Taypi*, el “eje” cósmico, ese elemento que organiza las fuerzas de la naturaleza, que articula la relación dialéctica de los principios opuestos. *Taypi*, como principio organizador se asociaba, en tiempos prehispánicos, a divinidades creadoras como Viracocha. En torno a ella los elementos y principios opuestos del cosmos se materializaban en los astros y las divinidades que los representaban (Bouysson-Cassagne 1987; Earls & Sylverblatt 1981) (fig. 2).

Con la expansión incaica, Viracocha, parece haber sido desplazada por Inti, el Sol, como principio ordenador y divinidad principal del estado cuzqueño, asociada al poder político y militar del *Tawantinsuyu* (Pease 1978; Randall, 1987: 77). Sin embargo, el culto a los demás cuerpos celestes (luna, estrellas, constelaciones y particularmente la Vía Láctea), mantuvo su notable importancia cultural y religiosa (Zuidema & Urton 1976).



Figura 2. Representación del "altar" o muro del templo de Coricancha, realizada por Juan de Santa Cruz Pachacuti (1612). En ella puede apreciarse la distribución de los astros en el espacio y la presencia de un eje central representando a la divinidad creadora. Los distintos estratos cósmicos señalan las oposiciones y jerarquías establecidas entre las divinidades y abarcan hasta los niveles del espacio terrestre, social y productivo (Fink 2001).

El Circuito mítico del Inca y del sol

Algunos cronistas adjudican la labor de "amojonamiento" y organización del espacio, los territorios y los recursos a Topa Inca Yupanqui, y otros a Pachacuti Inca Yupanqui. Particularmente este último representa, en la tradición oral cuzqueña, el arquetipo del héroe civilizador, el gran "ordenador" y "arquitecto" del mundo. Como señala Pease (1978), este personaje mitificado es, además, el arquetipo de la divinidad solar. Pachacuti Inca Yupanqui se enfrenta o más bien "desplaza" a su padre, el Inca Viracocha, que representa a la antigua divinidad creadora celeste. Vuelve a fundar el Cuzco, "amojona" las tierras y las "provincias" del entorno, y organiza el "mundo" en cuatro *suyus*, es decir inaugura el ciclo mítico del *Tawantinsuyu*, pero ahora bajo el patrocinio de Inti, el dios solar del Cuzco (Pease 1978: 40-41, 66-67).

El avance y expansión del *Tawantinsuyu* es también significado en las tradiciones orales cuzqueñas como un proceso paulatino y organizado, en el cual se incorporan y "amojonan" nuevos espacios según la voluntad y el orden impuesto por el Inca. Pease (1975) ha demostrado que varios relatos de conquista de los incas refieren, más que a acontecimientos históricos, a recorridos míticos que asocian el desplazamiento del Inca con el movimiento cíclico del sol.

El circuito anual del sol representaba un conjunto de acontecimientos de profunda significación simbólica, cosmológica, política y económica entre los incas. El complejo calendario cuzqueño combinaba los ciclos solares (solsticios y equinoccios), con los meses y ciclos lunares (*quilla*), y con la observación de los movimientos siderales. Estos ciclos astrales eran simbolizados como el recorrido que realizaba Inti durante el año andino. El solsticio puede definirse como el momento en que el sol llega a los puntos extremos (al norte o al sur), de su movimiento aparente con respecto a la línea ecuatorial. Desde allí comienza a "devolverse" para completar su circuito anual. Esta fase del calendario andino, es entendida y percibida hasta la actualidad como un período (que puede abarcar algunos días) en que el sol "se detiene" en el cielo para luego recomenzar su regreso (Urton 1981: 488; Castro & Varela 2004: 295). Los solsticios eran simbolizados en la tradición oral incaica como aquellos momentos en que el sol se "sentaba en su silla", para luego comenzar a "caminar sin descansar" en sentido contrario (Guamán Poma 1992: 830). Como señala Zuidema (1966: 25), basándose en estos relatos, el sol desde el sur "caminaba" de enero hasta junio por el oeste, hasta su "silla" en el norte, y de allí por el este, hasta su "silla" en el sur, describiendo un círculo en el sentido del reloj. En su recorrido anual, dice Guamán Poma (1992: 830), el sol tenía también una "silla" en cada "grado" del cielo, cada una de las cuales representaba los meses andinos. En ese circuito la luna, "como su mujer y reina de las estrellas", iba siempre siguiendo a la divinidad solar.

Estos mitos tenían profundas repercusiones en la calendarización de los ciclos productivos del año y en la organización de las festividades estatales, pero a la vez constituían el discurso ideológico y político que sustentaba el dominio y la expansión incaica. Los procesos de conquista, de apropiación del espacio y de ordenamiento de la sociedad, eran relatados como un recorrido sacralizado en que el Inca, teniendo al Cuzco como origen y centro, seguía las mismas pautas del movimiento del sol (Pease 1975; Martínez 1995).

FRONTERAS Y LIMITES

Las fronteras o límites espaciales andinos podían estar determinados por la presencia de “fronteras naturales” ritualizadas (como los espacios de transición hacia la selva o hacia la costa). Sin embargo, los incas también diseñaron fronteras sociales y políticas en espacios más reducidos, e incluso en espacios multiétnicos. En estos casos, los límites se establecían recurriendo a determinados “instrumentos simbólicos” (Molinié-Fioravanti 1986-87: 256). Estos “instrumentos simbólicos” se basaban en un particular concepto andino de “límite” en el que las divinidades o las fuerzas cósmicas constituían el material ideológico que lo sustentaba, y los rituales su expresión concreta. El concepto de límite conllevaba también consideraciones topográficas, geográficas y ecológicas, y remitía, además, a significados tanto espaciales como temporales (*pacha*) (Bouysson-Cassagne & Harris 1987; Molinié-Fioravanti 1986-87). La noción de límite o frontera, por tanto, se construía a partir de categorías complejas que operaban en el ámbito de lo simbólico, pero que, a su vez, se expresaban y se materializaban en el paisaje andino a través de la selección de determinados hitos, lugares o espacios a los que se otorgaba una significación particular. Ciertos rasgos específicos de la topografía (manantiales, cerros, altas cumbres, planicies, portezuelos o cualquier particularidad del espacio geográfico), podían constituir dispositivos simbólicos para la organización del espacio y el territorio (Molinié-Fioravanti 1986-87).

Espacios de encuentro, espacios de ruptura y espacios de transición

Aquellos lugares que configuraban o representaban puntos de transición entre un espacio y otro tenían una connotación especial. Entre ellos, las “abras” o “portezuelos” representaban una categoría particularmente significativa en la organización espacial andina y en las prácticas ceremoniales. El sistema de *ceques* del Cuzco incluía varios hitos o sitios sagrados de estas características y que son descritos, en las referencias coloniales, como lugares donde se producía un cambio en el campo visual del caminante.

La décima [guaca] se llamaba Macaycalla: es un llano entre dos cerros, donde se pierde de vista lo que está destotra parte y se descubre la otra de adelante, y por sola esta razón lo adoraban” (Cobo 1964: 176).

El sufijo *calla* (*kaylla*), utilizado frecuentemente en la toponimia de este tipo de sitios, refiere, en lengua quechua, a los conceptos de orilla, borde, fin o cabo de algo, linderos y mojones (Molinié-Fioravanti 1986-1987: 271).

La ubicación y distribución de las llamadas *apachetas* o acumulaciones rituales de piedras, parece responder también a este criterio y a una función demarcadora de espacios de cambio o transición, especialmente relacionada a la organización vial andina. Este ritual establecía o connotaba una situación de frontera y de cambio hacia otra cosa u otro “paisaje”, pero constituía también una práctica simbólica que articulaba espacios distintos (Molinié-Fioravanti 1986-1987). En el pensamiento andino, las nociones de encuentro, de dualidad, de oposición y de límite, representan un conjunto de conceptos estrechamente relacionados y complementarios, que adquieren profundas connotaciones simbólicas, cosmológicas, espaciales, temporales, sociales, políticas, sexuales, estéticas (Platt 1987; Bouysson-Cassagne & Harris 1987; Cereceda 1987).

La voz *tincu*, entre otros términos afines del quechua y del aymara, parece contener o apelar a esas múltiples significaciones. *Tincu* refiere a “venir bien entre sí”, a “conformar o concordar una cosa con otra”, a “encontrarse”. Pero se trata de un encuentro entre cosas contrarias, o entre aquellos que vienen de direcciones opuestas. Así lo describen los diccionarios coloniales y le otorgan, además, el significado de “límite” espacial:

Tincu. La junta de dos cosas
Tincuni. Encontrarse, topar o darse una cosa con otra
Naiiy pura tincunacuni. Con la vista encontrarse
Tincunacuni. Ser contrarios, o competir
Tincuni, o tincunacuni, o macanacuni. Reñir o pelear, trauar la pelea y porfiar
Tincuk pura. Límites.
Tincuquempi sayhuani. Amojonar en su raya o límite (González Holguín 1952: 296, 342-343).

El concepto de *tincu*, se asocia a su vez al modelo o al ideal de *yanantin* o *yanantillan*, que remite a un conjunto de significados asociados a la idea de “par”, “pareja”, o “dos cosas iguales”, cosas que “siempre van juntas”, cosas “hermanadas”. Su complejo campo semántico se aplica a los opuestos complementarios que deben ser “igualados”: categorías como masculino-femenino, derecha-izquierda, adentro-afuera; arriba-abajo; blanco-negro, sierra-yungas “aspiran” a alcanzar el equilibrio y la armonía expresado en el principio de *yanantin*. *Tincu*, o encuentro de contrarios, se puede concebir como la bús-

queda de la realización de ese ideal. Refiere al encuentro entre opuestos, pero remite también al “ajustarse” o “emparejarse” (Bouysson-Beyssac & Harris 1987; González Holguín 1952: 342-343).

Este ordenamiento simbólico encerraba o sustentaba desde tiempos prehispánicos, formas concretas de organización social y espacial. Como es sabido, *tincu* designa, hasta la actualidad, a las batallas rituales que se producen al interior de una gran comunidad (entre sus parcialidades, mitades o ayllus), o entre distintas comunidades. Las batallas o juegos rituales entre mitades opuestas y/o complementarias aspiran a realizar el ideal de la concordia y el equilibrio social (*yanantin*), pero a la vez establecen o ratifican fronteras y límites tanto sociales como territoriales (Platt 1987; Bouysson-Beyssac & Harris 1987: 39).

EL ESPACIO SIMBOLICO DEL DESPOBLADO A TRAVES DEL CAMINO DEL INCA Y SUS RELATOS

La tradición oral cuzqueña recopilada por Betanzos (1987 [1551]) sobre la travesía de Topa Inca Yupanqui por la región del Despoblado, ilustra la incorporación de este territorio al espacio sagrado del *Tawantinsuyu*. Como lo ha analizado Martínez (1995: 38), la trayectoria de conquista del Inca en esta versión tiene un evidente sentido simbólico que se inicia en el Cuzco, cuando Topa Inca Yupanqui envía sus ejércitos en las cuatro direcciones de los *suyus*, tomando él personalmente el rumbo del *Collasuyu*, por el “camino de la sierra”. Continúa hacia el sur por el oriente de la cordillera de los Andes para luego atravesarla en un recorrido este-oeste conquistando a las “provincias” de Chile. Desde allí comienza a completar el círculo avanzando hacia el norte, esta vez por el poniente y “camino de los llanos” hasta arribar y someter al valle de Copiapó, desde donde cruza el Gran Despoblado hacia la “provincia” de Atacama.

Esta tradición reproduce los elementos arquetípicos y míticos ya señalados, donde el desplazamiento del Inca va dibujando o configurando un determinado modelo de organización espacial y cósmica. Su extenso recorrido emula el itinerario del movimiento del sol en su ciclo anual. A través de él el Inca va conquistando nuevas “provincias” y gentes e imponiendo el “orden” social. ¿Cuáles son las poblaciones asociadas a estos territorios en estos relatos?

Según la versión de Betanzos (1987: 163-164), luego de someter a los indígenas de Copiapó el Inca había establecido con ellos un pacto de alianza política, a partir del cual éstos se habrían convertido en los intermediarios y facilitadores de la conquista de Atacama. En la versión de Garcilaso, sin embargo, los “guías” por el desierto habrían sido “los de Atacama” y de “Tucma” (1985: 462-463).² Más allá de la veracidad o no de las fuentes, nos interesa destacar la relación que se hace del amplio territorio del Despoblado con poblaciones de Copiapó, de Atacama y de Tucumán. En las crónicas los “de Atacama” y los “de Copiapó” se asocian a los respectivos valles, mientras que la denominación Tucumán englobaba al inmenso territorio trasandino y posiblemente también a sectores puneños (Martínez 1995).

Arqueológicamente, se han podido identificar en el Despoblado materiales diagnósticos provenientes del Cuzco, de la región altiplánica del lago Titicaca, de Copiapó, de San Pedro de Atacama, del Norte Chico (Diaguitas), y del noroeste argentino (Hyslop 1992; Lynch & Núñez 1994; Niemeyer & Rivera 1983).

Por otra parte, como se analizará más adelante, la cartografía del siglo XVIII define la zona denominada como El Chaco, ubicada en pleno Despoblado, como el hábitat de “cazadores de vicuñas”, señalando una posible diferenciación sociocultural con respecto a los habitantes de los valles de Atacama y de Copiapó. Se trata entonces de un territorio que, no obstante sus condiciones inhóspitas, era ocupado o explotado por poblaciones de distinto origen. ¿Cómo se organizó este nuevo espacio integrado al *Tawantinsuyu*?

Los “mojones” del Inca y el mito del Río Mentiroso

Entre 1571 y 1574, el cronista Juan López de Velasco, se refiere en un breve pasaje al camino incaico del Despoblado de Atacama o camino de “los llanos”, donde describe la existencia de un río muy singular, asociado a una frontera incaica.

El otro camino es el que va por los llanos del Pirú... y para entrar en la provincia [de Chile] se pasa un despoblado de más de 100 leguas, sin agua ni yerba, y en el invierno peligroso por la mucha nieve que cae en el camino, el cual está marcado con los huesos y calaveras de los indios que han muerto por seguir a los españoles. *Están en este valle los mojones altos y grandes que dividían las provincias de Chile de las del Pirú en tiempo de los Ingas, y en medio del un arroyo pequeño que se dice Auchillulca, que quiere decir “muy mentiroso”, porque a ciertas horas del día*

llega el agua dél al camino real del Inga, a causa de que se hiela en su nacimiento y sólo corre cuando hay sol (1894: 518-519; aquí y en citas siguientes el destacado es nuestro).

En las crónicas de los siglos XVI y XVII se mencionan distintas aguadas o ríos como hitos importantes del camino que unía los oasis de Atacama con Copiapó (Sanhueza 2002). Sin embargo, este río, mencionado en diferentes fuentes, parece tener características especiales. Gerónimo de Bibar lo denomina *Anchallullac* y lo describe como

... un río chico que corre poca agua, tanta que de un salto se pasara. Comienza a correr a las nueve de la mañana cuando el sol calienta la nieve que está en una rehoya. *Corre con grande furia y hace mucho ruido a causa del sitio por donde corre*. Dura el correr de este río hasta hora de nona. Cuando el sol baja hace sombra una alta sierra a la nieve que está en la rehoya dicha, y como le falta el calor del sol, no se derrite la nieve, a cuya causa deja de correr. *Sécase este río de tal manera y suerte que dicen los indios, que mal lo entienden, que se vuelve el agua arriba a la contra de como ha corrido*. Por tanto le llaman los indios *Anchallulla*, que quiere decir gran mentiroso ([1558] 1988: 68).

Mariño de Lobera también destaca el *Anchallullac*, como un río que “a ciertas horas del día viene de monte a monte; y cuando se le antoja se seca de repente”. “Algunos dicen”, señala, que las variaciones de este arroyo se deben a “que se origina de un grande lago que está en lo más alto de la cordillera, el cual crece y mengua, como la mar a las mismas horas que ella” ([1595] 1867: 38-39).

Antonio Vásquez de Espinoza también hace mención al Río Mentiroso como paso obligado en el camino del Despoblado y describe el lugar como un “valle”, al que llama *Hatunllullac*:

... porque suele hacer muchas burlas a los Chapetones, o visoños, que pasan por allí, por no saber la tierra, sino es que lleuan algun indio de guía, u otra persona que sepa lo que pasa... *porque no les suceda alguna desgracia, como a sucedido a muchos, que no an lleuado guía, quedandose a dormir en la frescura del valle, y las mulas maneadas, que unos, y otros se an ahogado*.

El caso es que 6 leguas de aquel parage al oriente ay unas altas sierras neuadas, que están en 26. grados australes, las quales con la gran fuerça, y calor del sol, se derriten, y *viene corriendo las aguas de la nieue con grande auenida, y furia en grande abundancia*, y como despues que refresca la tarde, y corre viento, viene sola el agua que se a derretido, *llega despues de media Noche una grande auenida*, que dura de dos a tres oras, *la qual se lleua quanto halla por delante*, esta es cierta, y ordinaria todas las madrugadas, y dura por el tiempo referido, y como a los que no saben la tierra les a sucedido desgracias, le an puesto a este valle por nombre *Hatunllulla*, que quiere decir gran mentiroso, y *engañador* ([1628] 1948: 620).

El Río Mentiroso (Gran Mentiroso, *Hatunllullac* en esta versión), es un río que se burla, que engaña.

Es un río peligroso. Puede convertirse en una gran inundación o avenida, atentando contra la vida de hombres y animales.

Como discutíamos en un artículo anterior (Sanhueza 2002), las distintas versiones sobre el Río Mentiroso tienen varios elementos comunes. Todas ellas describen un río que “aparece” o “crece” en un momento específico del día o de la noche (aunque cada relato dé una “hora” o un tiempo diferente). Siempre se refieren a un río en particular, ubicado en un lugar determinado y cuya crecida es señalada como un suceso regular, que se produce cotidianamente, y no como un acontecimiento eventual o estacional. Todas ubican este hito dentro de una secuencia de aguadas o ríos (que efectivamente hemos podido identificar), situándolo siempre en pleno Despoblado.³ Sin embargo, el río *Anchallullac* no figura en la cartografía antigua ni actual.

Como hemos planteado (Sanhueza 2002: 113-115), el *Anchallullac* descrito por los cronistas parece corresponder a una tradición oral de origen autóctono. Se trata de un río “mentiroso” que corre gracias al calor del sol, o que “crece” o “mengua” según los movimientos de la luna y del mar. Un río que suele ser pequeño, pero que a ciertas horas del día su caudal aumenta, corriendo con furia. Un río que de pronto se seca y deja de correr o, como “dicen los indios”, se vuelve el agua arriba, “a la contra de como ha corrido”. El *Anchallullac* era un río que se “devolvía” o invertía su curso.

En 1674, el padre Diego de Rosales describe nuevamente este misterioso río del Despoblado

Río que sigue al sol.

En el desierto de Atacama a las primeras jornadas del camino del Peru para este Reyno corre un pequeño Río encerrado en altas barrancas, con poco mas de media vara de fondo, el agua es dulce, fresca y clara, *sigue al sol en su corriente*. Cosa marauillosa! *con tanta puntualidad, que podía servir de fidelissimo Relox*. *Porque así que el Sol se retira de nuestro orizonte, esconde el río repentinamente sus aguas sin que se halle una gota de agua en toda su caxa, y al punto que vuelue a nacer el Sol repite tambien el río su curso y al passo que va creciendo la luz del día y se va lebantando el Sol a esse paso crecen sus aguas y se van aumentando hasta en cantidad de media vara*. Por estas mudanzas, o engaños que haze a la vista de los indios, le pusieron un nombre, que significa engañador, llamandole *Anchallullac*, que en lenguaje Peruano quiere dezir grande engañador, y conseruando esse nombre en testimonio de estas mudanzas *le llaman tambien con el los indios chilenos de Copiapo* (Rosales 1989: 238-239)

Este “portento de la naturaleza”, señala el padre Rosales, no es sino una obra más de la voluntad divina. Lo compara con la flor de la maravilla o girasol que “sigue” al sol en su itinerario cotidiano, miran-

do al oriente cuando éste nace y al occidente cuando se pone. Esta virtud de atracción otorgada por Dios al sol, también se la habría dado “para llevar las aguas de este Río” (Rosales 1989: 239-240). Al nacer el sol brota también el río, que parece seguir su curso, y “al passo que va creciendo la luz del día y se va lebantando el Sol a esse paso crecen sus aguas”. Cuando éste se retira del horizonte, el río también se esconde.

Nos encontramos con un relato que va señalando el itinerario solar en el espacio celeste. El amanecer, el cenit (el punto de mayor luminosidad o el “mediodía”) y el ocaso parecen ir dibujando el movimiento del sol y del río, en su sentido este-oeste.

Rosales remarca, por otra parte, que el nombre del Río Mentiroso proviene de la lengua del Perú, denominación que habían conservado los indígenas de Copiapó. En la lengua quechua *ancha* quiere decir muy o mucho, y *llulla*: mentira, engaño (González Holguín [1608] 1952). *Anchallullac*, río “Muy Mentiroso”, como lo traducía López de Velasco en el texto arriba citado, no obstante que todas las otras referencias lo traducen como “Gran Mentiroso”. La toponimia actual y sus significaciones lingüísticas permiten asociar el nombre de este río con el volcán más imponente de todo ese territorio, el Lullaillaco. Su nombre, también quechua, significa “Agua” o “Aguas Mentirosas”.⁴ Ubicado en pleno Despoblado, y por cuyas faldas pasa el Camino del Inca, el volcán (al igual que el río *Anchallullac* de los relatos) es un hito que se encuentra en la zona más inhóspita del trayecto entre Atacama y Copiapó (Sanhueza 2004b). El volcán Lullaillaco contiene en su cumbre uno de los santuarios y *capacochas* incaicas más importantes dentro de las, hasta ahora, conocidas (Reinhard & Ceruti 2000).

Los volcanes y sus santuarios tenían profundas connotaciones no sólo en lo ritual, sino también como elementos organizadores del espacio simbólico, social, político y económico.⁵ El Lullaillaco y sus grandes dimensiones parece connotar un espacio geográfico y ritual muy significativo, relacionado en la tradición oral con un río mítico asociado, a su vez, a los circuitos astrales y al espacio celeste. Sin embargo el río se vincula también con la organización del espacio terrestre. En “este valle” del Río Mentiroso, señalaba López de Velasco, estaban los “mojones altos y grandes” que dividían estas “provincias” en tiempos de los incas. A ciertas horas del día, el pequeño arroyo que sólo corría cuando había sol, alcanzaba con sus aguas al Camino Real ¿De qué tipo de metáfora se trata?

No obstante que los relatos analizados se circunscriban al ámbito de la tradición oral y de la construcción simbólica del espacio, a partir del registro documental y de nuestra propia observación en terreno, hemos propuesto que el deslinde mencionado pudo haber correspondido a un alineamiento de *tupus* o “mojones del Inca” ubicados en la localidad de Vaquillas (Sanhueza 2002). Nos proponemos ahora, profundizar en esta idea y asociar los posibles significados simbólicos del Río Mentiroso con estas pequeñas columnas del Despoblado de Atacama.

EL CAMINO DEL INCA EN EL CORAZÓN DEL DESPOBLADO: TOPOGRAFÍA Y “PAISAJE”

El camino incaico del Despoblado se caracteriza por atravesar, longitudinalmente, la región más árida del desierto de Atacama. Sin embargo, es posible establecer o distinguir en él, desde un punto de vista geográfico y ecológico, al menos dos grandes tramos que presentan características muy diferentes. En lo que podríamos denominar un primer gran tramo, y que corresponde a un extenso trayecto de aproximadamente 230 km (entre las localidades de Peine al norte y el portezuelo de Vaquillas al sur), la cota promedio de altura es de unos 3000 m snm, abarcando incluso varios kilómetros con alturas superiores a los 4000 m. No obstante que este tramo se inscribe dentro de lo que puede considerarse la región más árida del Despoblado, su ruta ascendente, que va articulando una secuencia de pequeños tambos o “tambillos”, está trazada en la franja de transición entre la precordillera y la puna lo que permite la captación de recursos de agua, forraje y fauna silvestre (Niemeyer & Rivera 1983).

Desde el “tambo” de Peine, en el borde oriental del salar de Atacama, el camino se dirige a los oasis de Tilomonte y Tilopozo. Atraviesa la sierra de Tambillo y continúa por una meseta flanqueada al oeste por el cordón de la cordillera de Domeyko. En esta latitud este cordón montañoso se extiende en forma paralela a los Andes pero más al sur comienza a cerrarse hacia el este, alcanzando o encontrándose con el macizo andino aproximadamente a la altura del portezuelo de Vaquillas. En todo el tramo previo a Vaquillas, el camino está enmarcado al poniente por Domeyko y al oriente por el piedemonte de los grandes volcanes de la cordillera de los Andes. Luego de la sierra de Tambillo se divisan hacia el sur los macizos del Pular, el Socompa y, más al sur, el gran

Llullaillaco. El camino sigue remontando portezuelos y oscilando en alturas promedio de 3000 m, hasta alcanzar la gran cuenca del salar de Punta Negra, ubicada a unos 3400 m. El rasgo dominante en el paisaje es ahora el volcán Llullaillaco, acompañado por otros conos volcánicos algo menores. Por el occidente, la cadena cordillerana de Domeyko bordea aún la cuenca. Nos encontramos ya “en pleno Despoblado de Atacama” (Niemeyer & Rivera 1983: 104).

Es posible que la aguada de la quebrada de Llullaillaco, que se origina a los pies del volcán, corriendo en un sentido este-oeste, haya dado origen al mito del Río Mentiroso. No obstante, hasta nuestros actuales conocimientos, el camino incaico habría pasado más abajo, alcanzando esa quebrada a una altitud en la que ya se encuentra desprovista de agua (véase Núñez, P. 1981: 26). Sin embargo, existe otra aguada mencionada en la documentación colonial tardía bajo el nombre de Río Frío y descrita por los expedicionarios de los siglos XIX y XX como una de las más importantes de esta zona del Despoblado. Por allí, efectivamente pasaba el camino incaico y la posterior ruta colonial, constituyendo un hito indispensable para el abastecimiento de agua y forraje (Philippi 1860; Niemeyer & Rivera 1983). Es curioso que Río Frío, como se lo conoce al menos desde el siglo XVIII, no sea mencionado en las crónicas de los siglos XVI y XVII considerando que las restantes aguadas principales sí lo son (véase Sanhueza 2004b). Por ello, y por las razones que expondremos a continuación, postulamos que este río pudo corresponder, efectivamente, al mitificado *Anchallullac*.

Ubicada a una altura de 3650 m, la quebrada de Río Frío alberga un estero de aguas permanentes que constituye el más importante tributario de la cordillera de Domeyko. En sus cercanías se encuentra un sitio o tambo incaico (aunque probablemente de origen anterior) de proporciones mayores a las de los otros registrados en el trayecto (Lynch & Núñez 1994). El pequeño estero de Río Frío, cuyas aguas son de especial buena calidad, suele congelarse durante la noche, puesto que allí se registran temperaturas particularmente bajas (véase Philippi 1860: 77). Parafraseando a Lynch y Núñez (1994: 158) y como hemos podido percibirlo en terreno, desde los bordes de su profunda quebrada se aprecia, hacia el nororiente, el volcán Llullaillaco, que adquiere, especialmente en los atardeceres, una imponente presencia en el paisaje.

Río Frío presenta, además, otras singularidades. A diferencia de las anteriores aguadas por las que pasa el camino incaico, ésta no nace de la cordillera de los Andes, sino del cordón de Domeyko, ubica-

do al poniente (véase figura 1). Río Frío *no corre de este a oeste*, como la mayoría de los cursos de agua de la cuenca, *sino que describe una diagonal en sentido suroeste-noreste*, en un trayecto encajonado que abarca unos 12 km de longitud, para luego sumergirse bajo la tierra. Este río parece correr en un sentido inverso al curso del sol, pero también en un sentido inverso a otras importantes entidades celestes a las que nos referiremos más adelante. Hacia el sur, por otra parte, Río Frío alimenta esporádicamente pequeñas quebradas de la gran meseta contigua de Vaquillas (Niemeyer & Rivera 1983: 112).

Inmediatamente después de Río Frío, el camino continúa por una amplia meseta desde la cual puede divisarse al fondo la sierra de Vaquillas perteneciente a la cordillera de Domeyko, que orientándose hacia el este, está alcanzando la cadena de los Andes. La extensa planicie inclinada que se inicia en este segmento del camino, denominada Llano Alto de Vaquillas, va ascendiendo hasta el portezuelo homónimo. Se trata de un espacio o un escenario que ofrece una extraordinaria visibilidad en todas direcciones. El Llullaillaco al noreste, circundado por otras grandes montañas, la serranía de Vaquillas al sur y el portezuelo, al que se accede por una pendiente muy suave, que se aprecia como un amplio umbral señalado en sus extremos por pequeñas y arenosas colinas. A través de esta gran planicie, el camino incaico dibuja un recto trazado que alcanza su altura mayor en el portezuelo, ubicado a unos 4100 m, para volver a descender, luego de atravesar el abra, por la falda sudoccidental de Domeyko hacia la quebrada de Vaquillas, tributaria de ese cordón montañoso. Desde el abra o portezuelo de Vaquillas, la percepción visual es aún más amplia:

Desde él se ofrece una magnífica vista tanto hacia el sur como hacia el norte. Por el sur se divisa la silueta casi esfumada del cerro El Indio, cerca de El Salvador; al este el cono del cerro Azufre y por el norte, hasta las cumbres más altas de los volcanes de la Puna de Atacama. Por supuesto que el Llullaillaco domina (con sus 6.780 m) toda la cordillera andina (Niemeyer & Rivera 1983: 110-111).

El tramo ascendente que abarca esta amplia meseta entre Río Frío y el portezuelo de Vaquillas se extiende aproximadamente por unos 20 km, y es el que registra las alturas promedio más elevadas de la ruta desde Peine, como también las condiciones más duras para la travesía. Se trata de una superficie llana pero pedregosa, escindida por pequeñas y poco profundas quebradas tributarias eventuales de Río Frío y que ofrecen recursos forrajeros a una apreciable cantidad de fauna silvestre. En general, la meseta

supera los 4000 m y está muy expuesta a los fuertes y fríos vientos que soplan durante el día, y a las gélidas temperaturas de la noche. No obstante, es uno de los tramos con mayor densidad de restos arqueológicos de todo el trayecto. En esta planicie se encuentra una notable cantidad y variedad de pequeñas estructuras de distintos formatos, orígenes o funcionalidades, tales como refugios, paravientos u otros, asociados probablemente a actividades de caza, pastoreo y tráfico caravanero (Niemeyer & Rivera 1983: 111-112). Es aquí, y a escasos kilómetros del acceso al portezuelo de Vaquillas, donde la documentación colonial y el registro arqueológico señalan la presencia de cuatro pequeñas columnas o *tupus* dispuestos en forma perpendicular al camino incaico y que describiremos más adelante.

Una vez en el portezuelo, se inaugura hacia el sur un espacio y un paisaje notablemente diferente. El cordón de Domeyko, al que pertenece el portezuelo, continúa cerrándose hacia el oriente hasta unirse, o más bien anteponerse en un sentido norte sur a la cordillera de los Andes, iniciando un sistema de quebradas y hoyas hidrográficas que riegan con sus aguas intermitentes las faldas cordilleranas en un sentido este-oeste, llegando a favorecer incluso sectores del desierto central (San Román 1902). Se inicia, entonces, un segundo gran tramo del camino incaico que abarca desde el portezuelo de Vaquillas hasta el valle de Copiapó (aproximadamente 275 km de longitud). Ahora, el camino describe, a modo general, una línea descendente que se va orientando hacia el oeste y que va deslindando, esta vez, el desierto de altura (precordillera y puna) del desierto normal (o depresión intermedia), marcando un notable descenso en la cota promedio hasta alcanzar el amplio valle de Copiapó. Por sus condiciones ecológicas, este segundo tramo ofrece una cantidad muy superior de alternativas de acceso a recursos hídricos y forrajeros (Philippi 1860; San Román 1902).

Luego del portezuelo de Vaquillas, el camino continúa por el pie o falda occidental de la cordillera de Domeyko dirigiéndose hacia el sur hasta la gran quebrada de El Chaco atravesándola a una altura aproximada de 2760 m. Sigue posteriormente en descenso, uniendo las quebradas Juncal, El Carrizo y Doña Inés (entre otras) a través de un trazado vial particularmente recto. Los siguientes hitos del camino incaico de este tramo corresponden principalmente al río de la Sal y Finca de Chañaral, desde donde se dirige hacia el gran valle de Copiapó (Iribarren & Bergholz 1972).

Los *tupus* o *sayhuas* de los caminos incaicos de Atacama

En un estudio anterior (Sanhueza 2004a), hemos sistematizado y analizado las posibles significaciones de los llamados topos o *tupus* que caracterizan los caminos incaicos de Atacama. Se trata de estructuras o columnas de forma cilíndrica o cuasi tronco piramidal, construidas por superposición de piedras, cuyos diámetros varían entre 1 y 2 m y sus alturas entre 0,5 y 2 m (fig. 3a y b). A veces se trata de hitos solitarios, pero generalmente se encuentran en parejas, dispuestos a ambos costados del camino. Frecuentemente se encuentran en portezuelos o abras, como también en llanuras o planicies extensas (Niemeyer & Rivera 1983). Lynch (1995-1996) señala que, al menos en ciertos casos, estos hitos podrían estar deslindando distritos administrativos o señalando la distribución territorial de la mita caminera. Siguiendo en esta línea y sumando el hecho de que estas estructuras pueden también presentarse en mayor cantidad, conformando una hilera de columnas que atraviesa perpendicularmente el camino, hemos sostenido que los *tupus* de los caminos incaicos parecen haber sido elementos polisémicos que, según su ubicación y la cantidad en que se presenten, podrían estar demar-



Figura 3a y b: Hitos alineados en forma perpendicular al camino incaico de la zona del Alto Loa (II Región). (Fotos: José Berenguer).

cando territorialidades (rituales, políticas, sociales), como también estar asociados a una compleja nomenclatura andina de “medición” del espacio y sus distancias (Sanhueza 2004a).

Estas estructuras son denominadas por los cronistas y por los antiguos vocabularios coloniales del quechua y el aymara como “*sayhuas*”, “*chutas*” o “*tupus*”, y se asocian con significados relativos a la medición de superficies territoriales y de longitudes o distancias. Particularmente cuando se hace referencia a la vialidad incaica, *sayhua*, *chuta* y *tupu*, se definen como el mojón de piedra que señalaba las mediciones del camino del Inca (la “legua del Inca”). En su oportunidad hemos discutido y cuestionado la relación de este tipo de demarcadores con las formas occidentales de “medición”, señalando que los factores que podían influir en su distribución apelaban a una compleja concepción del espacio que involucraba prácticas e instituciones andinas de carácter social, político, productivo y ritual (Sanhueza 2004a).

Las *sayhuas* en la nomenclatura astronómica cuzqueña

Guamán Poma denomina *sayhuas* a los “mojones” que los incas ponían para deslindar los territorios y las ilustra como torres o columnas de piedra bien elaboradas (fig. 4), similares a las que dibuja en los caminos incaicos (fig. 5). En los diccionarios coloniales, *sayhua*, entre otros vocablos, remite a los conceptos de “mojón de piedra” y de medición de tierras y distancias. Sin embargo, el término *sayhua* estaba también asociado a la medición de la posición del sol en el cielo. En los antiguos vocabularios quechuas *sayhua*, definido como “mojón” o “lindero” de tierras y de caminos, es también sinónimo de *ticnu* “el zenit o punto de la mitad del cielo”, concepto a partir del cual se establecen los momentos en que el sol está, se acerca o ha pasado mediodía (Santo Tomás 1951 [1560]; González Holguín 1952). Polo de Ondegardo denomina “saybas”, “pilares” o “topos” a las columnas que en el Cuzco permitían medir “el discurso del sol” durante el año (en Bauer & Dearborn 1998: 45).

De manera que es posible proponer que, al menos desde el punto de vista de sus asociaciones semánticas o simbólicas, las columnas de los caminos incaicos del desierto se emparentaban con las columnas astronómicas del valle del Cuzco.

Por razones de espacio es imposible sistematizar aquí la información disponible respecto a este

tipo de estructuras, salvo señalar que consistían desde “pequeñas torrecillas” o “mojones” hasta “grandes columnas” distribuidas en los alrededores del valle y en el centro mismo de la ciudad, que estaban destinadas a medir los movimientos de los astros permitiendo calcular la llegada de los solsticios y equinoccios y calendarizar las actividades productivas y rituales del año (Zuidema 1989: 408-412; Bauer & Dearborn 1998; Sanhueza 2004b).

Algunas versiones hablan de conjuntos de cuatro grandes columnas y otras de pares de columnas. Se distinguen columnas que permitían anunciar la llegada de solsticios y equinoccios, pero también otras que indicaban cada uno de los meses del año. Aparentemente el número y ubicación de estos pilares obedecía a diferentes métodos de observación celeste. El calendario incaico incluía y combinaba los meses solares y los lunares, a la vez que los complementaba con los movimientos siderales, es decir, la posición de las estrellas y constelaciones como puntos referenciales. Esto implicaba un complejo sistema de observación, tanto diurno como nocturno. Zuidema (1989: 409) señala que habrían habido varias columnas del tipo *gnomon* en el Cuzco y distingue, al menos, dos técnicas complementarias de lectura o medición. Una consistía en medir la sombra que producía el instrumento con respecto al sol, técnica especialmente eficiente para la predicción de los equinoccios. El momento en que el sol dejaba de “hacer sombra” representaba un evento de gran significación ritual, puesto que “decían que aquel día se asentaba el sol con toda su luz de lleno en lleno sobre aquellas columnas” (Garcilaso 1995: 120). La segunda técnica consistía en la lectura de horizonte, utilizando las columnas como referente a distancia para observar y medir los movimientos diarios y anuales de los astros. Cuando el sol “pasaba” por allí, señalaba la fecha de un determinado evento ritual y el inicio de las actividades productivas asociadas (Cobo 1964).

No está del todo claro para los investigadores cuál era la ubicación, orientación y distribución de las columnas astronómicas. Sin embargo, formaban parte de la estructura de *ceques* y parecen, al menos en ciertos casos, haber sido dispuestas en lugares o espacios significativos no sólo por constituir puntos de referencia en una línea visual al horizonte, sino también por representar puntos de transición, de encuentro, de oposición entre espacios diferentes. La toponimia asociada a estos “mojones” o “pilares” (como los de Quincalla, que anunciaban “el principio del verano” cuando llegaba ahí el sol, o los de Chinchincalla, que señalaban el “tiem-



Figura 4. Ilustración de Guamán Poma de Ayala (1992: 324) sobre las *sayhuas* y los “mojonadores” y “medidores” del Inca.



Figura 5. Ilustración sobre las columnas o *sayhuas* de los caminos reales (Guamán Poma 1992: 326).

po de sembrar”) se compone del sufijo *calla*, (*kaylla*) que, como se dijo, denominaba a aquellos lugares de transición en los que se perdía de vista el Cuzco, y que la lengua quechua define como “orilla”, “borde” o “linderos”. Estos lugares se constituían, además, en espacios sagrados y en espacios divinizados, especialmente en aquellos momentos del año en que los astros celestes pasaban o “se sentaban” allí. En ese sentido, las columnas astronómicas (así como los ríos, como veremos más adelante) parecen haber estado asociadas también a la simbología de frontera.

Las “pirámides” o “columnas” de Vaquillas

A los pies del acceso al portezuelo de Vaquillas (aproximadamente a unos 4 km de él), Niemeyer y Rivera (1983: 112, 140), registraron tres estructuras o *tupus* cuasi tronco piramidales dispuestos en línea perpendicular al camino, el que pasaba por en me-

dio de dos de ellas. La mejor conservada tenía una altura de 1,10 m y un diámetro de 1,80 m (producto del derrumbamiento de algunas piedras). Las otras dos correspondían a 1,10 y 0,80 m de altura y 1,50 y 1,00 m de diámetro respectivamente. Cuando en septiembre de 2004 logramos llegar a estos hitos, constatamos la presencia de cuatro estructuras, una de las cuales había sido rehabilitada como refugio por lo que no había sido detectada por los arqueólogos, aunque mantenía claramente su base tronco piramidal (véase Sinclair 2004). Los dos hitos centrales, separados entre sí por unos 20 m, se disponen en forma perpendicular y equidistante al camino (el que va con un rumbo aproximado norte-sur), marcando un (casi exacto) eje este-oeste (fig. 6 a y b). Los hitos de los extremos están a una distancia muy superior, ubicándose aproximadamente a unos 200 m con respecto a los hitos centrales (fig. 7).⁶ Las estructuras están ubicadas a 4080 m en una pequeña lomada que, luego de una leve declinación vuelve a ascender hacia el portezuelo. Mirada desde el norte, la disposición de las dos columnas que bordean el ca-



Figura 6. a: Las dos columnas centrales de Vaquillas. En primer plano se observa la del lado oeste del camino, semidestruida. La del costado este está en mejores condiciones de conservación. b: Detalle del hito del borde este del camino, que tiene una altura de 1,10 m (es necesario aclarar que, originalmente, esta foto contaba con una figura humana de pie al costado derecho del hito, la que ha sido borrada sólo con el objetivo de permitir apreciar mejor la estructura y su entorno paisajístico). (Fotos: Marinka Núñez).

mino parece replicar la orientación del portezuelo, como si anunciaran, como una antepuerta, el acceso al abra (fig. 8a y b).

Existen antecedentes etnohistóricos que permiten identificar a las estructuras descritas como los restos de un “deslinde” incaico, reconocido como tal en tiempos coloniales y, curiosamente, ratificado posteriormente por la administración española. En el siglo xvi, López de Velasco parece referirse a él al

mencionar los “mojones altos y grandes que dividían las provincias de Chile de las del Perú en tiempo de los Ingas” a los que asocia con el “valle del *Anchallullac*” (¿la cuenca del Lullaillaco?) (fig. 9). Por su parte, las Reales Ordenanzas de 1778, que regulaban el sistema de correos entre Lima y Chile, señalan un deslinde colonial ubicado en el sitio que hemos descrito: “*A las dos, o tres leguas de Riofrio siguiendo para baquillas, se hallan las piramides, que*



Figura 7. Hito semidestruido del extremo este de la línea de *tupus*. A unos 200 m de distancia se divisan, como un punto, las dos columnas del centro. (Foto: Raúl Molina).



Figura 8. a: Las dos columnas centrales y equidistantes al camino señalan, al fondo, el portezuelo de Vaquillas. b: El portezuelo visto desde un ángulo distinto (desde el noreste) para que se pueda apreciar su topografía. El camino, con rumbo norte sur, proveniente del costado izquierdo de la foto, pasa por en medio de las dos colinas de los extremos. (Fotos: Marinka Núñez).



Figura 9. Las columnas de Vaquillas tomadas desde un ángulo suroeste. Al fondo, al noreste, el volcán Lulllaillaco. (Foto: Raúl Molina).

dividen las jurisdicciones del Reyno del Perú, con el de Chile" (en Sanhueza 2002: 124).

No obstante sus evidentes significaciones de orden ritual, las columnas incaicas de Vaquillas habían sido incorporadas a la cartografía territorial colonial, otorgándoles por cierto, otro carácter. Pero ¿cuáles pudieron ser sus significaciones para el estado incaico?

FRONTERAS ANDINAS, ESPACIO Y TIEMPO. HACIA OTRAS INTERPRETACIONES DEL RÍO ANCHALLULLAC

Los ríos como demarcadores simbólicos en la tradición oral cuzqueña

Según la tradición narrada por Sarmiento de Gamboa sobre la expansión incaica, Topa Inca Yupanqui había enviado a uno de sus capitanes a conquistar la región fronteriza con la selva, en el *Antisuyu*. Este, por orden del Inca, había caminado orientándose "hacia el nacimiento del sol", hasta el mítico río llamado Paititi, donde había puesto "los mojo-

nes del Inga Topa". Este mismo Inca, en su recorrido hasta los confines meridionales del *Collasuyu*, había llegado hasta el río Maule donde, según relata el cronista, había puesto "sus columnas, por términos y mojones de su conquista" (1942: 130-131). Su sucesor, Guayna Cápac, había alcanzado hasta el río Angasmayo, en el *Chinchaysuyu*, donde había levantado sus mojones como términos de la tierra conquistada, y sobre ellos había puesto "ciertas estacas de oro por grandeza y memoria" (1942: 149).

A través del relato de estos distintos episodios de conquista se ilustra el proceso de expansión como una secuencia que culmina en cada una de sus etapas, con la instalación de "mojones" de posesión y donde los "ríos" parecen representar una función simbólica asociada a la organización de los circuitos solares del Inca y al "amojonamiento" del espacio.

En el Despoblado de Atacama se encontraba un valle donde estaba el río llamado *Anchallullac*, que quería decir "Muy Mentiroso", porque a ciertas horas del día llegaban sus aguas al camino real del Inca. Este río sólo corría cuando había sol. Algunos decían que "seguía al sol en su corriente" y que cuando el sol se ponía en el horizonte, el río escondía

repentinamente sus aguas. Pero otros decían que, al ponerse el sol, el río “se devolvía”, invirtiendo su curso. Algunos, sin embargo, lo señalaban como un río nocturno, que corría durante el atardecer y parte de la noche, o que sólo se le veía aparecer después de media noche. Se lo describía como un arroyo pequeño, pero que de pronto aumentaba su caudal y podía, incluso, convertirse en una gran avenida que corría con tal furia que arrasaba con cuanto había por delante, revistiendo un gran peligro para hombres y animales desprevenidos. Según algunos, este río debía su nacimiento diario al sol, que derretía las nieves de las montañas. Pero había quienes sostenían que éste dependía de los ciclos de la luna y de los movimientos del mar. Era allí, en este paraje, en ese territorio, donde el Inca había puesto sus “mojones altos y grandes”.

Ríos, columnas, circuitos solares y lunares, fronteras. Elementos recurrentes que permiten sugerir posibles asociaciones simbólicas con el orden del cosmos, el espacio, el tiempo, los ciclos naturales y sociales.

Mayu, el Río Celeste

Quisiéramos centrarnos, en primer lugar, en uno de los mitos que jugaron un papel muy importante en la organización del espacio y en la organización del tiempo calendárico andino y cuzqueño.

Para establecer y predecir los ciclos solares y astronómicos en general, un referente fundamental del espacio nocturno era la Vía Láctea, que representaba un eje celeste a través del cual se orientaban los quechuas (Urton 1981). La Vía Láctea es una gran franja luminosa que atraviesa la bóveda del cielo, siguiendo un rumbo inclinado norte-sur. Para los incas, y en general para las culturas andinas antiguas y actuales, la Vía Láctea es un *río celeste*, *Mayu*, como se lo denomina en lengua quechua o *Laccampu Ahuira* (río de estrellas) en aymara (Bertonio 1984). *Mayu*, es percibido como un angosto arroyo de estrellas que fluye y se desplaza por el cielo nocturno hasta sumergirse en el horizonte. Cada noche *Mayu* renace y vuelve nuevamente a circular como si durante el día, cuando no se lo ve, se “devolviera” sobre su curso. La Vía Láctea, en efecto, va paulatinamente desplazando su eje original para volver a retomarlo luego de 24 horas. Es decir, todas las noches comienza su movimiento aparente con un rumbo noreste-sudoeste, pero en el transcurso de las horas se va inclinando en sentido opuesto hasta alcanzar, 12 horas después, una dirección que se per-

cibe como noroeste-sudeste. A la noche siguiente el río ha recuperado su rumbo original, recomenzando nuevamente por el noreste (Urton 1981: 479-484).⁷ En ese sentido, el río celeste, se desplaza verticalmente (norte-sur), pero también horizontalmente (este-oeste) en el cielo nocturno.

Es sugerente el hecho de que el Río Mentiroso del Despoblado de Atacama, describiera también un rumbo inclinado sobre la tierra, pero más sugerente aún es que corriera en sentido contrario al desplazamiento nocturno del río celeste, desplazándose de suroeste a noreste. ¿Como si completara su circuito diurno?

Mayu era un importante referente en la orientación espacial de los incas. Urton (1981: 484-486), sostiene que algunas de las líneas de ceques del Cuzco se habían organizado siguiendo las coordenadas y los ejes de inclinación del río celeste. Pero también *Mayu* era fundamental para la orientación en el tiempo y la predicción de los ciclos solares. Su posición sobre el cielo podía utilizarse para calcular los tiempos de los solsticios usando como referente la salida y puesta heliaca de determinadas constelaciones o estrellas que la integraban.⁸ Por otra parte, al menos en la región del Cuzco, la salida del sol coincidía con el curso central de la Vía Láctea solamente dos veces al año: los días 20 de diciembre y 20 de junio. Este era un evento de gran importancia que anunciaba la llegada de los solsticios. Es decir, los solsticios se podían predecir, calcular y festejar mediante la observación de la relación espacial que se establecía entre *Inti* y *Mayu*. Cuando el sol *estaba en el solsticio*, señala Urton, es cuando *estaba en la Vía Láctea* (1981: 488). De manera que, en el calendario cuzqueño, estas fechas coincidían con los momentos en que el sol “iluminaba” al río celeste.

Mayu, las montañas y los ciclos del agua

Las culturas andinas establecían una estrecha relación entre las montañas, la lluvia, los ríos, la fertilidad y el mar, como conjunto de componentes simbólicos del culto ancestral al agua. Como sostiene Randall (1987: 75), el poder de los grandes nevados radica en su control de los ciclos del agua, en su habilidad de congelarla y de detener su flujo determinando, así, el futuro de la producción agrícola. Las cumbres nevadas, agrega, conectan el cielo con el mundo subterráneo, y son la conexión fertilizante, en términos de tiempo y de espacio, de los distintos

niveles del universo. En ese contexto, los ríos originados en las altas montañas y que regaban las tierras hasta desembocar en el mar simbolizaban uno de los principales ejes articuladores y reproductores de los ciclos anuales del agua. Según la mitología andina, *Mayu*, el río celeste, recogía el agua del océano para luego devolverla a las montañas a través de las lluvias y nieves (Zuidema & Urton 1976).

Mayu, o la Vía Láctea contiene un conjunto de constelaciones negras o manchas oscuras, en las que las culturas andinas distinguieron toda una “fauna celeste” (los camélidos, la perdiz, el zorro, la serpiente, el sapo, entre otros), que anunciaba y orientaba, según su posición en el río, las actividades agrícolas. La más importante de estas constelaciones negras, representa a la llama, *Yakana*, que se ubica en la parte sur de la Vía Láctea, bajo la Cruz del Sur. Según la tradición prehispánica, *Yakana* andaba “dentro del río” y, a media noche cuando nadie la veía, bebía el agua de los manantiales y del mar para evitar que el océano inundara toda la tierra; para impedir los diluvios y los desbordes de los ríos. Luego orinaba sobre la tierra para fertilizarla. La *Yakana* es, hasta la actualidad, la entidad mítica dominante en la Vía Láctea o *Mayu*. Es la que permite la reproducción y equilibrio de los ciclos vitales de la naturaleza, regulando la necesaria circulación entre el río celeste, la tierra y el mar e impidiendo las inundaciones y excesos de lluvias (Zuidema & Urton 1976; Randall 1987: 76).

La articulación del ciclo anual de la Vía Láctea con los ciclos solares, aseguraban la recirculación de la fuerza vital en el cosmos, a la vez que determinaba la calendarización de los procesos expansivos del estado incaico:

Las aguas de la tierra fluyen de las montañas hasta el océano y luego circulan de vuelta a través del *Mayu* (Vía Láctea) en el cielo nocturno para caer otra vez a la tierra. El sol sale en el este y trae su energía por el cielo del día y se pone en el océano para luego circular bajo la tierra durante la noche y salir nuevamente al día siguiente. Pero durante el año (de diciembre a junio) se desplaza del sur al norte y otra vez regresa, desde los largos días lluviosos de la estación agrícola a los cortos días secos [correspondientes, en el calendario estatal, al período] de la expansión militar (Randall 1987: 78)

El río celeste y *Yakana* en la tradición oral de Atacama

La investigación etnográfica realizada en diferentes localidades de la zona del río Salado (afluente del río Loa, interior de la Región de Antofagasta), en la

región atacameña, ha permitido una importante aproximación a las construcciones simbólicas de estas poblaciones agroganaderas respecto al espacio terrestre y los fenómenos celestes.

...[Para ellos] la tierra es una bóveda semicircular cuyos límites son apreciables en el movimiento aparente anual del sol. Estos límites espaciales y temporales, están constituidos por los solsticios y por el paso del sol por el cenit... A la estructura [del movimiento] del sol se puede sobreimponer aquella trazada por el movimiento aparente de las estrellas, en un sistema donde las constelaciones conceptualizadas guardan relación estrecha con el movimiento del sol... La tierra y la semiesfera celeste están rodeadas por un océano. *El cielo o las capas superiores de la esfera celestial y la plataforma terrestre se conectan por la Vía Láctea, que transporta el agua de mar hacia las montañas cuando toca el agua con sus extremos: el agua de mar 'sube' al cielo y desciende luego como lluvia* (Magaña, en Vilches 1996: 172)

En la zona del río Salado y del río Loa Superior, *Mayu* es denominado “el Río Blanco” y en él habita el “Llamo”, “Guanaco” o “Cogote del Guanaco”, equivalente a la constelación negra de *Yakana* (Vilches 1996: 175). Como señalan los testimonios de los habitantes, el Guanaco o el Llamo “está en el río”, pero requiere sus horas precisas para verse. Durante la noche el Río Blanco se va “torciendo” y, como agrega una pastora, “*parece que en la noche da la vuelta*” (Magaña, en Vilches 1996: 172).

Los indígenas de la región señalan que durante el mes de junio o solsticio de invierno, el sol se “para” o se “detiene” unos días en la cumbre de determinados cerros de los alrededores, para luego empezar a “devolverse”. En esta región, así como en gran parte de los Andes, los conocimientos de los movimientos solares, son complementados con la observación del cielo nocturno: la luna, luceros y la Vía Láctea (Castro & Varela 2004). Los más entendidos en la “lectura del cielo” señalan que los sectores de pampas o planicies de altura son los mejores lugares para mirar el cielo nocturno. Desde allí, dice una pastora, “*se ve mejor el mundo y el río entero*” (Vilches 1996: 181-182).

Los ciclos del agua en los Andes. Del solsticio de diciembre al equinoccio de marzo

Aunque las interpretaciones de los cronistas son diferentes, confusas, e incluso contradictorias con respecto al calendario incaico y a las denominaciones de los “meses” y sus características, existen ciertos consensos en cuanto a los ciclos productivos según

los cuales se organizaba el tiempo, específicamente en los Andes intertropicales. Como sostienen Zuidema y Urton (1976: 105), se pueden identificar los principales períodos del año andino a partir de la calendarización de las lluvias que entrega el cronista Guamán Poma. En primer lugar, es posible distinguir un ciclo que va entre diciembre y marzo como el período de lluvias fuertes. Otro entre los meses de abril y julio como el tiempo seco, de cosecha, de almacenaje y de preparación de las tierras para sembrar. Por último, desde fines de julio a noviembre como un período de escasas lluvias, dedicado a la irrigación y siembra.

En este contexto, los meses de intensas lluvias tenían un doble significado. Por una parte representaban el período de renovación de los ciclos del agua y de la maduración de la tierra. Pero por otra, el peligro de las inundaciones, los diluvios y los desbordes de los ríos. Al respecto, las descripciones de Guamán Poma (no obstante que intente ajustar su calendario al occidental cristiano) son bastante ilustrativas y nos aportan nuevos elementos para interpretar otras posibles asociaciones con el Río Mentiroso y con el río celeste. En su calendario, durante los meses de diciembre a marzo se desarrollaba un conjunto de ceremonias destinadas a los altos cerros, a la vez que se conjuraban los riesgos y excesos que la temporada podía acarrear. Las lluvias incontenibles y la “furia de los ríos” podían atentar contra los buenos auspicios de esta época de florecimiento de la naturaleza (Guamán Poma 1992).

El período de las lluvias se inicia alrededor del solsticio de diciembre, mes al que Guamán Poma denomina *Capac Inti Raymi*, por la fiesta solemne del sol. Es entonces cuando comenzaba a caer agua del cielo y no cesaba hasta marzo. En esas fechas se hacían grandes *capacochas* y se ofrendaban niños a la divinidad (1992: 233). En el mes de enero, considerado por el cronista como el primero del año, se celebraba el *Capac Raymi*, se realizaban diferentes ceremonias y sacrificios y se peregrinaba “de cerro en cerro” (1992: 210). En febrero, *Paucar Uarai Quilla*, se sacrificaba gran cantidad de oro, plata y ganado a las divinidades y a las guacas principales de las provincias “questauan en los más altos serros y nieues”. Este mes de febrero, junto con el de marzo, señala, “es la gran fuerza del agua del cielo que traspasa la tierra”, “es la fuerza de los ríos”. En este mes, los caminantes y “trajinadores” debían descansar las reuas y no salir fuera por el peligro de enfermedades, de rayos, aguaceros, temblores y sobre todo de ríos, que se “llevaban los montes” y no se podían vadear sin riesgo de ahogarse (1993: 1031).

Al mes de marzo lo llama *Pacha Pucui Quilla*. En este mes se hacían muchas ceremonias y se sacrificaban carneros negros a los dioses, a los cerros y a las guacas locales “nombradas por los Yngas”. Comenzaba a madurar la tierra y había buen pasto para el ganado. Aún llovía “a cántaros” y la tierra estaba harta de agua (1992: 215). Pero en este mes de marzo, advierte, los ríos también habían “madurado” y podían ser engañosos y peligrosos:

Y en este mes *andan madura los ríos que engaña a los hombres*; parece poca agua y ua pezado y corriente y rrecia y acá se ahoga muchos yndios y españoles este mes (1992: 1034).

El “peligro” que puede representar la furia de los ríos, se expresa en los vocabularios quechuas de la época. Un río peligroso (*chhiqui*) es entendido como *llullak mayu*, un río mentiroso o engañador: “Río Peligroso. *Runa llullak mayu o Chhiquiman llullaycuk*” (González Holguín 1952: 662).⁹

En las ceremonias de marzo, señalaba Guamán Poma, se sacrificaban “carneros negros” a las divinidades y a los cerros nombrados por el Inca. Según la tradición de Huarochirí, la *Yakana* o constelación obscura de la Vía Láctea era una llama negra (Zuidema & Urton 1976: 60). Como sostiene Randall (1987: 77), las llamas negras representaban o apelaban a *Yakana*, y su sacrificio constituía una rogativa para que ésta bebiera las aguas del océano, regulando las lluvias e impidiendo que el mundo se inundara.

La vinculación de las llamas con *Yakana* y con el río celeste, parece estar simbolizada también en el sacrificio que se efectuaba en pleno período de cosechas. En mayo, según Guamán Poma, se ofrecían llamas grandes “pintados de todos los colores” (1992: 219). La variedad de colores era también un atributo de *Mayu*, asociado en algunas tradiciones con un río terrestre, el Pilcomayo de la región de frontera oriental del *Tawantinsuyu*. El Pilcomayo (*Pillkumayu*) o “río de la mezcla de colores” cruzaba el espacio celeste “para hundirse en el *ukhupacha*, al oeste, y volver a ascender luego, henchido de tierra fértil” (Zecenarro 2001: 188). Este río, representado en la ilustración de Santa Cruz Pachacuti (véase fig. 2), emerge entre los cerros dibujados dentro del círculo de *Pachamama* ubicado inmediatamente abajo del arco iris (a la izquierda del observador) y descende, por debajo del rayo. Nótese cómo el curso del río traspasa los límites del “altar”. Esto puede deberse a su condición de río que “se desborda”, como también de un río que busca rodear el “altar” para llegar por el otro extremo al mar (*Mamacocha*, ubicada a la derecha del observador).¹⁰

El ciclo de las fuertes lluvias, que adquiere su máxima expresión en el mes de marzo, culmina con el inicio del siguiente mes, abril. Este representa un cambio importante, puesto que da inicio a la época seca. En este tiempo comenzaban las cosechas y la comida abundaba. Guamán Poma señala que en él se celebraba el *Inca Raimi*, la Fiesta del Inca. Se ofrecían “carneros pintados de rojo” a todas las guacas y se celebraba “el cantar de los ríos”. La gente de las “provincias” se reunía en la plaza pública del Cuzco (*aucapata*), se realizaban muchos juegos rituales y se comía, bebía y festejaba “a costa del Inca” (1992: 217).

Estos dos últimos meses (marzo y abril), parecen haber sido considerados en el calendario incaico como partes de un mismo ciclo, conformado por dos elementos o períodos opuestos, y asociado al equinoccio de otoño (Zuidema & Urton 1976).

LOS CICLOS ASTRONOMICOS, EL EQUINOCCIO Y EL PRINCIPIO DE YANANTIN

Los solsticios y equinoccios eran un importante referente cosmológico, social y ritual. En diciembre el sol comenzaba a “devolverse” hacia el otro extremo del mundo, pasando, en el punto medio de su itinerario, por el equinoccio. Según Bouysse-Cassagne y Harris (1987), este proceso se organizaba simbólicamente a partir de dos principios fundamentales que permitían el “equilibrio cósmico” en el pensamiento andino: la alternancia de los contrarios (*cuti*) y el encuentro de los contrarios (*tincu*).

Cuti (vuelta, cambio, turno), indicaba el comienzo del regreso del sol (*Vilcacuti*, en aymara). Esto implicaba una inversión del orden, no sólo porque el astro se devolvía, sino porque se invertía también la relación asimétrica entre el sol y la luna, es decir, la duración del día y de la noche. De enero a junio y de julio a diciembre, el día o la noche van creciendo o menguando (según el hemisferio), ciclo que se alterna cada seis meses, al momento de alcanzar el equinoccio. Este último representa, justamente, el momento en que los astros opuestos tienen la misma duración, son “iguales”. El sol y la luna han alcanzado “su justo medio”, lo que, en lengua aymara se conoce como *Chicasí Pacha*: “tiempo de hacerse mitades iguales”. El término *chica* y sus derivados se asocian a la idea de “medir”, de “mirar si son iguales”, de “matrimonio” y “unión hombre mujer”. En el equinoccio los astros opuestos se encuentran (*tincu*), y alcanzan la posición o condición ideal de dualidad, igualación y equilibrio que en la cultura

andina se expresa en el concepto de *yanantin* (Bouysse-Cassagne & Harris 1987: 30-32).

Estos acontecimientos tenían no sólo implicancias temporales, sino también espaciales y sociales. *Yanantin* o *yanantillan* remite a un concepto cuyo campo semántico se aplica a los opuestos complementarios que deben ser “igualados”. A su vez, *Tincu* o encuentro de contrarios, se puede concebir como la búsqueda y la realización de ese ideal. Pero también *tincu* designa un lugar de “límite”, un deslinde entre dos espacios distintos y se identifica como un lugar de transición tanto geográfica como social. En la actualidad, las batallas rituales entre mitades opuestas y complementarias de las comunidades andinas aspiran a realizar el ideal de equilibrio social (*yanantin*), a través del “juego” o competencia simbólica (no exenta de violencia) que permite establecer, redefinir o consolidar sus respectivas fronteras.

Tiempo, espacio y “generaciones humanas”. La categorización del “otro”

En los vocabularios coloniales, *tincu* se asocia también con la idea de “guerra” y encuentro entre enemigos (*auca*). Los *aucas* o *aucarunas* representan en la mitología andina a una de las “generaciones” antiguas que, como los *purunrunas* pertenecían a una época anterior a la era del Inca y al estado de “orden social” que ésta representaba. Pero no se trataba de generaciones extinguidas. Sus “restos” seguían coexistiendo con los tiempos incaicos y representaban, incluso todavía en tiempos coloniales, a aquellos grupos humanos considerados como en estado “salvaje” o de “barbarie”. Los mitos relativos a las diferentes humanidades manifiestan o simbolizan las diferencias de carácter étnico, cultural y productivo establecidas desde la perspectiva de las sociedades andinas dominantes. En el caso de los incas, este discurso clasificatorio y homogeneizante respecto a los “otros” se proyectaba, fundamentalmente, hacia aquellos grupos que se encontraban en los márgenes o en los “límites del mundo”, es decir, del espacio ordenado del *Tawantinsuyu*. Menos “civilizados”, desde el punto de vista político, lo eran también en cuanto a sus prácticas de subsistencia, sobre todo aquellos que no tenían un desarrollo prioritario de la agricultura; y particularmente aquellos grupos cuyas estrategias productivas giraban en torno a la caza y recolección terrestre o acuática (Bouysse-Cassagne 1987; Martínez 1995).

Esta categoría social, como las de las demás generaciones, tenía también connotaciones espaciales

y temporales. *Purun* o *Puruma*, en aymara, es una categoría asociada a tierras de barbecho o desérticas, al concepto de “salvaje” o “silvestre” (como la vicuña sin cazar), y al de aquél que es “libre” o no sujeto a un “orden”. El *puruma* u hombre “de las tinieblas” (en su tiempo no había sol) es aquél que no tiene “ley ni rey”, que no ha sido sometido a un gobierno centralizado. En ciertas acepciones, refiere a “gente cimarrona que vive en la puna sustentándose de la caza”. Desde esa perspectiva, parece haber una correspondencia entre un determinado espacio (oscuro, desierto, silvestre) y determinadas sociedades sin estado, como “el mundo de los cazadores” (Bouysse-Cassagne 1987: 182).

Por su parte, los *Auca Runa*, corresponden a un tiempo y a un espacio (*pacha*) marcado por el desorden, la guerra, la ingobernabilidad, en el que no hay “equilibrio”, armonía u orden social. Desde una mirada incaica, correspondían a aquellas sociedades que –como la anteriormente descrita– no eran centralizadas y vivían en un estado de “anarquía” y “salvajismo”. Los *aucarunas* suelen asociarse al tiempo de las “behetrías” y de la construcción de pukaras y fortalezas, previo a los incas, pero su significado tiene connotaciones más complejas. Se trata de toda una conceptualización sobre las relaciones entre dos elementos o grupos humanos considerados como opuestos o contrarios (Platt 1987; Bouysse-Cassagne & Harris 1987: 28). En ese sentido *auca runa* (así como *purun runa*) remite a aquellos que son considerados “distintos” u “otros” (Martínez 1995).

Auca refiere también a una oposición en determinadas cualidades o atributos, tales como colores, dimensiones o proporciones: “*contrario en las colores, y elementos. Auca*”, dice Bertonio (1984: 140), y lo define como aquellas cosas “*que no pueden estar juntas*”. *Auca* remite, entonces, a lo “dis-junto”, a la “disyunción” (Cereceda 1990: 67).

A partir de los conceptos que hemos analizado y dando una nueva “lectura” a su contexto geográfico y toponímico, intentaremos una interpretación de las columnas o “mojones” incaicos del portezuelo de Vaquillas en el Despoblado de Atacama.

VAQUILLAS: EL ESPACIO DEL TINCÚ. EL IDEAL DE YANANTIN

Los meses de marzo y abril representan dos períodos opuestos, asociados al equinoccio de otoño. Estos meses, como suele suceder, obedecen a distintos nombres en las crónicas coloniales. Al respec-

to, Zuidema y Urton (1976) discuten la incongruencia de que los meses incaicos sean generalmente descritos como lunares –ya que prácticamente siempre sus nombres terminan en *qui(s)* o en *quilla* (luna)– y sostienen que, en realidad, se trataba de un sistema de medición del tiempo que combinaba meses solares, lunares y siderales. Plantean que los incas unían siempre dos meses solares para facilitar la celebración (entre medio) de un mes lunar entero que los articulara. El comienzo de los meses solares era indicado por los solsticios y equinoccios, como también por ciertas observaciones siderales para los ciclos intermedios. Los meses lunares podían iniciarse, según el caso, con la luna nueva (conjunción de la luna y el sol) o con la luna llena (la luna en oposición al sol). Señalan que este complejo sistema se habría debido a la necesidad de crear un calendario estatal unificado, y sobre todo un calendario ritual que regulara las celebraciones religiosas del Inca y del estado en todo el *Tawantinsuyu*.

Atendiendo a estos antecedentes, quisiéramos concentrarnos en las denominaciones asignadas por algunas fuentes coloniales a los meses de marzo y abril. En su vocabulario quechua, González Holguín no otorga un nombre a marzo, mientras que a abril lo denomina de dos formas: *Ayrihua* y *Ayri Huaquilla* (1952: 41, 381). Albornoz (en Duviols 1968: 25), tampoco da nombre al mes de marzo, y al de abril lo denomina por la fiesta del *Intip Raymi*. Sin embargo, al mes de enero, que en su versión es el que inicia el año andino, lo llama *Arevaquilla*. La crónica anónima estudiada por Zuidema y Urton (1976) –y que parece ser una de las más fidedignas–, llama al mes de marzo *Ayrivaquilla* y lo señala como el que inauguraba el ciclo anual en combinación con el mes de abril. Ambos meses, a su vez, articulaban entre sí un mes lunar:

El mes de Março tomaron los Yngas por principio é primer mes del año é luna del año, y le nombrauan *Ayrivaquilla*, tomando de una conjunción de luna a otra; ansimesmo el mes de Abril lo celebrauan juntamente con el de Março, y le nombraron *Haocaycusqui*. Estos dos meses lunares fueron celebrados en uno, porque la luna de Março alcanza siempre a la de Abril (Anónimo, en Zuidema & Urton 1976: 94).

Este complejo ciclo lunar-solar incluía el equinoccio del 21 de marzo (correspondiente al de otoño en el hemisferio sur) abarcando el período final del ciclo de las lluvias y el inicio del período seco y del tiempo de cosechas. Los nombres de los dos meses que componían este ciclo son especialmente significativos.

1. *Ayri Huaquilla* o *Ayrivaquilla*. El primer mes del ciclo

Esta denominación designa, en distintas versiones, el nombre de un mes (para algunos enero, para otros marzo, para otros abril). Podríamos pensar que la terminación *quilla* refiere necesariamente al concepto de “mes” y *Ayrihua* a su nombre, es decir, *Ayrihua quilla*. Sin embargo, según González Holguín, el nombre de este mes se podía descomponer de otra forma. Como se dijo, este autor da dos nombres diferentes para el mes de abril (*Ayrihua* y *Ayri Huaquilla*). *Ayrihua* se asocia a la idea de unión entre opuestos o contrarios: “*Ayrihua çara*: Dos granos de maíz nacidos juntos, o de una caña dos choclos blanco y negro” (González Holguín 1952: 41).

Hayri, en lengua aymara, designa al momento de conjunción o alineamiento de la luna con el sol (Bertonio 1984: 127). Es decir, remite también a la unión de dos elementos opuestos. El segundo componente del nombre, *huaquilla* (o *huaqui*), comparte los atributos o cualidades asociados al concepto andino de *yanantin*, como la idea de par, de unión, de igualación, de armonía y de “conjunción”:

Huaqui, o *huaquilla*. Dos juntos, o *yanantillan* dos juntamente
Huaquillan huñinacuni. Concertarse dos para hacer algo en conformidad y unión
Huaquillanmanta purini. Yr dos juntos a una
Huaquipuralla. Es a una dos, uno con otro
Huaquilla pactalla raquinacussun. Partamoslo por igual (González Holguín 1952: 181-182).

Desde esta lectura, *Ayri Huaquilla* como nombre asignado al primer mes de este ciclo, corresponde a un concepto sumamente complejo y, aparentemente reiterativo. Antes de analizar el nombre del otro mes de este mismo ciclo (abril), no podemos dejar de señalar ciertas consideraciones de carácter lingüístico. El uso indistinto de las grafías “hua”, “ua” y “va” parece corresponder a una situación recurrente en las fuentes coloniales tempranas, que da cuenta no sólo de las constantes diferencias que se producían en la escritura (no normada aún en esa época), sino también del proceso de “castellanización” de ciertos vocablos en la práctica oral y escrita española. Proponemos aquí que el nombre de la localidad del Despoblado de Atacama, Vaquillas, al contrario de lo que pudiera pensarse, pudo no ser de origen español, sino de origen quechua.¹¹ Esta idea se sustenta, por una parte, en los antecedentes lingüísticos señalados, pero también en el análisis

más exhaustivo de la toponimia asociada a ese lugar y que desarrollaremos más adelante.

2. *Aucay Cusqui*. El segundo mes del ciclo

Ayri Huaquilla, o *Ayrivaquilla*, marzo en la versión anónima, componía o conformaba un solo ciclo junto con el siguiente mes, abril. Podríamos señalar a esta combinación como la “conjunción” de dos meses “opuestos”: el fin de las lluvias y de las crecidas de las aguas y el principio del período seco. Efectivamente, el nombre otorgado a este último, es lo opuesto o contrario de *Huaquilla*: *Haocaycusqui* o, más exactamente *Haucay Cusqui*.¹² *Auca*, el enemigo, lo contrario, lo opuesto en cuanto a sus cualidades y atributos, aquellas cosas que no pueden estar juntas, lo disparejo, lo “dis-junto”. *Auca* es, en esencia, lo contrario de *yanantin*. *Cusqui*, por su parte remite a la idea de “búsqueda” o “averiguación”, y sólo podemos establecer que alude o se asocia con la tarea administrativa estatal de visitar las “provincias” en esa época del año (González Holguín 1952: 72; Guamán Poma 1992: 221).

En definitiva, las denominaciones utilizadas por el cronista anónimo respecto a lo que considera como el primer ciclo dual que inauguraba el calendario anual incaico, son particularmente elocuentes con respecto a los principios dialécticos que organizaban el “mundo” en el pensamiento andino. *Ayri Huaquilla* y *Haucay Cusqui* designaban un ciclo o combinación de dos meses solares considerados como opuestos, articulados por la luna y su conjunción, y asociados, a su vez, a un equinoccio.

Los eventos equinociales y sus rituales asociados

La fiesta del *Inca Raymi*, vinculada al equinoccio de marzo (Zuidema & Urton 1976: 115), se celebraba según Guamán Poma en el mes de abril. En este evento se realizaban muchos juegos rituales y los provenientes de las distintas “provincias”, se reunían en la plaza *Aucapata*: *Auca*, lo contrario o lo distinto; *Pata*, concertar, emparejar, igualar lo desigual (González Holguín 1952: 280). Desconocemos el tipo de juegos rituales que se desarrollaban en estas fiestas. Sin embargo, las festividades asociadas al otro equinoccio (septiembre) ofrecen algunas luces.

En el mes de septiembre se celebraba la fiesta de la *Citua* cuyo objetivo era erradicar las enfermedades y los males de la tierra. Según Cristóbal de Molina (1943), el ritual comenzaba al mediodía del día de la “conjunción de la luna” con la expulsión del Cuzco y su comarca de todos los “extranjeros”, es decir de los “no incas” (*aucas*). Luego se realizaba el ritual de expulsión de las enfermedades, reuniéndose una gran cantidad de “guerreros”, que debían sacar los males corriendo y gritando a lo largo de cada *ceque* del valle. Relevándose entre sí en la carrera, llegaban finalmente al río más importante de su correspondiente *suyu*, donde arrojaban las enfermedades bañándose y lavando sus armas. Según Molina, “la razón por qué en estos ríos se lavaban era porque son ríos caudalosos y que entienden van a dar a la mar” (1943: 32). Cada uno de esos ríos, como sostiene A. Molinié-Fioravanti (1986-87), señalaba una *frontera ritual* en cada uno de los *suyus*. La ceremonia de carrera y relevos era efectuada por incas de privilegio, incluso *mitimaes* establecidos en el Cuzco, es decir por los “aliados” del Inca. En ese sentido, la fiesta del equinoccio de septiembre, dedicada a la luna y a la fertilidad, era también un ceremonial de frontera y de reafirmación de alianzas políticas.

Este juego y ritual de frontera entre los “pares” o los “iguales”, respecto a los “otros”, nos aclara mejor algunas de las acepciones del concepto de *huaquilla*. Por una parte, *huaquilla* puede ser entendido como el estado ideal de equilibrio, *yanantin*. Como la búsqueda del acuerdo entre dos, como “par”, igualdad, unión, conjunción. Pero también *huaquilla* o *huaqui* (en algunos casos al igual que *tincu*), refiere no sólo a la idea de encuentro de contrarios, sino a la de pertenecer a un “bando” en particular, por ejemplo, en el juego ritual:

Huaqui camalla. Muchos juntos a una misma cosa
Huaquiñinaccuni. Tratar dos juntos sus cosas defendiéndolas
Chuncaypi huaquilla yachacuk. Los que están acostumbrados a yr a jugar juntos
Huaquimanta huayracachani. Correr a las parejas

Refiere también a compartir un sentido de pertenencia o identidad social, y por tanto de diferenciación respecto a otros:

Huaquillan yachacuk huaquilla tiyacuk. Los que están hechos en un lugar, o acostumbrados a una cosa
Huaquillan. Algunos pocos
Manam pay hina huaquilla chucani. No soy yo como el
Manam huaquiñinallan cachcanichu. No soy yo como otros (González Holguín, 1952:181-182).

Los juegos rituales y, en general, las ceremonias descritas en torno a los equinoccios nos remiten a una serie de elementos simbólicos asociados a la búsqueda del equilibrio social, a la consolidación de sentidos de pertenencia e identidades, y al establecimiento de alianzas políticas. En las fiestas y juegos del equinoccio de marzo, participaban todas las “provincias”, reuniéndose en la plaza de *Aucapata*. Pero en la fiesta de la *Citua*, vinculada al equinoccio de septiembre, participaban sólo los “pares”. En esa ocasión se ratificaban fronteras rituales con respecto a los no-incas (los “otros”, los *aucas*).

Estas festividades, al igual que las restantes ceremonias del año, se asociaban también a la utilización de instrumentos ritualizados de medición del tiempo. Las fechas de estos eventos eran “anunciadas” por las columnas que se encontraban distribuidas en el valle sagrado y en la ciudad del Cuzco. Según Polo de Ondegardo, las fechas de celebración del equinoccio de marzo, por ejemplo, se establecían a través de la observación del “discurso del sol por aquellos *pilares* o *topos* que llamauan ellos *saybas*, que están en torno a la ciudad” (citado por Bauer & Dearborn 1998: 45). En su ilustración sobre el mes de marzo, Guamán Poma presenta el sacrificio de una llama negra a la imagen del sol, representada aquí como un niño de un año, que se encuentra de pie sobre un pequeño pedestal que corona lo que parece ser un pilar o *sayhua* de forma cilíndrica (véase Zecenarro 2001) (fig. 10).

EL DESLINDE DE VAQUILLAS. FRONTERA SIMBOLICA, FRONTERA ECOLOGICA Y ¿FRONTERA CULTURAL?

La frontera ecológica. La inversión del tiempo calendárico

Una “frontera” incaica requiere de un opuesto, de su contrario. El cambio ecológico que se observa después de Vaquillas señala una oposición evidente entre la extrema sequedad del corazón del Despoblado y el inicio de un territorio más húmedo. Al respecto, la toponimia local nos reitera el valor simbólico otorgado a este espacio de transición. La antigua cartografía conocida sobre esta región y sobre la ruta colonial –que en varios de sus tramos coincidía con el camino incaico– como es el caso del mapa de Cano y Olmedilla (1790), prácticamente no indica lugares o topónimos en este sector del Despoblado de Atacama (fig. 11). Hacia el sur de la



Figura 10. Guamán Poma (1992: 214) ilustra el ceremonial correspondiente al mes de mayo, dedicado al agua, sus ciclos y su circuito mítico entre el cielo y la tierra. El carnero negro es ofrendado a la *Yakana* del río celeste, para que impida la inundación del mundo.

localidad de Peine (Salar de Atacama) se presenta un gran territorio “vacío” hasta Vaquillas (Paquillas aquí, por un error del autor), poco antes de la cual se dibuja el deslinde colonial, correspondiente a la ubicación de las columnas incaicas ubicadas a escasos kilómetros del portezuelo. El hito siguiente, luego del portezuelo, es la gran quebrada de El Chaco. Este profundo cañón se origina a los pies de la montaña del mismo nombre, cuya altura aproximada es de 5000 m y que pertenece a la cordillera de Domeyko que, como se ha dicho, se yergue ahora al oriente del camino del Inca (el sistema orográfico se ha invertido). El nombre de esta montaña y de su quebrada tributaria es especialmente sugerente. *Chaco* o *chacu* designa a las cacerías rituales organizadas por los incas, por lo que este espacio pudo haber tenido una función como tal. Pero también *chacu* remite a un concepto opuesto o contrario al de *yanantin* y al de *huaquilla*, y a un concepto análogo al de *auca*:

Chacu. Lo desigual que no empareja con otro
Chacuchacu. Cosas desemparejadas o no de un tamaño ni de una hechura y parecer
Chacu. Cosa diferente una de otra, y no conformes, *chacu huacicuna*
Chacuchacu. Las cosas que no tienen proporción entre sí (González Holguín 1952: 91-92).

La “disyunción”, las cosas que no pueden emparejarse o igualarse, la desproporción, la diferencia, la oposición. Desde el punto de vista de la toponimia y de los campos semánticos que encierra, Vaquillas y El Chaco parecen apelar a la oposición de dos espacios o territorios muy diferentes.

Efectivamente, el significativo cambio ecológico que se registra en esta zona está asociado a cambios de carácter climático de mayor envergadura y que trascienden lo estrictamente local, producto de las influencias contrapuestas de los dos grandes sistemas climáticos que regulan los patrones estacionales de las lluvias a través de Sudamérica. La región del Llullaillaco y particularmente esta zona de estudio (Vaquillas-El Chaco) se sitúan en un espacio de transición o de intersección entre el sistema de lluvias tropicales de verano, de origen continental, conocido como “invierno altiplánico” o “boliviano” y el de precipitaciones extratropicales de invierno o “invierno chileno”, de origen oceánico (Maldonado *et al.* 2005; Berenguer 2004: 94).¹³ En Sudamérica, los monzones de verano, provenientes de la cuenca del Amazonas y de la región del Gran Chaco, se desplazan hacia las tierras altiplánicas, expandiéndose luego hacia las vertientes occidentales de los Andes (áreas andinas Central y Centro Sur), ejerciendo un predominio de las lluvias de verano (entre diciembre y marzo), abarcando, hacia el sur, hasta aproximadamente el borde meridional de la cuenca del salar de Atacama (alrededor de los 24° S). Por su parte, desde el suroeste provienen las húmedas masas de aire del Pacífico que dominan los patrones de pluviosidad en el centro y sur de Chile, imponiendo un régimen de precipitaciones de invierno (junio-septiembre). Su área más septentrional de influencia corresponde, justamente, al sector sur del Desierto de Atacama (aproximadamente entre los 24 y 26° S), señalando un abrupto cambio en el tipo de vegetación que es perceptible a unos 200 km al sur del salar de Atacama (Betancourt *et al.* 2000: 1542).

A un nivel continental más amplio, la intersección entre ambos sistemas de precipitaciones, unida a los efectos orográficos de la cordillera de los Andes (que constituye una barrera que impide el paso de mayor humedad, favoreciendo la desertificación), determi-



Figura 11. Detalle del Mapa de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, 1790, en: www.davidrumsey.com/maps5794.html

nan una importante *frontera climática y biogeográfica* que dibuja una virtual línea diagonal, conocida como “The Arid Diagonal of South America”. Esta frontera natural divide las regiones de dominio de las lluvias de verano, hacia el noreste, y de la pluviosidad de invierno hacia el suroeste en una inmensa extensión que llega a abarcar desde el sureste argentino hasta el noroeste del Perú (Galeff *et al.*, en Maldonado *et al.* 2005: 493). De acuerdo al resultado de actuales estudios paleobotánicos efectuados en nuestra región de interés, la localidad de Vaquillas y la quebrada de El Chaco, separadas aproximadamente por unos 35 a 40 km de distancia, se ubican justamente en un punto muy próximo a la virtual frontera árida diagonal señalada. En ese contexto, particularmente la quebrada de El Chaco constituye un punto de articulación o de encuentro entre ambos macrosistemas climáticos:

The study area [quebrada de El Chaco] lies near the midpoint of the Arid Diagonal, precisely at the latitude (25° 30' S) where absolute desert [...] penetrates to its highest elevation in the southern Atacama Desert. *This sector de-*

*fin*es the hinge point for biogeographic assemblages adapted to summer versus winter rains... (Maldonado *et al.* 2005: 495).

Desde esta perspectiva, es posible intentar interpretar las significaciones otorgadas por las culturas andinas y específicamente por el estado incaico a esta región del Despoblado de Atacama. Los relatos míticos, los santuarios en las altas cumbres sacralizadas (especialmente el Lullaillaco), la toponimia, el portezuelo de Vaquillas, las columnas que lo señalan, parecen estar dando cuenta de los límites de un espacio (de extrema aridez) o de los inicios de un territorio de transición que no sólo involucra un cambio hacia diferentes condiciones ecológicas, sino, ante todo, *una inversión del tiempo de las lluvias, una inversión de la organización del tiempo calendárico, de sus rituales asociados, del discurso cosmológico e ideológico del estado incaico*. En este sentido, la localidad de Vaquillas parece haber sido conceptualizada simbólicamente como el punto límite de un espacio en el que los meses de marzo y abril y el equinoccio correspon-

diente (tan relevantes en la organización del tiempo productivo y ritual en los Andes) representaban el término de un ciclo y el inicio de otro (temporada de lluvias-temporada seca). Luego de Vaquillas, El Chaco pudo simbolizar el espacio a partir del cual el orden del mundo andino se invertía, inaugurando ahora un ciclo productivo y ritual distinto, opuesto, propio del invierno extratropical.

¿Una frontera cultural?

Los cambios evidenciados a partir del sur de Vaquillas parecen haber sido conceptualizados, además, como cambios que trascendían las diferencias estrictamente ecológicas. Efectivamente, la toponimia *chacu* alude también a importantes diferencias de carácter social, étnico y cultural:

Chacu runa. Diferentes hombres unos chicos otros grandes, unos blancos otros negros.

Chacu chacu cauçayniyocmi runaca. Los hombres tienen diferentes granjerías y sustento.

Runapcauçascacan o puriscan cauçaynin cha cuchacum. Sus costumbres y modos de biuir son diferentes (González Holguín 1952: 91-92).

El concepto de *chacu* parece aludir también a un concepto de “desorden” político y social:

Mittamitta chacucamachik. El que manda desmanda por momentos lo contrario

Chacuta camachin cay apu. No manda por yugal este curaca

Chacuctan llamcani. Trabajar diferentemente unos mucho otros poco unos tristes y otros alegres (1952: 91-92)

Así como también a posiciones de “inferioridad” de unos hombres con respecto a otros:

Chacusonccorunacunam haquin hamauta huayquinypa. Los hombres son de diferentes ingenios unos hábiles y otros tontos, o diferente inclinación unos a beber y otros a hurtar y otros a salvarse... (1952: 92)

Todo esto nos sugiere la referencia a un espacio y/o a grupos humanos considerados “diferentes”. A gente “cimarrona” o de “malas costumbres”, que tienen otras estrategias productivas, otras prácticas culturales. Nos aproxima a la conceptualización de un espacio o de grupos sociales no sometidos al orden del Inca. *Chacu*, como actividad de caza ritual se asocia, además, con la vicuña, animal “no domesticado” que en el pensamiento andino corresponde y simboliza la “casta” social de aquellos grupos humanos que no pagan tributo al estado (Guamán Poma 1992:

189, 1135; Bouysse-Cassagne 1987). En ese sentido, alude también a las categorías de los *purun runa* y de los *auca runa*, como restos de sociedades o “humanidades antiguas”. Aquellos que permanecen en un estado de vida “salvaje”, poblaciones de “cazadores”, sociedades no centralizadas, donde impera el “desorden”.

Efectivamente, desde una perspectiva local de análisis e interpretación, la quebrada de El Chaco es representada en la cartografía colonial como dividida en un sector “alto” y uno “bajo” (véase fig. 11). En el texto explicativo de su mapa, Cano y Olmedilla denomina la parte alta de la quebrada como “*El Chaco alto que es una cerca para coger vicuñas*”. El territorio que se encuentra hacia su extremo oeste es llamado “*El Chaco bajo*”, que parece corresponder a sectores de la Cordillera de la Costa, donde ubica la leyenda “*yndios que cogen vicuñas*”. Esta distribución espacial colonial de poblaciones cazadoras nos sugiere que este espacio pudo haber sido categorizado por los incas como un territorio socialmente “marginal”, con respecto al *Tawantinsuyu*.

Sin embargo, podemos intuir otros posibles niveles de interpretación, no excluyentes del anterior, aunque desde una perspectiva espacial muchísimo más amplia. Según las palabras del cronista López de Velasco, en el valle del *Anchallullac* (o la cuenca del Lullaillaco), se encontraban los mojones “*que dividían las provincias de Chile de las del Pirú en tiempo de los Ingas*”. Esta apreciación, que inicialmente nos pareció un clásico ejemplo de la aplicación de categorías territoriales coloniales, nos permite ahora preguntarnos si no podría estar aludiendo a un límite simbólico de otra envergadura. ¿Podría estarse refiriendo a la inauguración de un espacio donde comenzaba a invertirse el orden temporal, cosmológico y cultural cuzqueño?

Chilli, el nombre genérico otorgado por las culturas aymaraparlantes de la época a los territorios meridionales, refiere (al igual que *thakhsi*) al “fin del mundo”:

Chilli: Lo mas hondo del suelo

Chilli, thakhsi. Los confines del mundo

Thakhsi. El horizonte o termino de la tierra.¹⁴

¿Se trata, entonces, de una frontera, de un espacio simbólico donde los cimientos del orden social y político andino comienzan a desperfilarse?

Es frecuente que la toponimia cuzqueña, que ordena y categoriza el espacio y las sociedades, se replique en diferentes lugares, particularmente en la denominación de los espacios de frontera. Nos

preguntamos si el nombre “Huaquillas” que mantiene hasta la actualidad la localidad fronteriza entre el Perú y Ecuador, no respondió también, alguna vez, a la imposición de un deslinde ritual construido a partir de este tipo de categorías. La región del “Gran Chaco”, por su parte, designaba también un territorio de frontera ecológica y social en las selvas orientales de Bolivia. Sus habitantes, los denominados chiriguano, nunca fueron sometidos por el *Tawantinsuyu* (Saignes 1985). Como otras fronteras del dominio cuzqueño, esa región estaba delimitada por varios ríos, el más importante de los cuales, el Pilcomayo, tenía profundas significaciones en el pensamiento andino. Este río, como otros, replicaba en la tierra a *Mayu*, el río celeste.

RECONOCIMIENTOS Este trabajo es resultado de la investigación desarrollada en el marco de los Proyectos FONDECYT N° 1010327 “Arqueología del sistema vial de los Inkas en el Alto Loa, II Región”, dirigido por José Berenguer R.; y FONDECYT N° 1040290 “El Despoblado de Atacama: Espacios, rutas, articulaciones y poblamiento en la región circumpuneña”, a cargo de Raúl Molina O.

NOTAS

¹ Bibar [1558] 1988: 66-72. En la actualidad, este inmenso espacio de aproximadamente 500 km de extensión abarca, respectivamente, las zonas meridional y septentrional de las regiones II (Antofagasta) y III (Atacama).

² Esta versión, sin embargo, rompe con el recorrido arquetípico, puesto que los ejércitos de Inca Yupanqui, en este caso, realizan el desplazamiento en un sentido inverso, desde Atacama hacia el sur. Es posible que esto se haya debido al propósito del cronista de opacar la imagen de este Inca y desviarse del relato oficial, producto de las pugnas entre panacas rivales (véanse comentarios de C. Aranibar, en Garcilaso 1985: 805).

³ Esta secuencia, relativamente constante en la versión de los cronistas, sitúa al “Río Mentiroso” más al norte de los hitos correspondiente a las aguadas de Doña Inés, Río de la Sal, El Chañar o Finca de Chañaral y el valle de Copiapó. De acuerdo a ello, se lo ubica siempre en el sector conocido como el más desértico del Despoblado (Sanhueza 2004b).

⁴ *Llulla* (quechua y aymara): “mentira, engaño”; *yaco* o *yacu* (quechua): “agua” (González Holguín 1952); Bertonio [1612] 1984).

⁵ Para una discusión bibliográfica al respecto y de la *capacocho* como ritual de frontera, véase Sanhueza (2004b).

⁶ En el siglo XIX, Philippi (1860: 39), las describe como cuatro “columnas” o “montones de piedra”, asignándoles unos 4,5 pies de altura y 10 pies de diámetro (es decir, aproximadamente 1,35 m y 3 m respectivamente), lo que sugiere que pudieron haber sido más grandes en alguna época anterior. Para mayores especificaciones técnicas de este sitio y de la distribución y posición de las columnas (véase Sanhueza 2004b).

⁷ En su estudio respecto al movimiento de la Vía Láctea durante los últimos 3000 años en la región atacameña (a una latitud de 24° sur), Vilches (2005: 14-15) señala que ésta experimenta dos tipos de movilidad aparente: a través de la no-

che (hora a hora) y a través del año (mes a mes), pudiendo reconocerse distintos períodos de visibilidad. Tomando como punto de referencia para la observación las noches de cada solsticio y equinoccio, la Vía Láctea registra las siguientes posiciones: para el equinoccio de otoño se encuentra dispuesta en un sentido Norte-Sur, el que va evolucionando a través de la noche a Este-Oeste, para finalizar nuevamente en Norte-Sur. Durante el solsticio de invierno, en cambio, se ve aparecer en dirección Este-Oeste para luego ir girando a una posición Norte-Sur hasta desaparecer antes del amanecer. En el equinoccio de primavera, la Vía Láctea está prácticamente fuera del campo visible en esta región. Finalmente, para el solsticio de verano, se presenta en dirección Norte-Sur, la que se modifica a Este-Oeste hasta que desaparece. De acuerdo a sus cálculos, la autora sostiene que entre los años 1500 AC y 1500 DC las fechas más indicadas para la observación nocturna de la Vía Láctea en esta región, fueron el equinoccio de otoño y solsticio de invierno, ya que posibilitaron una observación más prolongada.

⁸ Las salidas helíacas corresponden al primer día en que una estrella es visible en el este antes del alba. Las puestas helíacas corresponden al primer día en que la estrella se pone en el oeste antes del alba (Castro & Varela 2004).

⁹ En el quechua actual del noroeste argentino, la voz *lluyllay* refiere a la inundación, crecida o desbordamiento de los ríos (Paleari 1992: 277).

¹⁰ Esta interpretación del Pilcomayo en el “altar” de Santa Cruz Pachacuti, pertenece a Fink (2001: 31). La autora, sin embargo, no asocia o no explicita una relación entre este río y la Vía Láctea.

¹¹ En el siglo XVI las grafías “v” consonante y “u” vocal eran utilizadas indistintamente. En quechua el fonema “v” o “b” no existe y, como lo grafica González Holguín (1952: 9), el diptongo “hua” de esa lengua correspondía y podía ser escrito como “va” en castellano (utilizando “v” en su acepción de vocal). Con el tiempo la letra “v” terminó utilizándose solamente como consonante. Es posible que este uso indiferenciado en los escritos coloniales tempranos (“hua” y “va”), haya instalado en la toponimia cartográfica el término castellanizado *Vaquillas* en lugar de *Huaquilla*. Por último, hasta el siglo XVIII las letras “v” y “b” se utilizaban también indistintamente. No es extraño, por tanto, que esta localidad del Despoblado figure en la documentación tardía colonial como *Baquillas*, como sucede en las Ordenanzas Reales de 1778, citadas más arriba.

¹² Así lo llama Guamán Poma, aunque refiriéndolo a junio (1992: 221).

¹³ Agradezco a J. Berenguer haberme hecho notar esta situación, en la cual yo no había reparado.

¹⁴ Bertonio (1984: 82, 343). Véase también Martínez (1995).

REFERENCIAS

- BAUER, B & D. DEARBORN, 1998. *Astronomía e imperio en los Andes*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas.
- BERENGUER, J., 2004. *Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama*. Santiago: Sirawi Ediciones.
- BERTONIO, L., 1984 [1612]. *Vocabulario de la lengua Aymara*. Cochabamba: Ediciones Ceres.
- BETANCOURT, J.L.; LATORRE, C.; RECH, J.A.; QUADE, J. & K.A. RYLANDER, 2000. A 22,000-year record of monsoonal precipitation from northern Chile's Atacama Desert. *Science* 289: 1542-1546.
- BETANZOS, J. DE, [1557] 1987. *Suma y narración de los Incas*. Madrid: Ediciones Atlas.
- BIBAR, J., [1558] 1988. Crónica de los reinos de Chile. *Historia 16*, Serie Crónicas de América 41, Madrid.

- BOUYSSÉ-CASSAGNE, T., 1987. *La identidad aymara. Aproximación histórica (Siglo XV, Siglo XVI)*. La Paz: HISBOL-IFEA.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, T. & O. HARRIS, 1987. Pacha: en torno al pensamiento aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, J. Medina, Ed., pp. 11-59. La Paz: HISBOL.
- CASTRO, V. & V. VARELA, 2004. De cómo camina el sol durante junio, de lo que se ve en el cielo y de lo que se comenta y se practica en la tierra. Oralidad y rituales en la subregión del Río Salado, Norte de Chile. En *Etno y Arqueo-astronomía en las Américas*, M. Bocass, J. Broda y G. Pereira, Eds., pp. 285-298, Santiago.
- CERECEDA, V., 1987. Aproximaciones a una estética andina: De la belleza al *Tinku*. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, J. Medina, Ed., pp. 133-231. La Paz: HISBOL.
- 1990. A partir de los colores de un pájaro... En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104, Santiago.
- COBO, B., [1653] 1964. Historia del Nuevo Mundo. *Biblioteca de Autores Españoles*, Tomo XCII, vols. I y II. Madrid: Ediciones Atlas.
- DUVIOLS, P., 1968. Un inédito de Cristóbal de Albornoz: La Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Americanistes* 56 (1): 7-39.
- FINK, R., 2001. La cosmología del dibujo del Altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua. En *Histórica* 25 (1) : 9-75, Lima.
- GARCILASO DE LA VEGA, I., [1604] 1995. *Comentarios reales de los incas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D., [1608] 1952. *Vocabulario de la lengua de todo el Perú llamada Lengua Qqichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., [1614] 1992. *Nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI Editores.
- IRIBARREN, J. & H. BERGHOLZ, 1972. El camino del Inca en un sector del Norte Chico. En *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*, H. Niemeyer, Ed., pp. 229-266, Santiago.
- ISELL, B.J., 1982. Culture confronts nature in the dialectical world of the tropics. En *Ethnoastronomy and archaeoastronomy in the American Tropics*, A. Aveni y G. Urton, Eds., *Annals of the New York Academy of Sciences*, vol. 385.
- LÓPEZ DE VELASCO, J., [1571-1575] 1894. Geografía y descripción universal de las Indias recopiladas por el cosmógrafo cronista desde el año 1571 al 1575. *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*, Madrid.
- LYNCH, T., 1995-1996. Inka roads in the Atacama: Effects of later use by mounted travellers. En *Diálogo Andino* 14/15: 189-203, Arica.
- LYNCH, T. & L. NÚÑEZ, 1994. Nuevas evidencias *inkas* entre Kollahuasi y Río Frío (I y II Regiones de Chile). *Estudios Atacameños* 11: 145-164, San Pedro de Atacama.
- MALDONADO, A.; BETANCOURT, J.; LATORRE, C. & C. VILLAGRÁN, 2005. Pollen analyses from a 50000-yr rodent midden series in the Southern Atacama Desert (25°30'S). *Journal of Quaternary Science* 20 (5): 493-507.
- MARTÍNEZ, J. L., 1995. Entre plumas y colores. Aproximaciones a una mirada cuzqueña sobre la puna salada. *Memoria Americana* 4: 33-56, Buenos Aires.
- MARIÑO DE LOBERA, P., 1867. Crónica del Reino de Chile. *Colección de Historiadores de Chile y Documentos relativos a la Historia Nacional*, Tomo VI, Santiago.
- MOLINA, C. DE [EL CUZQUEÑO], [1575] 1943. *Relación de las fábulas y ritos de los Incas*. Lima: F. A. Loayza.
- MOLINÉ-FIORAVANTI, A., 1986-1987. El simbolismo de frontera en los Andes. *Revista del Museo Nacional*, Tomo XLVIII, pp. 251-286, Lima.
- NIEMEYER, H. & M. RIVERA, 1983. El camino del Inca en el Despoblado de Atacama. *Boletín de Prehistoria de Chile* 9: 91-193, Santiago.
- NÚÑEZ, P., 1981. El Camino del Inca. En *Creces* 10 (2): 49-57, Santiago.
- PEASE, F., 1978. *Del Tawantinsuyu a la historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- PHILIPPI, R.A., 1860. *Viaje al desierto de Atacama hecho en orden del gobierno de Chile en el verano de 1853-54*. Halle: Librería de Eduardo Anton.
- PLATT, T., 1987. Entre *ch'axwa* y *muxsa*. Para una historia del pensamiento político aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, J. Medina, Ed., pp. 61-132. La Paz: HISBOL.
- RANDALL, R., 1987. Del tiempo y del río: El ciclo de la historia y la energía en la cosmología incaica. *Boletín de Lima* 54: 69-95, Lima.
- REINHARD, J. & C. CERUTTI, 2000. *Investigaciones arqueológicas en el volcán Lulluillaco. Complejo ceremonial incaico de alta montaña*. Salta: Editorial de la Universidad Católica de Salta.
- ROSALES, D. DE, 1989. *Historia general del Reino de Chile, Flandes Indiano*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- SAIGNES, T., 1985. *Los Andes orientales. Historia de un olvido*. La Paz: CERES-HISBOL-IFEA.
- SAN ROMÁN, F., 1902. *Desierto y cordilleras de Atacama*, Tomo III. Santiago: Imprenta Nacional.
- SANHUEZA, C., 2002. En busca del Gran Mentiroso: Relatos orales, demarcaciones territoriales. El Camino del Inca en el Despoblado de Atacama. *Revista de Historia Indígena* 6: 97-129, Universidad de Chile, Santiago.
- 2004a. Medir, amojonar, repartir: Territorialidades y prácticas demarcatorias en el camino incaico de Atacama (II Región, Chile). *Chungara* 36 (2): 481-492, Arica.
- 2004b. La organización del espacio como estrategia de poder. El *Tawantinsuyu* en la región del Despoblado de Atacama. Tesis para optar al grado de Magister en Historia, mención Ethnohistoria, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- SANTO TOMÁS, D., [1560] 1951. *Lexicón*, edición facsimilar. Lima: Universidad Nacional de San Marcos.
- SARMIENTO DE GAMBOA, P., [1572] 1942. *Historia de los incas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- SINCLAIRE, C., 2004 Ms. Ocupaciones prehispánicas e históricas en las rutas del Despoblado de Atacama: Primera sistematización. Informe parcial arqueológico, Proyecto FONDECYT N° 1040290.
- URTON, G., 1981. La orientación en la astronomía quechua e Inca. En *La tecnología en el mundo andino. Runakunap kawsayninkupaq rurasqankunaqa*. H. Lechtman y A.M. Soldi, Eds., pp. 475-490. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VÁSQUEZ DE ESPINOZA, A., [1630] 1948. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales*. Washington D. C.: Smithsonian Institution.
- VILCHES, F., 1996. Espacio y significación en el arte rupestre de Taira, río Loa, II Región de Chile: Un estudio arqueoastronómico. Memoria para optar al título de arqueóloga, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- 2005. Espacio celeste y terrestre en el arte rupestre de Taira. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10 (1): 9-34.
- ZECENARRO, G., 2001. *Arquitectura arqueológica en la quebrada de Thanpumachay*. Cuzco: Municipalidad del Cuzco.
- ZUIDEMA, T., 1989. *Reyes y guerreros. Ensayos de cultura andina*. Lima: FOMCIENCIAS.
- ZUIDEMA, T. & G. URTON, 1976. La constelación de la llama en los Andes peruanos. *Allpanchis* 9: 59-119, Cuzco.