



*Universidad de Chile
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Antropología y Arqueología*

*Memoria para optar al título de arqueóloga
Interpretación Simbólica de la Iconografía del
Sacrificador y el Señor de los Cetros: Una Visión Desde
los Mitos.*

*Alumna: Macarena López Oliva.
Profesora Guía: Victoria Castro R.*

Santiago, 2007

Agradecimientos

Quiero dar mi más sincero y eterno agradecimiento a todas las personas que estuvieron conmigo y me apoyaron durante esta larga, ingrata, difícil y a la vez hermosa etapa.

Primero que nada, quiero agradecerte a ti, madre, por todo el amor y apoyo incondicional que siempre me has dado, lo cual ha sido y es fundamental para mí... también te agradezco la famosa y odiosa pregunta que durante varios años me hiciste: ¿Cuándo vas a terminar la tesis? Bueno, he aquí la respuesta.

Esteban, te agradezco eternamente todo el apoyo y la valiosísima ayuda que me has dado en esta ardua etapa...no sabes cuánto me sirvieron aquellas largas y por cierto, muy entretenidas conversaciones que muchas veces tuvimos, las que generalmente comenzaban tímidamente, cuando acudía a comentarte algo sobre mi tesis... Gracias por las numerosas lecturas y excelentes comentarios que siempre estuviste dispuesto a hacer a mis borradores. Gracias por todo!!!... lo demás es personal y privado...

Profesora Victoria, lejos, la mejor profesora que tuve en la universidad... y no digo esto por adularla, sino porque es verdad, si no recuerde cuáles son mis pasos a seguir próximamente (si todo sale bien). Eso no es más que el resultado de una inquietud personal, rematada con el excelente curso de Prehistoria de América, el cual sólo acrecentó aún más esa inquietud... eso sí que se agradece!!!

Querida profesora, quiero agradecerle todo lo que ha hecho por mí...afortunadamente el destino me ha dado la oportunidad de tenerla —en estos últimos años— muy cerca en mi vida, lo cual me ha permitido conocerla y aprender muchísimo de usted.

Muchas gracias por su cariño y paciencia (que muchas veces debo haber colmado!!!), por sus consejos, comentarios, recomendaciones, por sus numerosos e interminables préstamos bibliográficos que tanto me ayudaron, y sobre todo... muchas gracias por haber creído en mí.

A usted también, Juan Chacama... muchas gracias por todo el apoyo, los comentarios y la ayuda que me brindó mientras estaba en Santiago. Más aún le agradezco, que haya querido mantener esa ayuda estando ahora tan lejos de acá, en Arica.

A mi querida amiga y compañera Solange Díaz, muchas gracias por tu apoyo y comprensión.

Muchas gracias Jorge Joo, amigo y gran compañero de trabajo, por los mapas que aparecen acá.

Quiero agradecer también a Varinia Varela del M.C.A.P., Luis Alegría del M.F.N., Eliana Durán y Miguel Angel Azocar del M.N.H.N. por haberme recibido amable y pacientemente en sus respectivos museos y haberme permitido revisar las colecciones de algunas de las tabletas que aquí aparecen.

Finalmente, quiero agradecer a todas las personas que directa o indirectamente me ayudaron de alguna forma en la elaboración de mi tesis.

*A mi madre,
Porque sin ti, esto jamás
hubiese sido posible...*

Índice

• Agradecimientos	I
• Índice	II
• Fundamentación del Problema a modo de Introducción	1
• Bibliografía	VII
• Antecedentes del Área de Estudio	4
La Zona Geográfica	4
Mapa 1	5
La Fauna	7
Las Fases Culturales del Período Medio	7
La Fase Cabuza (300-700 d.C.)	7
La Fase Quitar (400-700 d.C.)	9
La Fase Coyo (700-1.000 d.C.)	11
La Fase Maytas (700-1.000 d.C.)	12
Figuras Simbólicas de la Zona Andina	13
El Sacrificador	13
El Señor de los Cetros	15
Objetivo General	16
Objetivos Específicos	16
• Bibliografía	VIII
• Capítulo 1. Tabletas para el Uso de Psicoactivos	17
Revisión de colecciones	19
1) Museo Histórico Nacional (M.H.N.)	19
1. Tableta para el uso de psicoactivos N° 12.941	19
2) Museo Chileno de Arte Precolombino (M.C.A.P.)	20
1. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1976	20
2. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1974	22
3) Museo Nacional de Historia Natural (M.N.H.N.)	23
Revisión de tabletas con sacrificador de la colección de Max Uhle, expedición a Calama VII-VIII, 1912	23

1. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.181	25
2. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.196	26
3. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.179	27
4. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.180	27
Fig. 9 Cuadro resumen de las tabletas analizadas en los museos de Santiago	29
Revisión bibliográfica de colecciones	30
Regiones de Arica y Parinacota (XV) y de Tarapacá (I)	30
1) Sitio Patillos-I	31
2) Sitio Cñaño-3	33
3) Aldea G-I	33
4) Sitio AZ 70	34
Algunos Sitios con complejo alucinógeno	34
Región de Antofagasta (II)	36
Revisión de tabletas con sacrificador	36
1) Tableta para el uso de psicoactivos N° 4418	36
2) Tableta para el uso de psicoactivos N° 8294	36
3) Tableta para el uso de psicoactivos. Caspana, tumba 23, cuerpo n° 3	36
4) Tableta para el uso de psicoactivos de la colección Emil de Bruyne de Caspana (n° 23105).	37
5) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 5, tumba 2196-98	38
Revisión de tabletas con atributos del señor de los cetros (estilo Tiwanaku)	39
1) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 5	39
2) Tableta para el uso de psicoactivos. Sin procedencia	39
3) Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente, tumba 4010	40
4) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito-6	40
5) Tableta para el uso de psicoactivos (Solcor-3, tumba 99, n° 3722)	41
6) Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente, tumba 4093-95	42
7) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 5, tumba 2183-84	42
8) Tableta para el uso de psicoactivos. San Pedro de Atacama	43
9) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 5, tumba 1994-96	43
10) Tableta para el uso de psicoactivos. Sequitor, tumba 1618	43
11) Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente	44
Revisión de tabletas con atributos del sacrificador y del señor de los cetros (estilo Tiwanaku)	44
1) Tableta para el uso de psicoactivos N° 1164	44
2) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 6, tumba 5444	45
3) Tableta para el uso de psicoactivos. Solcor-3, tumba 69, N° 2491	46
4) Tableta para el uso de psicoactivos Solcor-3, tumba 107, N° 8432	46
5) Tableta para el uso de psicoactivos Solcor-3, tumba 117, n° 13166	47
6) Tableta para el uso de psicoactivos, Chiu-Chiu	48

7) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 5, tumba N° 3380	48
8) Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente, tumba 4008	49
9) Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente, tumba 4141	49
10) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 8, tumba 3229-30	50
11) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 6, tumba 3613	50
12) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 6, tumba 3613	50
Contextos funerarios asociados a cabezas trofeo (decapitaciones)	51
1) Sitio Coyo Oriental, tumba n° 5277	51
2) Sitio AZ 70	51
Cementerios de Quito 6 y 2	52
Análisis Iconográfico	54
Grupo A	55
Grupo B	58
Grupo C	59
Conclusiones	61
• Mapa 2	X
• Mapa 3	XI
• Imágenes Capítulo 1	XII
• Bibliografía Capítulo 1	XXXIV
• Capítulo 2. El Arte Rupestre del Sacrificador y el Señor de los Cetros	64
El Arte Rupestre en las Regiones XV y I	64
El Arte Rupestre en la II Región	68
Estilos y Cronología	70
Representaciones Rupestres del Sacrificador y el Señor de los cetros en la II Región	72
Fase La Isla	72
Fase Santa Bárbara	76
Análisis Iconográfico	81
Grupo 1	82
Grupo 2	82
Grupo 3	82
Conclusiones	84

• Imágenes Capítulo 2	XXXVII
• Bibliografía Capítulo 2	LV
• Capítulo 3. Los Mitos de la Zona Andina	86
Territorio	88
El mito de Tunupa	90
El mito de Viracocha	96
El mito de Copacabana	99
El Taqui Oncoy o Enfermedad de la Danza	100
El mito de Pachacamac	100
Llollayhuancupa, un hijo de Pachacamac	106
El mito de Con	106
El mito de Cuniraya Huiracocha	108
El mito de Omapacha	111
Yasali, el Yañca de Omapacha	112
El mito de Pariacaca y su hijo Huatiacuri	113
El mito de Chaupiñamca	117
El mito de Chuquisuso	117
El mito de Illapa	118
El mito de Qoa	119
Conclusiones	124
El Primer Grupo (Con, Pachacamac e Illapa)	126
El Segundo Grupo (Tunupa y Viracocha)	130
• Imágenes Capítulo 3	LIX
• Bibliografía Capítulo 3	LXI
• Capítulo 4. Análisis e Interpretación Simbólica	131
Antecedentes teóricos	131

El Símbolismo del Sacrificador y el Señor de los Cetros	137
El Arquetipo del Padre	142
El lado luminoso del Arquetipo del Padre	145
El lado oscuro del Arquetipo del Padre	147
El Tiempo Sagrado y los sacrificios humanos v/s la fertilidad	147
Conclusiones	155
• Imágenes Capítulo 4	LXIII
• Bibliografía Capítulo 4	LXV

Fundamentación del Problema a modo de Introducción

La arqueología es la ciencia que intenta aproximarse al conocimiento de las sociedades del pasado a través del estudio de la cultura material. Dentro del registro arqueológico, la iconografía¹ posee un gran potencial para acercarnos al mundo de las ideas de sus antiguos realizadores, debido a la asociación entre imágenes, símbolos y pensamiento.

Creo que el estudio iconográfico puede verse altamente potenciado si la arqueología se nutre del aporte valioso de otras disciplinas. En este sentido, pretendo fortalecer esta investigación con la aplicación de conceptos de la psicología analítica o junguiana, tanto en la consolidación de un marco teórico, como en la etapa interpretativa.

El objeto de estudio es la iconografía del Norte Grande de Chile, presente en distintos soportes y realizada a lo largo de distintas tradiciones culturales que se han sucedido y entrelazado durante los últimos tres mil años. Entre dichos soportes se encuentra la iconografía de bienes muebles (presente en textiles, vasijas cerámicas, tabletas para el uso de psicoactivos, etc.) o los imponentes geoglifos². Sin embargo, las manifestaciones concretas que elegí son las representaciones en tabletas para el uso de psicoactivos y el arte rupestre³.

Considero que, dentro del registro arqueológico, la iconografía es uno de los puentes que nos conecta de forma más directa al mundo de las ideas de sus antiguos realizadores. Elegí estos soportes porque de todos los soportes iconográficos, creo que los más directamente relacionados con el mundo sacro de las ideas son las tabletas para uso de psicoactivos⁴ y el arte rupestre. Ambos soportes operan en el inconsciente de los individuos: el arte rupestre, como soporte inmóvil, posee una función sacra y un contenido simbólico preeminente, aún en los casos en que posee otro carácter funcional; las tabletas, por su parte, están directamente relacionadas con el proceso alucinatorio, lo que implica el acceso directo a los contenidos inconscientes de la psique; además también se relacionan con el aparataje chamánico-sacerdotal (López & Aguayo, 2005).

Entiendo por inconsciente a un concepto psicológico límite que engloba todos aquellos contenidos o procesos psíquicos que no son conscientes, o sea, que no están referidos al yo de manera perceptible. De esta forma, los contenidos conscientes pueden convertirse, por pérdida de su valor energético, en contenidos inconscientes. Éste es el proceso normal del olvido (Jung, 1995).

Los contenidos inconscientes se pueden clasificar de forma general en:

¹ Del griego eikon y graphein “descripción de imágenes”. Rama de la historia del arte que tiene entre sus tareas determinar el contenido y temas de las obras de arte, los programas de ciclos y la investigación del surgimiento, difusión y transformación de los tipos de representaciones de estos temas y programas. (www.portaldearte.cl).

² Dibujos de gran escala realizados por extracción o acumulación en laderas de cerros o terrenos llanos.

³ Representaciones pintadas y/o grabadas en las paredes rocosas.

⁴ La sustancia que aspiraban en estas tabletas corresponden al cebil, las “semillas de la civilización” (semilla *Anadenanthera colubrina* var. *cebil*), cuya principal sustancia activa es la bufotenina. Estos árboles se encuentran en el noroeste argentino (Salta), (Schultes & Hofmann, 2000).

*Un inconsciente **personal**, que abarca todas las adquisiciones de la existencia personal, esto es, lo olvidado, lo reprimido, lo percibido, pensado y sentido subliminalmente. Pero junto a esos contenidos inconscientes personales hay también otros contenidos que no proceden de adquisiciones personales, sino de la heredada posibilidad del funcionamiento psíquico en general, esto es, de la heredada estructura cerebral. Son las conexiones mitológicas, los temas e imágenes que pueden volver a surgir en todo tiempo y lugar, sin ninguna tradición ni migración histórica. A tales contenidos yo los llamo **colectivamente inconscientes**. De igual modo que los contenidos conscientes se entregan a una determinada actividad, también se entregan a ella los contenidos inconscientes, como nos enseña la experiencia. Así como de la actividad psíquica consciente brotan ciertos resultados o productos, también de la actividad inconsciente brotan productos, como, por ejemplo, sueños y fantasías (Jung, 1995: 534-535)⁵.*

En el norte de nuestro país aparecen dos grandes figuras simbólicas representadas iconográficamente tanto en los soportes de arte rupestre, como tabletas para el uso de psicoactivos y textiles, entre otros.

Estos personajes son el Sacrificador y el Señor de los Cetros, cuyas representaciones aparecen en Perú y Bolivia extendiéndose posteriormente a lo largo de Andinoamérica.

En nuestro país estas imágenes se difunden principalmente en el período de contacto e influencia de Tiwanaku en los soportes antes mencionados; por esta razón centraré mi estudio en el Norte Grande durante el Período Medio (400-1100 d.C.): Fases culturales de Cabuza y Maytas en los valles occidentales para las Regiones de Arica y Parinacota (XV) y de Tarapacá (I), y Fases Quitor y Coyo en San Pedro de Atacama, para la Región de Antofagasta (II).

Estas representaciones iconográficas, debido a que se difundieron profusamente en Andinoamérica en un largo tiempo, poseen un profundo simbolismo inconsciente, el cual puede ser develado a través de la identificación del o los arquetipo/s correspondiente/s, los cuales vendrían a ser manifestaciones inconscientes colectivas de una sociedad o grupo determinado.

En este sentido, planteo a manera de hipótesis que debido al potente contenido simbólico presente en la iconografía, es posible identificar el o los arquetipo/s correspondiente/s que se “ocultan” en el sacrificador y el señor de los cetros.

Hay que aclarar que el mito y la leyenda -al igual que la iconografía- también tienen un alto contenido simbólico. Se trata de formas específicamente configuradas que se han transmitido a través de largos lapsos. Podemos observar esto en el mundo andino, donde distintos pilares míticos atraviesan sucesivas tradiciones culturales, modificando sus formas, pero manteniendo su eficacia simbólica incluso después del contacto hispánico.

De esta forma, a través de los mitos se puede intentar identificar algunos personajes centrales de la iconografía, como sería en este caso el Sacrificador y el Señor de los Cetros, caracterizando cómo estos elementos iconográficos prehispánicos subsistieron, modificados en la ideología colonial.

⁵ Para profundizar sobre los conceptos teóricos utilizados en esta investigación (símbolo, arquetipo, inconsciente colectivo, mito, etc.) remitirse al Capítulo 4.

Es así como -antes de la llegada de los españoles- no sólo se difundieron representaciones iconográficas, sino que también se difundió una concepción mítico-religiosa probablemente ligada a los ancestros; esta concepción, transmitida a través de símbolos, debe ser abordada y pesquisada para contribuir a una comprensión global de la prehistoria en Andinoamérica. Recordemos que la importancia de los símbolos en sociedades prehistóricas ha sido advertida por parte de algunas propuestas teóricas en la arqueología chilena (Tudela, 1984; Salazar, 1998), pero se hace necesario sistematizar mayor cantidad de estudios, en este caso a partir de una operacionalización sobre dos íconos concretos y recurrentes en nuestra región de estudio.

Consecuentemente, intentaré “descifrar” el significado simbólico de las imágenes del Sacrificador y del Señor de los Cetros a través del análisis iconográfico por un lado, y del análisis mítico por el otro, ya que creo que ambos ámbitos están sumamente relacionados.

Planteo a manera de hipótesis que es posible identificar al Sacrificador y al Señor de los Cetros –que aparecen representados en la iconografía de estudio- dentro de la mitología preincaica.

También planteo a manera de hipótesis, que debido al potente contenido simbólico presente tanto en los mitos como en la iconografía, es posible identificar el o los arquetipo/s correspondiente/s en cada caso.

De esta forma, estas figuras también pueden ser rastreadas en los mitos y relatos coloniales registrados por los cronistas, que se refieren o aluden a los tiempos preincaicos. En estos mitos aparecen personajes relacionados con tiempos tiwanacoides y más antiguos aún, que podrían identificarse con las figuras iconográficas en cuestión. Y a su vez, estos mitos también pueden ser develados a través de la identificación de los arquetipos, independientemente del cambio, sincretismo y resemantización que éste haya sufrido, ya que su simbolismo inconsciente permanece.

Bibliografía

Jung, C. 1995 *Tipos Psicológicos*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.

López, M. & E. Aguayo 2005 Interpretación simbólica del señor de los cetros en la II región. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Tomé, 13 al 17 de Octubre 2003. Ediciones Escaparate.

Tudela, P. 1984 *El estudio de las manifestaciones religiosas en arqueología*. Tesis de Grado para optar al Título de Licenciado en Arqueología y Prehistoria de la Universidad de Chile.

Salazar, D. 1998 *Fundamentos para una arqueología interpretativa de la muerte*. Memoria de Título. Universidad de Chile.

Schultes, R. & A. Hofmann 2000 [1982] *Plantas de los dioses*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

www.portaldearte.cl

Antecedentes del Área de Estudio

La Zona Geográfica:

El Norte Grande o Árido se caracteriza por la vigencia del desierto absoluto (más del 70% de su superficie); políticamente comprende las regiones Arica y Parinacota (XV), de Tarapacá (I) y Antofagasta (II) (Ver Mapa 1).

Desde el punto de vista orográfico se distinguen cuatro unidades o fajas de orientación longitudinal:

- 1) Una plataforma costera a nivel del mar, de ancho variable.
- 2) La cordillera de la Costa, con ancho aproximado de 40 km y altura media de 1.500 m.s.m.
- 3) La depresión intermedia o Pampa, una peniplanicie a cota cercana a los 1.000 m.s.m. y ancho medio de 30 km.

En estas tres fajas occidentales impera el desierto absoluto, con precipitaciones casi nulas. La influencia del mar es la que mantiene temperaturas benignas y es responsable de las características neblinas o camanchacas, las que logran en determinados sectores sostener una vegetación de cactáceas y arbustiva (Niemeyer, 1989).

- 4) Macizo andino, compuesto de un sector oriental o Altiplano, y un sector Occidental o precordillera que sirve de nexo entre el primero y la pampa. La precordillera da nacimiento a los principales ríos de la zona.

El clima en esta faja es más benigno, lo que facilita las prácticas agrícolas, además hay flora arbustiva especialmente de tolares asociados a cactáceas (ibid.).

En la Provincia de Arica el macizo andino se distingue por dos cordones longitudinales paralelos de 100 o más kilómetros: uno occidental llamado sierra de Guailillas, el otro llamado cordillera Central o de Chapiquiña.

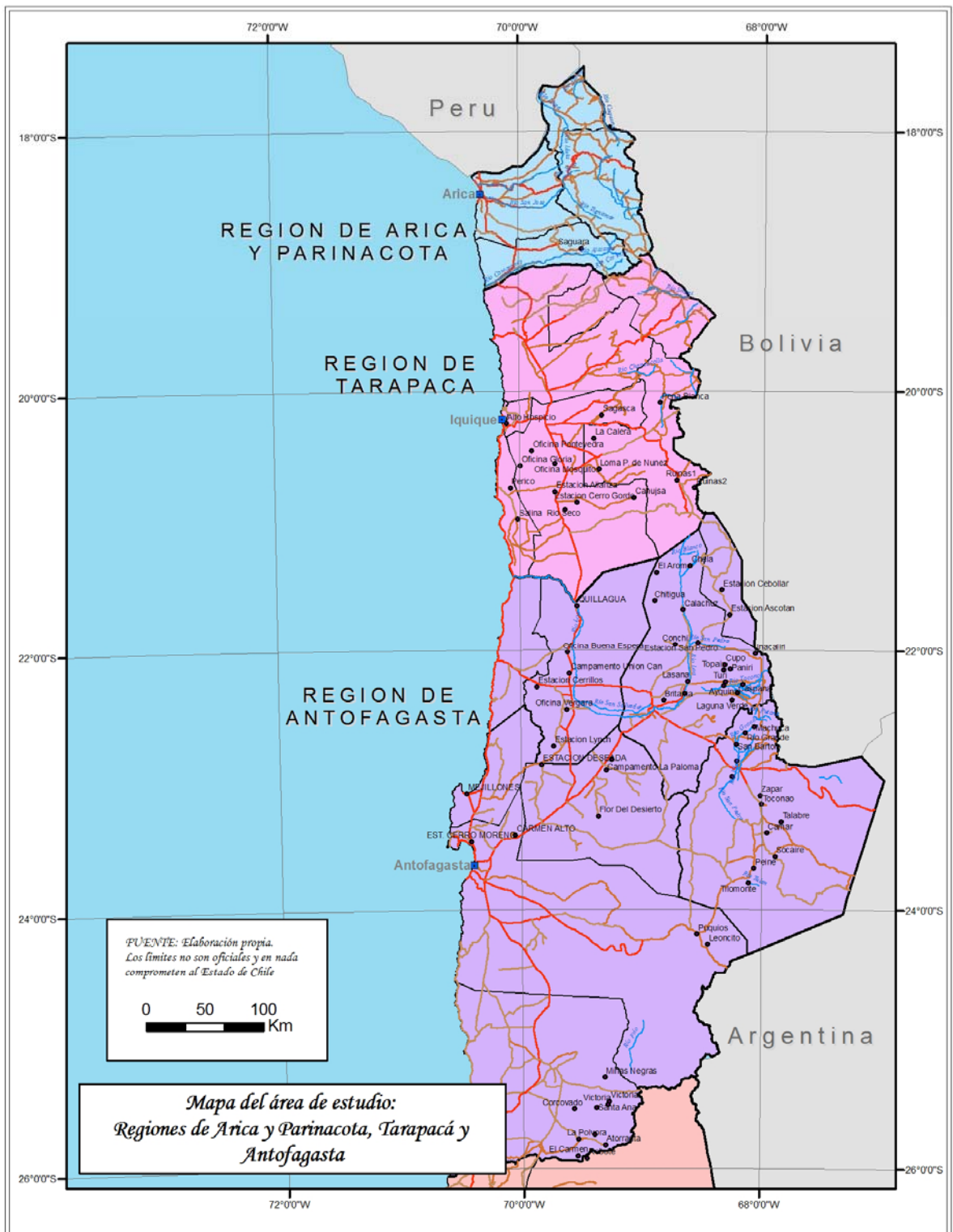
El altiplano o Puna es una meseta de suave relieve situada a elevación media de 4.000 m.s.m.; los ríos presentes mantienen vegas o “bofedales” de gramíneas de mucho valor económico para el sustento de camélidos tanto silvestres -vicuña (*Vicugna vicugna*) y guanaco (*Lama guanicoe*)- como domésticos -llama (*Lama glama*) y alpaca (*Lama pacos*)-.

En la región de Antofagasta surge paralela al cordón andino, la cordillera de Domeyko; entre ambos se intercalan cuencas intermontanas de considerable extensión y altura de 2.400 a 2.800 m.s.m.

En el extremo norte cortan el desierto cinco valles transversales. Son los ríos Lluta, Azapa, Chaca o Vitor, Camarones y Tana o Camiña. De ellos, sólo el Lluta lleva caudal permanente, los otros son intermitentes o esporádicos; todos estos valles tienen sectores cultivados (ibid).

Al sur de la quebrada de Tana y hasta el río Loa se extiende, en una longitud cercana a 300 km y ancho medio de 30 km, la depresión de la Pampa del Tamarugal en donde se ubican las quebradas de Aroma, Tarapacá, Juan de Morales, Chacarilla y Guatacondo, entre otras.

Mapa 1



Al sur del área de estudio escurre el Loa, que, con un desarrollo de 440 km, fertiliza a su paso varios oasis, entre ellos Chiuchiu, Lasana, Calama y Quillagua.

Los oasis y valles de pie de puna de la II Región se localizan alrededor de los 2.500 m. de altura y se incluyen dentro del clima de desierto normal. Estos son habitats ideales para la agricultura y recolección de granos, posibilitando cultivos semitropicales y recursos forestales como madera y frutos (Aldunate y Castro, 1981).

Dentro de las quebradas intermedias, tenemos la localidad de Turi y Ayquina, ésta última ubicada en el curso medio del río Salado, marca la transición entre el desierto normal y el clima del desierto marginal de altura. Las vegas de Turi y Paniri gracias a su vegetación, permiten el aprovechamiento del ganado y posibilitan la construcción de andenes de cultivo (ibid).

Las quebradas altas (Toconce, 3.150 y Ojalar, 3.850 m.s.m.) coinciden vegetacionalmente con la formación de tolar, la cual corresponde al clima de desierto marginal de altura. En este piso se ubican las comunidades de Toconce (es la más oriental de la provincia, cercana a la línea fronteriza de Bolivia) y Caspana (es el poblado más meridional del sector intermedio de la provincia del Loa).

La zona de estudio también se puede dividir en subregiones: a) subregión de Valles Transversales Norte, que comprende por el norte desde el río Lluta hasta el río Camiña por el sur; b) subregión de la Pampa del Tamarugal, la que corresponde a todo el territorio comprendido entre los ríos Camiña y Loa; c) subregión del río Loa, que comprende toda la hoya hidrográfica del Loa, los salares ubicados al este del curso superior del mismo río y el litoral inmediato; d) subregión del Salar de Atacama, que comprende toda la cuenca del salar y la Puna de Atacama (Berenguer, 1975).

En relación a estas subregiones, la del Salar de Atacama constituye el límite meridional de la influencia Tiwanaku en Chile¹. Sin embargo, se han encontrado algunos objetos de estilo Tiwanaku, al sur de esta subregión, principalmente en la III Región.

El sector continental de la subregión de Valles Transversales del extremo norte, al igual que las subregiones del río Loa y del Salar de Atacama, presentan dos focos principales de concentración de evidencias de Tiwanaku. Periféricamente a estos focos, hay manifestaciones que, por ahora, revisten menos importancia cuantitativa que los núcleos antes citados (subregiones Pampa del Tamarugal, Desierto de Atacama y Valles Transversales).

En general, el sector septentrional tiene indicadores distintos o variables respecto a los del sector meridional. En algunos casos, algunos elementos que aparecen profusamente en uno de los focos, están muy poco representados o faltan en el otro. De esta forma, el personaje central de la portada monolítica de Kalasasaya, los personajes de la estatuaria, específicos tipos de felinos, falcónidas y ofidios, son motivos de muy alta frecuencia en San Pedro de Atacama y de alguna representatividad en el río Loa, las que aparecen escasamente en las subregiones de Valles Transversales extremo norte y Pampa del tamarugal (ob. cit.).

Según Berenguer (1975) el estilo Tiwanaku se extendió por el norte de Chile desde Lluta, en la subregión de Valles Transversales norte, hasta Toconao, en la subregión del Salar de Atacama.

¹ La influencia de Tiwanaku en nuestro país se desarrolló durante el Período Medio.

La Fauna:

Los animales de esta zona varían de acuerdo a los nichos ecológicos. En la zona intermareal se reproduce una serie de moluscos y crustáceos de gran valor alimenticio, el mar es rico en mamíferos (cetáceos, lobos de mar), chungungu y peces. También hay multitud de aves marinas como gaviotas, piqueros, alcatraces, cormoranes, entre otras (Niemeyer, 1989).

Las pampas interiores son pobres en especies animales, debido a su condición desértica. Sin embargo, se pueden encontrar las dos especies de zorros: el zorro colorado (*Dusicyon culpaeus*) y la chilla (*Dusicyon griseus*); la vizcacha (*Lagidium viscacia*) junto a otras especies de roedores y reptiles. En el altiplano, en cambio, hay más variedad de fauna: camélidos silvestres, el chingue (*Conepata chinga*) y el armadillo (*Chactophractus villosus*). En avifauna se encuentra la kiula (*Tinamotis perlandi*) entre otras, y aves de hábitos acuáticos como la guayata (*Chloephaga melanoptera*), la parina o flamenco (*Phoenicoparrus andinus*), la ajoya (*Fulica gigantea*). El ave más importante es el avestruz o suri (*Pterocnemia pennata tarapacensis*).

Las Fases Culturales del Período Medio:

En nuestra área de estudio, sobre las bases regionales de las fases Alto Ramírez (500 a. C.- 400 d.C.) en la zona ariqueña, y de Sequitor (100-400 d.C.) en la zona de San Pedro de Atacama, surgen posteriormente las fases Cabuza (400-700 d.C.) en Arica y Quito (400-700 d.C.) en San Pedro de Atacama, las cuales están relacionadas con Tiwanaku, pero bajo modalidades bastante diferentes.

Esto correspondería según Berenguer y Dauelsberg (1989) a los “primeros pasos” de Tiwanaku para incorporar una periferia de colonos altiplánicos en los valles del extremo norte de Chile (fase Cabuza), y una ultraperiferia de intercambio de bienes en el borde occidental de la puna de Atacama (fase Quito).

La Fase Cabuza (300-700 d.C.):

Hacia el 400 d.C. reducidas poblaciones procedentes del altiplano comienzan a asentarse en los valles, formando pequeñas aldeas en los sitios altos y desarrollando actividades agrícolas y ganaderas. De esta forma, Cabuza estableció una hegemonía en el valle, ocupando los tramos agrícolas más productivos.

En áreas cercanas a la zona de viviendas, establecieron cementerios de extensión regular, enterrando a los muertos directamente en la arena, en pozos de forma cilíndrica de hasta dos metros de profundidad y con el piso cubierto por una esterilla de juncos. Los cuerpos se colocaban en posición fetal o en cuclillas, envueltos en camisa de lana, como fardos funerarios, unidos con cuerda de totora y acompañados de ofrendas formadas por objetos utilitarios y ceremoniales (ibid).

Por un lapso aún no determinado coexistieron con las poblaciones de Alto Ramírez; no se sabe si éstas fueron asimiladas por poblaciones Cabuza o emigraron hacia otras

regiones. Los autores antes citados, interpretan a Cabuza como una población incorporada a Tiwanaku con posterioridad.

La cerámica se populariza como ofrenda funeraria y también hace su aparición la decoración pintada, en conjunto con la modelada. Se ha planteado que la alfarería es una copia local del modelo altiplánico, sin embargo no es capaz de igualar dicho patrón, lo cual da a entender que sus portadores no pueden ser entendidos como una “colonia” (Uribe, 1999). En resumen, para Berenguer y Dauelsberg, Cabuza es una colonia altiplánica, por el contrario, Uribe dice que no lo son.

Cabuza introduce los ángulos rectos y las bases planas en la forma, y la policromía en la superficie de las cerámicas. En este sentido, destacan los vasos ceremoniales de formas cónicas (keros), diversas formas de tazones, escudillas y jarros de variados tamaños. La técnica de decoración de la cerámica consistió en el pintado de la superficie con una gruesa capa de arcilla roja y sobre ella se disponían dibujos pintados en tonos oscuros, prácticamente negro, tales como espirales, líneas onduladas y triángulos formando columnas o colocados de forma escalerada. En el borde de algunos keros se modelaron figuras serpentiformes y otros llevan pintado o modelado el retrato de un personaje. También se modelaron vasijas con formas de aves y mamíferos. Son escasas las piezas no decoradas y se reducen a cántaros y pequeñas ollas. Se ha separado un subestilo del tipo de Cabuza, llamado Sobraya, el cual presenta una sola diferencia: lineamientos blancos adyacentes a los motivos oscuros (Berenguer y Dauelsberg, 1989).

No obstante la innegable afinidad estilística, los tipos Tiwanaku y Cabuza casi nunca aparecen asociados en el mismo contexto a pesar de ofrendarse en el mismo lugar, compartiendo el cementerio. La cerámica Tiwanaku aparece ocasionalmente sola, junto a otros ejemplares de su mismo estilo o en compañía de Azapa Charcollo. Asimismo, este último también se presenta junto a Cabuza. De hecho, el único contacto de la alfarería Cabuza con Tiwanaku se da a través de Azapa Charcollo, la cual puede aparecer con ambos, aunque siempre con uno u otro (Uribe, 1999).

En esta fase se popularizaron los tejidos hechos a telar gracias a la incorporación de nuevas técnicas textiles como las “urdimbres flotantes”, las que consisten en producir mediante efectos de color diversos motivos geométricos, que van insertos en las listas y que están formados por un grupo de hilos de urdimbre que “flotan” sobre la tela base. Esta técnica se utilizó en la ch’uspa (bolsa pequeña), la inkuña o tari (pañó cuadrado o rectangular), la bolsa-faja, los unku o camisas. Los diseños característicos de la fase Cabuza son los compuestos por conjuntos de pequeños rectángulos, cuadrados y escaleras producidos por efecto de color, a través de la estructura de “urdimbre flotante” derivada del tejido plano.

El tallado de la madera experimentó cambios notables destacándose una excepcional perfección en las cucharas de madera, los escasos keros, las cajitas para contener colorantes o pinturas, las peinetas con doble corrida de dientes, arcos y flechas, instrumentos musicales y escasas tabletas y tubos para el uso de psicoactivos. Algunos tubos y espátulas del equipo inhalatorio se hicieron de hueso.

También hay un aumento del trabajo en cuero y piel, en donde destacan las sandalias, los tientos y correaes para amarrar la carga, el cordelaje para amarrar algunos fardos funerarios y los carcaj y bolsitas de pieles.

Se trabajó la cestería y los metales como el oro, la plata, el cobre y el bronce de los que hicieron distintos artefactos.

Los registros cerámicos Cabuza son muy escasos en los sitios costeros. Sin embargo, se han encontrado en las tumbas Cabuza restos de mariscos y pescado seco, los que según Berenguer y Dauelsberg (1989), deben ser el resultado de intercambios con los grupos de adaptación marítima.

Al interior de los enclaves Cabuza se aprecia una diferenciación social a través de los contextos de Loreto Viejo, el cual representaría la cúpula dirigente de las colonias costeras de Tiwanaku. Esta hipótesis planteada por los autores (ibid) se basaría en el tipo cerámico Loreto Viejo, el cual es considerablemente más fino que los otros exponentes cerámicos de la fase Cabuza.

Podemos asumir que Cabuza es una población oriunda del altiplano, cuya ocupación de los valles ariqueños precede a la de Tiwanaku (Berenguer y Dauelsberg, 1989). Sin embargo, Uribe (1999) señala que Cabuza no es una población de origen altiplánico, sino que es una población local del valle de Azapa fuertemente influenciada por la cultura Tiwanaku, para adquirir en forma directa a través de ellos ciertos recursos vallunos durante un lapso que abarcaría desde el 500 al 1200 d.C.

Posteriormente, como resultado de la creciente hegemonía de Tiwanaku en la región circuntitica, Cabuza sería incorporada al dominio de esta cultura, pasando a formar la primera fase regional de Tiwanaku en la costa. Estos episodios de acceso se realizarían bajo un régimen de complementariedad económica similar al de los “archipiélagos verticales” post Tiwanaku, pero son distintos en su escala y complejidad. Una vez que se concreta el control de las poblaciones Cabuza por Tiwanaku, un sector dirigente, reconocido arqueológicamente como Loreto Viejo, administra los enclaves para el estado altiplánico (Berenguer y Dauelsberg, 1989: 151).

La Fase Quito (400-700 d.C.):

Esta es una de las épocas de mayor auge de San Pedro de Atacama en toda su historia. Hay múltiples evidencias de interacción con otras culturas; hay objetos de esta fase en la región tarapaqueña y en el noroeste argentino. Hay una nítida expansión hacia otros espacios productivos circumpuneños, con claros fines de explotación directa tanto agrícola como ganadera.

En los cursos medio y superior del río Loa, la fase I del complejo Lasana al parecer se desarrolla muy relacionada con San Pedro, ya que hay evidencias cerámicas de Quito en localidades como Conchi, Chiuchiu y Calama. También habría enclaves San Pedro explotando recursos marítimos.

Esta fase se caracteriza por una alfarería de distintas formas como botellones, vasos, escudillas y cuencos, entre otros. La gran mayoría son de color negro y la superficie está bruñida. Los botellones son los únicos que presentan ornamentación, en cuyos cuellos se encuentran perforaciones circulares, a modo de estilización de los rostros antropomorfos de la fase anterior. A mediados de esta fase aparecen unas pocas escudillas negras o rojas, grabadas con diseños geométricos y llamas estilizadas, y también vasijas de paredes gruesas y pulidas de forma rudimentaria.

El culto a los muertos es uno de los rituales más significativos; éstos se enterraban en cementerios cercanos a las aldeas rurales (no fortificadas), ubicadas cerca de los campos de cultivos y arboledas (Nuñez, 1991).

La conexión entre Tiwanaku y los oasis atacameños involucró la intensificación del uso de alucinógenos, paralelo a un intenso tráfico de caravanas de llamas con arreadores especializados que permitieron que los excedentes altiplánicos y atacameños se distribuyeran en ambas regiones, obteniendo ventajas mutuas, en términos de alimentos, artesanías, materias primas y objetos de status social y religioso (ibid.).

En esta época las pipas de cerámica –de origen trasandino- disminuyen mientras se diversifican los instrumentos relacionados al uso de psicoactivos, como las tabletas, las que incorporaron una gran cantidad de iconografía Tiwanaku. Todo esto supone un cambio cultural muy importante, relacionado con una paulatina inserción del complejo San Pedro en la gran corriente cultural de la tradición altiplánica; implica también una modificación en la ideología ligada al consumo de alucinógenos (Berenguer, 1984). De hecho, poco después del inicio de la fase Quitar, las tumbas locales incluyen los primeros objetos procedentes de Tiwanaku, además las ofrendas funerarias llegaron a ser las más ricas y variadas de su historia (Berenguer y Dauelsberg, 1989).

Hay un aumento de bienes rituales, lo cual es muy notorio en el equipo inhalatorio. Se piensa que las características morfotemáticas de las tabletas varían espacialmente y no sólo de una región a otra, sino dentro de la propia sociedad San Pedro, lo cual no descarta la posibilidad de variabilidad estilística de las tabletas en términos de cambio cronológico.

Es necesario señalar, que las tabletas al parecer eran de uso personal. Rara vez se encuentra más de una como ofrenda de un individuo. También hay tumbas colectivas con una sola tableta, pero se trataría del difunto principal (el usuario) y de difuntos de menos importancia, a veces con claras señas de haber sido sacrificados. Aunque la tableta es abundante en la región, había importantes sectores de la población que no la poseían, o que no se enterraban con ella. Sin embargo, Nuñez (1991) señala que de 3.000 tumbas registradas, el 15% de la población usaba los psicoactivos, lo cual demuestra que era una costumbre más común de lo esperado, en especial durante el apogeo de la cultura preincaica de San Pedro de Atacama.

Por otro lado, el tema de las tabletas al parecer correspondió a ciertas parcialidades específicas de la sociedad de San Pedro. Los temas de las tabletas comunicaban importantes convenciones sociales, relacionadas con el rango y el prestigio de los usuarios, entre otras cosas. Los linajes se conectarían con personajes míticos o divinidades regionales, para así quizá buscar la legitimación de su posición en la sociedad. *Probablemente el consumo de sustancias psicoactivas, en un contexto ritual cargado de religiosidad, reafirmaba periódicamente el origen mítico de los linajes más encumbrados* (Berenguer y Dauelsberg, 1989: 156).

Esta explicación no me parece satisfactoria, ya que si el consumo de psicoactivos servía para legitimar y reafirmar el origen mítico de los linajes más “encumbrados”, lo lógico sería que esto se hubiese realizado con la totalidad de la población o al menos con gran parte de esta, ya que es a ésta a la que se quiere convencer de dicha legitimidad y no a los que componen estos linajes, quienes no necesitarían consumir psicoactivos para convencerse del rango y prestigio que poseen dentro de su sociedad. Sin embargo, como ya hemos visto los datos arqueológicos nos hablan de la utilización de las tabletas relacionadas a un sector específico de la sociedad, probablemente la elite. Por esta razón, pienso que el consumo de psicoactivos se relaciona con un motivo mucho más profundo y diferente que

la simple legitimación social; es una práctica que -por su naturaleza- involucra la parte más potente de la psiquis, el inconsciente, por lo cual se vuelve adecuado considerar, como prioridad causal, el fenómeno religioso en sí mismo antes que sus implicancias como regulador social específico.

La Fase Coyo (700-1.000 d.C.):

Esta fase se posesiona después de la fase Quitar en la región atacameña, y no se puede determinar si es una continuación de ésta, o si representa un quiebre en la cultura San Pedro. A partir de esta fecha se intensifican las relaciones con el altiplano, las que van más allá de simples alianzas de linajes; éstas superan los límites regionales y familiares comprometiendo a San Pedro con Tiwanaku. Las relaciones de este Estado con la región produjeron un aumento en la estratificación social en San Pedro.

En los contextos funerarios de esta época se aprecia un acelerado proceso de cambio cultural, además ha desaparecido casi por completo la cerámica bruñida siendo reemplazada por las vasijas “casi pulidas”.

Esta fase es la más rica en artefactos Tiwanaku (tabletas, tubos inhaladores, cubiletes de hueso pirograbados, textiles, cestos, cerámicas, cucharas) y su similitud con los materiales asociados a la cerámica Loreto Viejo de Arica, marcan el carácter elitista de la penetración Tiwanaku en San Pedro.

Se ignora si los sujetos tan ricamente sepultados durante este período, son parte de una elite introducida por Tiwanaku o corresponden a sectores locales que han elevado su posición en la sociedad, debido a la conexión de sus linajes con los íconos del núcleo urbano y a ataviarse a la usanza de Tiwanaku. Muchos de estos objetos están asociados en las tumbas con la cerámica “casi pulida”, lo cual implicaría –si esto es un criterio de localidad- que hay un significativo sector de la sociedad San Pedro asimilado por Tiwanaku. También hay muchos sujetos enterrados con artefactos exclusivamente locales, pero también hay unos pocos sujetos enterrados con ofrendas tipo Larrache Callejón y una cantidad un poco mayor de personas enterradas con cerámica Tiwanaku y sin cerámica local (Berenguer y Dauelsberg, 1989).

Las poblaciones asociadas a la cerámica “casi pulida” de esta fase, se caracterizan por presentar deformación tabular erecta, a diferencia de la fase Quitar, la que presenta una gran frecuencia de deformación craneana del tipo tabular oblicua.

Durante la fase Coyo hay un incremento de los equipos inhalatorios con iconografía Tiwanaku, lo cual lleva a pensar según los autores, que las fuentes de sustancias psicoactivas habrían cambiado en esta época, desde la vecina cuenca del río Pilcomayo a la vertiente selvática de la zona circumtitikaka; el paulatino cambio de los cubiletes de caracol importados de los bosques de Salta y Catamarca a los realizados en hueso de tibia de camélidos y decorados con iconografía Tiwanaku, reforzarían esta idea.

En esta fase hay evidencias de interacción con el noroeste argentino –Catamarca y La Rioja-, a través de la cultura Aguada. Se han encontrado vasijas estilo Isla, de la quebrada de Humahuaca. También hay pruebas de contacto con el centro metalúrgico de la cultura Aguada, ya que hay fragmentos de cerámica de esa cultura, vasos de madera con felinos tallados en el borde, figuras de madera y cestería bordada con lanas de colores.

La Fase Maytas (700-1.000 d.C.):

Hacia el 700 d. C. la fase Cabuza da paso a la fase Maytas en Arica. Esta última, según Berenguer y Dauelsberg (1989) representaría la más acabada expresión del régimen de colonias costeras instaurado por Tiwanaku para acceder directa o indirectamente a estos oasis, con la finalidad de obtener los recursos de valles y costa.

El principal estilo cerámico de Maytas difiere enormemente de los de Tiwanaku. El tipo cerámico Maytas tiene más afinidades estilísticas con los estilos tardíos de Churajón, Chiribaya, Allita Amaya y Mollo, de la costa sur peruana, el altiplano circunlacustre y la vertiente oriental de los Andes. Sin embargo, las formas y diseños de esta cerámica junto a los textiles, son elementos evolucionados de sus equivalentes de la fase Cabuza. Todo esto concuerda con la clara sectorización en un mismo cementerio de las tumbas pertenecientes a las distintas fases (ibid).

La fase Maytas sería la continuación de la fase Cabuza, y la fase San Miguel sería la continuación de la fase Maytas.

La cerámica tipo Maytas presenta variadas formas como jarras de cuerpo globular, escudillas hemisféricas de base plana, vasos tipo kero con figuras ictiomorfas estilizadas en el borde, botellas dobles con asa puente, etc. Sobre el engobe rojo que cubre toda la pieza se disponen figuras triangulares escalonadas, líneas serpenteadas y rombos concéntricos pintados alternativamente en negro y blanco, y generalmente delineadas con trazos finos. El estilo Chiribaya es igual al tipo Maytas a excepción del agregado de hileras de puntos blancos en los diseños. También encontramos los tipos Charcollo (cerámica poco prolija) y Taltape (cerámica con dibujos negros sobre un fondo blanco que se ha homologado al tipo Huruquilla del altiplano sur de Bolivia).

La cerámica Maytas Chiribaya, al contrario de Cabuza, va construyendo una unidad estilística que, pese a su escaso número, evoluciona con el tiempo, aprovechando la importancia dada a la iconografía y al ceremonial mortuario producto del impacto Tiwanaku, y quizá gracias a cierta cohesión grupal que se expresaría hasta en los motivos emblemáticos de la decoración de su alfarería (aserrados en V). De esta forma, su gente parece ser capaz de reaccionar hasta violentamente contra lo altiplánico, como lo sugieren algunas tumbas alteradas o destruidas para depositar después a portadores de cerámica de Valles Occidentales (Uribe, 1999).

El equipo inhalatorio asociado a cerámica Maytas es escaso y es más frecuente el tubo que la tableta.

Todos los elementos que forman el acervo cultural de la fase Cabuza, agregando la cestería, la metalurgia y el trabajo en cuero, muestran un comportamiento muy parecido en las tumbas de la fase Maytas, notándose que ahora son más numerosos y a veces un poco más sofisticados. La sociedad continúa dividida por lo menos en un estamento alto (Loreto Viejo), y otro más bajo (Maytas), con un posible estamento intermedio (que podrían ser "orejones" enterrados con cerámica tipo Maytas). Esta fase se debe entender como una fase regional de Tiwanaku en Arica, continuadora de la fase Cabuza pero con un nivel de desarrollo mucho más alto (Berenguer y Dauelsberg, 1989: 172).

Según Uribe (1999), la sociedad portadora de Maytas sería bastante compleja en términos de jararquización interna (lo cual no se percibe en Cabuza), en conjunto a una intención por romper los patrones impuestos por "lo altiplánico", y de insertarse en una red

más amplia y variada de conexiones externas que, aunque restringida a los valles costeros, no se concentra sólo en el valle de Azapa.

Figuras Simbólicas de la Zona Andina:

El Sacrificador

El Sacrificador es un símbolo panandino de gran importancia y de larga trayectoria en la iconografía andina, pese a que sólo ingresaría a la subárea Circumpuneña en conexión con las influencias la cultura Tiwanaku (Berenguer *et al.*, 1985), cuya existencia está datada entre el 200-1.100 d.C. Sin embargo, el sacrificador se observa antes en las culturas de Paracas (700 a.C.-100 d.C.), Nasca (100-800 d.C.) y Pukara (500 a.C.-100 d.C.), entre otras.

Es un tema de frecuente recurrencia en la iconografía; generalmente se representa como ser humano con rasgos antropomorfos portando un hacha y una cabeza trofeo.

Al observar los Sacrificadores septentrionales y centrales de la cultura andina se obtienen las siguientes premisas: a) son diseños antropomorfos, con el rostro o dentadura felinizada que personifican la deidad Felina, utilizando posiblemente máscaras apropiadas para las ceremonias mágico-religiosas, b) llevan fuertes colmillos entrecruzados especialmente similares a las dentaduras felinas de las manufacturas de Pukara y Tiwanaku, c) sus manos portan generalmente hachas y cabezas-trofeos, d) sus sombreros y vestimentas están altamente decorados con motivos preferentemente felínicos y geométricos (Núñez, 1964: 2).

El Sacrificador representado en las tabletas que interesan en este estudio reúne las siguientes cualidades: a) el rostro del personaje está generalmente felinizado por medio de una máscara; b) su posición es arrodillada y porta en sus manos hachas de un filo, doble filo y “tumies enastados”; además llevan cabezas-trofeos, que en oportunidades son reemplazadas por keros, felinos o perros, flautas de pan, cornetas, recipientes y otros implementos de culto; c) sus labrados de vestimenta representan túnicas y fajas decoradas (ibid).

Los Sacrificadores en su gran parte representan al Poder Felino por medio de la felinización facial, la que se debe interpretar por el uso de máscaras; el personaje Sacrificador representa deidades zoomorfas.

Según Núñez, la identificación entre el hombre y el felino, representado entre los Sacrificadores, se fundamenta en la importante función que debió cumplir el felino en torno a la concepción mágico-religiosa del mundo circundante. La persistencia del felino desde el horizonte Chavin hasta el horizonte incaico se puede explicar por su cualidad de deidad adversa, o quizá como animal ancestral según los cronistas.

Se puede aceptar que en tiempos prehispánicos existió una casta de personajes de mayor prestigio social que ofició funciones “sacerdotales” como Sacrificador, que en gran medida representaban al felino, ejecutando sacrificios de animales y humanos en su honor (Núñez, ob. cit.).

La relación del equipo insuflatorio con el concepto de la decapitación también existe en un contexto arqueológico. En la tumba 2512-17 de Quito 6, Le Paige encontró

cuatro cuerpos decapitados con las cabezas envueltas en un solo lienzo, colocadas a sus pies. Una tableta con cuatro figuras antropomorfas estaba en directa relación con los cuatro cadáveres. Todo esto al parecer indica una posible relación entre los actos de decapitación y la insuflación de agentes psicoactivos (Torres, 1984).

Existe una serie de imágenes zoomorfas que aparecen en varias tabletas de este tipo, las cuales han sido identificadas como felinos, hombres murciélagos y hasta vampiros. Sin embargo, Torres dice que cuando se comparan las imágenes de estas tabletas con la de zorros se ve que las fauces, orejas y nariz se asemejan más a estos que a felinos o murciélagos. Las representaciones de este tipo en las tabletas se relacionan exclusivamente con el tema de la decapitación. Hay que añadir que el zorro todavía forma parte del folklore de la zona.

El tema de la decapitación está estrechamente ligado al sacrificador, esa es una de las razones por las que encontramos sintetizadas en él

dos ideas aparentemente antagónicas, el bien y el mal, expresadas también por duplas o pares como el hacha y por la cabeza, el ser superior arriba, el inferior abajo, las dos manos abatidas conteniendo símbolos secundarios que apoyan la idea central –hachas, flechas, cabezas- también en una suerte de aparente contradicción. Pero por sobre éstas hay una idea unificadora que le confiere poder y le da sentido a la elaboración producto de aquellos que la participan en su totalidad, el sentido de la justicia, el sentido del poder, de la confrontación con la realidad, del éxito en la empresa por conseguir la subsistencia, del progreso, del vivir (Rivera, 1985: 422-423).

Según Tamblay (1999, Ms) el sacrificador es un personaje mítico, independiente de que aparezcan cabezas cortadas en los cementerios prehispánicos, ya que la cabeza cortada que porta el sacrificador *no siempre es la del enemigo derrotado en la guerra, no siempre es un símbolo bélico, suele estar estrechamente ligada con el magicismo de índole agrícola* (Valcárcel, 1959), con lo cual es reducido a un símbolo mágico religioso que tiene que ver con la agricultura, sin embargo, este sacrificador mítico exigía sacrificios humanos en su honor, probablemente a cambio de la producción de la tierra.

En este sentido, en la iconografía podríamos distinguir tres tipos de sacrificadores, uno sería el personaje mítico (sobrenatural) que nos interesa y que está ligado a los aspectos mágicos y religiosos; los otros serían aquellos personajes “reales”, que representan a guerreros que decapitaban al enemigo, y a los chamanes o hechiceros que realizaban sacrificios humanos degollando a las víctimas en honor del personaje mítico, según señalan algunas crónicas (Hidalgo, 1972).

Según Tamblay el tumi o cuchillo es un símbolo del sacrificador mítico; señala que

en los incas, el sacrificio de la decapitación, aparece más bien asociado a otro tipo de situación, a un personaje nada de mítico, que portaría armas de astil largo bien diferentes del concepto “tumi enastado”. Estos personajes son los guerreros Aucacamayoc, ilustrados por Guaman Poma y los guerreros que figuran en los quero policromados de la época de contacto (Tamblay, 1999 Ms).

Estos guerreros aparecerían representados armados con un hacha corta y escudo en la diestra y una cabeza cortada en la mano izquierda.

El Señor de los Cetros

El señor de los cetros corresponde a una de las representaciones de más larga data en la iconografía andina; su presencia no sólo abarca un amplio espectro cronológico (desde antes de Chavín hasta tiempos posthispanos) y una amplia distribución geográfica (desde Colombia hasta Chile y Argentina), sino una variedad de soportes que incluye desde importantes imágenes grabadas en arquitectura monumental, hasta bienes muebles como cerámica, textiles, cucharas, tubos y tabletas para el uso de psicoactivos, además de algunas representaciones en arte rupestre (López & Aguayo, 2005).

El Señor de los Cetros es un símbolo mágico-religioso del Perú y de Andinoamérica en general, el cual aparece constantemente en todas las representaciones de carácter religioso y mágico de las diversas épocas y de las distintas áreas anteriormente al descubrimiento de América (Valcarcel, 1959). Este personaje siempre tiene como signos de omnipotencia en ambas manos cetros representados en armas como estólicas, o ramas florecidas, entre otras, aludiendo siempre al “poder en ambas manos”. Además está acompañado de otros signos que complejizan su simbolismo.

Las dos grandes representaciones en que aparece el Señor de los Cetros corresponden al monolito de Raimondi en Chavín (1.000-200 a.C.), y a la figura central de la Puerta del sol en Tiwanaku.

En el monolito de Chavín este personaje aparece representado como un hombre con ciertos rasgos de felino, como la dentadura y las garras de los pies y manos. En cada mano lleva un complejo cetro que remata en tres vástagos. Sobre el rostro surgen complejos signos, predominando las volutas, intercaladas con ofidios. Este personaje lleva una faja formada por dos sierpes bicéfalas o anfisbenas, que según Valcarcel (1959) son símbolos del arcoiris. Este personaje tendría los rasgos distintivos de una divinidad celeste (múltiples irradiaciones que salen del tocado en forma de volutas y de ofidios), los cuales tienen que ver con la luz, el relámpago y los fenómenos meteorológicos (ibid).

En la Puerta del sol de Tiwanaku éste mismo personaje aparece representado sin rasgos felinos. Es un hombre que empuña dos cetros que terminan en cabezas de ave (halcón o cóndor), y que tiene por cinturón algo que termina en dos cabezas probablemente felinas y del que cuelgan seis cabezas humanas, así como dos más de los codos del personaje. El rostro se enmarca en una especie de aureola formada por 16 discos, seis cabezas felinas y una humana en la parte central y superior. Cada par de estos discos y cabezas felinas corresponde a un cuerpo ofídico bicéfalo, excepto la cabeza humana que termina en la parte inferior de un disco.

Para Valcarcel, la multiplicación de los símbolos de las serpientes de una y dos cabezas, relacionadas con el Señor de los Cetros acentuaría la naturaleza celeste del dios, lo cual podría considerarse como hipótesis que se trata del sol. En este sentido, Valcarcel considera a la serpiente de una cabeza como símbolo del agua, del rayo, del trueno, del relámpago, de la lluvia, del río. Esta serpiente celeste se identifica con Illapa, el Dios-Rayo, es la serpiente luminosa que alumbra el mundo en la noche de la tempestad, en el día nublado y que anuncia la esperada y bienhechora agua del cielo; es también Mama-Yacu o

la madre del agua (ibid: 14). Por otro lado, la serpiente anfisbena representaría al arcoiris que es la diosa de la fecundidad, de la vegetación, de la humedad y de la podredumbre.

Para estudiar la presencia del Sacrificador y el Señor de los Cetros en las tabletas para el uso de psicoactivos, ocupando al arte rupestre como soporte iconográfico auxiliar, que permita ayudar y robustecer la investigación centrada principalmente en la iconografía de tabletas, me he propuesto los siguientes objetivos:

Objetivo General:

Ofrecer una interpretación simbólica de la iconografía del Sacrificador y el Señor de los Cetros, presentes en el Norte Grande en los soportes de las tabletas para el uso de psicoactivos y arte rupestre.

Objetivos Específicos:

1. Identificar y analizar las figuras iconográficas del Señor de los Cetros y el Sacrificador presentes en los soportes escogidos.
2. Reconocer las figuras del Señor de los Cetros y el Sacrificador en los mitos narrados por los cronistas, relacionados con el mundo prehispánico.
3. Descifrar los niveles de significación inconsciente presentes en los símbolos iconográficos señalados arriba.

Bibliografía

Aldunate, C. & V. Castro 1981 *Las chullpa de Toconce y su relación con el poblamiento altiplánico en el Loa superior Período Tardío*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Filosofía con mención en Prehistoria y Arqueología. Universidad de Chile, Santiago.

Berenguer, J. 1975 *Aspectos diferenciales de la influencia de Tiwanaku en Chile*. Tesis de Licenciatura en Arqueología y Prehistoria. Universidad de Chile, Santiago.

1984 San Pedro de Atacama: Espacio, tiempo y cultura. *Tesoros de San Pedro de Atacama* (Catálogo de exposición). Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

Berenguer, J. & P. Dauelsberg 1989 El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku (400 a 1.200 d.C.). Capítulo VII. *Prehistoria desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*. Editorial Andrés Bello. Santiago, Chile.

Berenguer, J., V. Castro, C. Aldunate, C. Sinclair y L. Cornejo 1985 Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. *Estudios en Arte Rupestre*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Hidalgo, J. 1972 Culturas protohistóricas del norte de Chile. *Cuadernos de Historia* N° 1. Universidad de Chile. Santiago.

López, M. & E. Aguayo 2005 Interpretación simbólica del señor de los cetros en la II región. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Tomé, 13 al 17 de Octubre 2003. Ediciones Escaparate.

Niemeyer, H. 1989 El escenario geográfico. *Prehistoria desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*. Editorial Andrés Bello. Santiago, Chile.

Núñez, L. 1964 El Sacrificador: un elemento co-tradicional andino. *Noticiero Mensual* N° 96, año VIII, Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.

1991 *Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama*. Editorial Universitaria. Santiago.

Rivera, M. 1985 Resumen de: Realismo y simbolismo en las representaciones humanas de Alto Ramírez y Tiwanaku. *Estudios en Arte Rupestre*. Pp. 421-425. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Tamblay, J. 1999 (Ms) *Sobre el arte rupestre inca-atacameño*.

Torres, C. 1984 Iconografía de las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas de la zona de San Pedro de Atacama, norte de Chile. *Estudios Atacameños* 7: 178-196.

Uribe, M. 1999 La cerámica de Arica 40 años después de Dauelsberg. *Chungará*, Revista

de Antropología Chilena. Vol. 31, N° 2: 189-228.

Valcarcel, L. 1959 Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXVIII, Lima- Perú.

Capítulo 1

Tabletas para el Uso de Psicoactivos

En distintas áreas de Sudamérica se han encontrado una gran cantidad de tabletas. Estas generalmente están confeccionadas en madera o piedra, y se caracterizan por una cavidad rectangular de poca profundidad de la que muchas veces se proyectan uno o más apéndices o extensiones. Su tamaño es de 10 a 30 cms. de largo y generalmente están acompañadas de tubos y espátulas (Torres, 1986).

Su uso fue un misterio por mucho tiempo, hasta que la etnografía nuevamente sirvió para ayudar a esclarecer su uso, ya que objetos muy parecidos utilizados por indígenas de la cuenca del Amazonas se usaban para depositar polvos alucinógenos, antes de su inhalación.

Según Torres (1986) la tableta se ha dividido morfológicamente en dos: 1) el segmento del recipiente o cavidad, incluyendo su borde, y 2) los apéndices o extensiones planiformes (mal llamados “mangos”).

La tableta común consiste en una cavidad llana rectangular –aunque hay excepciones en que es redonda u ovoide- cuya profundidad fluctúa entre 0,5 a 1,5 cms. Los bordes interiores y exteriores del recipiente generalmente son cóncavos. Algunas tabletas se componen solamente de este recipiente rectangular, pero la gran mayoría tiene algún tipo de decoración, donde uno o más apéndices se prolongan perpendicularmente de uno de los lados menores del segmento rectangular. Hay tabletas con uno y hasta cuatro apéndices. La extensión planiforme es común en las tabletas procedentes de Tiwanaku y San Pedro de Atacama (Torres, 1986).

Los objetos relacionados con las tabletas para psicoactivos o alucinógenos son los tubos, las espátulas, las cucharas, los recipientes para el polvo y las bolsas tejidas o de cuero.

La insuflación de polvos psicoactivos al parecer se originó en el Nuevo Mundo. Los polvos psicoactivos –tanto la cohoba, como el yopo, la vilca y el cebil- se obtienen de los árboles del género leguminoso *Anadenanthera* (antes conocido como *Piptadenia*). Este polvo se obtiene de las semillas tostadas y pulverizadas, que crecen en vainas que contienen de 8 a 16 de ellas (Reis Altschul 1964 en Torres, 1986).

Varias especies de este género se utilizan como fuentes de polvos psicoactivos, lo cual depende de su disponibilidad regional. El polvo utilizado en las Antillas y en el área de la cuenca del Orinoco –*cohoba* y *yopo*- se obtiene de la *Anadenanthera peregrina*; en cambio, los polvos psicoactivos conocidos en Perú como *vilca* o *huilca* y en el noroeste argentino como *cebil*, se obtienen de la *Anadenanthera colubrina*, var. *ceil* (sic). El uso de polvos alucinógenos en el noroeste argentino está documentado por cronistas como Pedro Sotelo de Narváez (Torres, 1986).

Constantino Torres postula que

las prácticas inhalatorias se originaron en la cuenca del Amazonas, pero el uso de una tableta para depositar el polvo previamente a su inhalación puede haber ocurrido por vez primera en la costa peruana. Con ulterioridad, las relaciones recíprocas e intercambios de bienes e ideas

entre las diferentes áreas formaron y modificaron el estilo y la iconografía de las tabletas (1986:50).

Este autor, clasifica las tabletas en tres tipos:

- 1) Tipo A: Simples; sin apéndices ni extensiones planiformes. (Sin decoración).
- 2) Tipo B: Con extensiones planiformes e incisiones lineales y/o tallado en relieve.
Variantes: 1) Con extensiones planiformes: a) sin decoración; b) incisiones lineales; c) bajo relieve e incisiones lineales; 2) Con extensiones planiformes irregulares: a) sin decoración o con incisiones lineales; b) extensión bifurcada; c) extensión irregular y tallado en relieve.
- 3) Tipo C: Con apéndices tallados volumétricamente. Variantes: 1) conjunción apéndice-cavidad: panel con incisiones lineales: a) panel rectangular; b) panel en forma de "U". 2) conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad: a) un apéndice; b) dos apéndices; c) tres apéndices; d) cuatro apéndices.

El tipo A se compone generalmente por las tabletas rectangulares y es característico de las tabletas más tempranas -como las encontradas en la costa de Perú- y de las más tardías, como las halladas por Emile de Bruyne en Caspana. El tipo B está formado por recipientes rectangulares con una extensión plana que se prolonga por uno de los lados. Los tipos B.1.b y B.1.c son los típicos de Tiwanaku y de los sitios con influencias de esta cultura. Las extensiones planas son poco usuales en los sitios más lejanos de los centros de influencias tiwanacoides. El tipo C probablemente es un desarrollo posterior a las tabletas A y B, y quizá fue introducido en el período de influencias Tiwanaku (después del 200 d.C.), sin embargo, una vez introducido este tipo, los tres se usaron simultáneamente. La conjunción apéndice-cavidad del tipo C.1.a. es un panel regular del cual se proyectan uno o más apéndices. El tipo C.1.b. tiene un panel en forma de "u", del que se proyecta un apéndice tallado. Los tipos C.2.a. y C.2.b. son los de mayor distribución geográfica y tienen uno o más apéndices tallados a la redonda, que sobresalen de uno de los bordes de la cavidad (Torres, 1986).

La mayoría de las tabletas de San Pedro de Atacama son del tipo B y ésta es el área con mayor cantidad de tabletas, el área que la sigue en cantidad de tabletas es el valle del Loa Medio y sus tributarios, en donde se han encontrado tabletas en lugares como Chiuchiu, Lasana, Caspana, Toconce y Chunchurí. La mayoría de estas tabletas son del tipo C y probablemente son posteriores a las de San Pedro de Atacama, ya que se han encontrando generalmente en contextos arqueológicos del Período Intermedio Tardío.

En la I Región se han encontrado muy pocas tabletas, en comparación con la II Región, donde la mayoría de las tabletas corresponden a los períodos Medio e Intermedio Tardío, en cambio, en la zona de Arica la mayoría de las tabletas y del complejo alucinógeno en general, corresponden al período Arcaico Tardío, Formativo e Inka.

También se han encontrado tabletas en la costa del norte de Chile y en la III y IV regiones, pero no se considerarán en este estudio.

Por otra parte, Lautaro Núñez (1962, 1963) también realizó una clasificación de tabletas para el uso de psicoactivos, que se resume en lo siguiente:

Tipo I: Felinos: Variables:

- a) Mango con 2 cabezas de felino.
- b) Mango con un felino.
- c) Mango con felino convencional.
- d) Pareja de felinos tocando cabeza o cuerpo humano.

Tipo II: Mango de sección planiforme en abanico: Variables:

- a) Mango de sección planiforme en abanico, no decorado.
- b) Mango de sección planiforme rectilíneo, no decorado.
- c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.
- d) Mango de sección planiforme con figura saliente antropomorfa.

Tipo III: Ornitomorfos: Variables:

- a) Loros.
- b) Cóndores.

Tipo IV: Zoomorfos Varios: Variables:

- a) Mamíferos bicéfalos.
- b) Quirquinchos.
- c) Serpentiiformes.
- d) Animal atravesado.

Tipo V: Sin Mango Sencilla.

Tipo VI: Antropomorfos: Variables:

- a) Pareja enmascarada con o sin hacha-cabeza-trofeo.
- b) Pareja sin máscara.
- c) Pareja de enmascarados laterales con hombre o cabeza humana al centro.
- d) Enmascarado con personaje sin máscara.
- e) Gran personaje central con acompañantes laterales reducidos.
- f) Unipersonal (f': enmascarados; f'': sin máscaras; f''': con cabeza humana como mango).

Tipo VII: Mango corto convencional.

Tipo VIII: Líticas.

Revisión de colecciones

1) Museo Histórico Nacional (M.H.N.):

1. Tableta para el uso de psicoactivos N° 12.941¹ (fig. 1).

Dimensiones:

¹ La información que tenía el museo sobre esta tableta es la siguiente:

Ficha n° 03.1151 N° inv. Inst.: (12941) 21/49

Nombre común: tableta de madera para aspirar rapé.

Clasificación: tableta de madera. Función/uso: aspirar rapé.

Sección: conquista. Vitrina n° 4, sala indígena.

Origen/fábrica: San Pedro de Atacama-Chile.

Cultura/estilo: Cultura San Pedro/ atacameño.

Técnica/material: madera tallada. Cronología: 400-1000 D.C.

Dimensiones: largo 13,9 cms.; ancho 6,2 cms; alto 2,4.

Descripción: Recipiente alargado rectangular con tallas en la parte superior, figura masculina central y dos laterales, dos aves sobre las cabezas laterales.

Conservación: regular. Adquisición forma: compra

fecha: 15/10/1949

Fuente y lugar: colección del sr. Aníbal Echeverría y Bari.

Autenticidad: original.

Observaciones: esta obra figura en el inv. M.H.N. con fecha: Santiago 10/10/1963.

Largo del recipiente 8,4 cms; ancho máximo (parte superior) 5,8 cms; ancho mínimo (parte media) 4,5 cms; ancho parte inferior 4,6 cms.; grosor 0,9 cms; largo del apéndice (figura central) 5,7 cms.; ancho total del apéndice (las tres figuras) 6 cms.; largo del apéndice (figuras laterales) 5,9 cms. (las tres figuras comienzan en el extremo superior de la tableta, no sobre ésta); largo total de la tableta 13,7 cms.

Descripción:

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.c., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene tres apéndices.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfos, variable e) Gran personaje central con acompañantes laterales reducidos.

La tableta es de color café oscuro y es de madera, su recipiente es cóncavo en sus bordes laterales. El apéndice tiene como decoración a una figura central antropomorfa que está tomando o abrazando a una cabeza antropomorfa en cada mano. Sobre cada cabeza está posada un ave.

No se distingue bien si son dos cabezas que están sobre algo, o si son dos personas que están de pie o sentadas. De todas formas, las figuras laterales forman una especie de cetro que sostiene la figura antropomorfa central.

El personaje central lleva un tocado cefálico, una faja gruesa, y al parecer tiene el cabello largo y liso. Las cabezas o figuras antropomorfas llevan un tocado cefálico, y sobre éste se posa el ave, que puede ser un cóndor.

2) Museo Chileno de Arte Precolombino (M.C.A.P.):

1. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1976² (fig. 2).

Dimensiones:

² La información que tenía el museo sobre esta tableta es la siguiente:

Código: 1976

N° Fotografía: 01027/006 N° Negativo: 97073014 90031

Categoría: A Propiedad: M

Tipo Pieza: Tableta para alucinógenos

Asignación Cultural: San Pedro de Atacama Asig. Corológica: sin asignación

Cronología: 700-1100 d.C. Tec. Datación: C

Area Geográfica: Sur Andina País: Chile

Región: Norte Grande. II Región, Antofagasta. Prov. de El Loa. San Pedro de Atacama

Material: madera Colores: café oscuro

Descripción: tablilla ahuecada de forma rectangular. Con un personaje sacrificador arrodillado de estilo Tiwanaku. Materia Prima: madera

Largo: 129; Ancho: 51 Estado de Conservación: bueno

Deterioro Previo: oreja del lado derecho gastada

Recinto: Sala Andes Centrales Permanente: Bodega cerámica

Mueble: S03-4 Permanente: B01-02

Repisa: AR Permanente: C

Autenticidad: no hay dudas Fecha E.: 24/12/87

Largo total 12,7 cms; largo del recipiente 8,5 cms; largo del apéndice (sacrificador) 4,9 cms. Ancho del recipiente 4,5 cms; ancho máximo del apéndice (tocado cefálico del sacrificador) 1,9 cms; ancho mínimo del apéndice 1,2 cms. Grosor del recipiente 0,7 cms; grosor máximo del apéndice 1,6 cms; grosor mínimo del apéndice 0,8 cms.

Descripción:

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.a., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene un apéndice.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfos, variable f) Unipersonal (f^o: sin máscaras).

La tableta es de color café oscuro y es de madera; en general está en buen estado de conservación a excepción de algunos detalles.

El recipiente tiene en sus extremos o bordes unos rectángulos ahuecados (uno en cada lado), y en el extremo superior tiene dos rectángulos, uno a cada lado del sacrificador, los que según Oyarzún (1979) podrían haber tenido un adorno de malaquita.

El apéndice consiste en un personaje antropomorfo que corresponde al sacrificador, ya que porta en su mano derecha un hacha y en su mano izquierda una cabeza cortada (este es muy parecido a la espátula con sacrificador del MHN)³.

³ **Espátula para el uso de psicoactivos (n° 12302):** Este instrumento fue clasificado por Núñez (1962) como espátula, sin embargo, en el MHN está clasificado como cucharilla.

Dimensiones:

Largo total 24,4 cms.; largo espátula 4,9 cms.; largo mango 14,5 cms.; largo figura del extremo 5 cms.; grosor máximo (cabeza de la figura) 1,2 cms.; grosor mango 0,3 cms.; grosor espátula 0,3 cms.; ancho figura 1,3 cms.; ancho mango 0,9 cms.; ancho espátula 1,6 cms.

Descripción:

Espátula delgada y angosta de color café claro. El mango es liso y delgado sin decoración. En el extremo superior hay una figura antropomorfa, aparentemente un hombre que tiene en la mano derecha un hacha y en la mano izquierda tiene una cabeza cortada antropomorfa; por lo tanto se trata del sacrificador.

El sacrificador tiene un tocado cefálico con una decoración romboidal que lo rodea completamente; tiene el cabello largo y liso aunque una parte de éste está cortado al nivel de los hombros y al parecer también tiene una chasquilla. Este personaje posee una faja con un motivo muy similar al elemento angular señalado por Constantino Torres (1984), además tiene una especie de vestido o túnica de manga corta, afirmada por la faja. La información que tenía el museo sobre esta espátula es la siguiente:

Ficha n° 03.1196

N° inv. Inst.: (12302) 18/38

Nombre común: cucharilla. Sección: conquista. Vitrina n° 4 sala indígena.

Autor: anónimo (cultura San Pedro).

Origen/fábrica: Chiu-Chiu.

Cultura/estilo: cultura San Pedro/atacameño.

Técnica/material: madera tallada.

Cronología: 400-1000 D.C. Dimensiones: alto 24,5 cms.; ancho 1,5 cms.

Descripción: instrumento en cuyos extremos tiene una cuchara y en el otro una figura humana de cuerpo completo.

Antecedentes históricos: esta fue adquirida por el museo durante una expedición realizada en noviembre de 1937 por don Aureliano Oyarzún y L. Pizarro (director y secretario). Ingresó al museo el 23 de septiembre de 1938.

Autenticidad: original.

Observaciones: Esta obra figura en el inv. M.H.N. con fecha: Santiago, 10/10/1963

Este sacrificador tiene un tocado cefálico cuyo adorno no se distingue muy bien, debido a la mala conservación de este sector, sin embargo, se aprecian los rastros de un motivo escalonado (Torres, 1984) invertido. También tiene unos adornos a la altura de las orejas. Tiene el cabello liso y largo, aunque de frente lo tiene a la altura de las mandíbulas y lleva una chasquilla o flequillo.

Al observarlo por atrás (cara posterior de la tableta) se aprecia un adorno del tocado cefálico que consiste en dos cuadrados en relieve. El cabello visto por detrás también tiene adornos que consisten en dos cuadrados que tienen cada uno en su interior un cuadrado más pequeño; estos adornos dan la impresión de ser parte del mismo cabello. Este es uno de los motivos que aparecen en las coronas de las figuras laterales de la Puerta del Sol, y también entre los diseños incisos que cubren la figura monolítica conocida como el “Idolo Gigante” (Torres, 1984).

Este sacrificador está vestido con una túnica larga y de manga corta; ésta túnica está ceñida por una gruesa faja que tiene como adorno un motivo muy similar al elemento angular señalado por Constantino Torres (1984; 2004) -ver fig. 3-, tanto por delante como por detrás.

Por detrás (cara posterior de la tableta) se ven las plantas de los pies del sacrificador en posición vertical, lo que da la impresión de que se encuentra arrodillado.

El hacha que porta en su mano derecha y la cabeza antropomorfa que porta en su mano izquierda se alcanzan a distinguir bastante bien, a pesar de que no están en muy buen estado de conservación, razón por la cual no se aprecia bien los detalles del rostro de la cabeza cortada.

2. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1974⁴ (fig. 4).

Dimensiones:

Largo de la tableta 14,3 cms.; largo del recipiente 9,2 cms.; largo del apéndice (personajes) 5,1 cms. Ancho máximo del recipiente 5,4 cms.; ancho mínimo del recipiente 4,9 cms.; ancho máximo de cada uno de los apéndices 2,4 cms.; ancho mínimo de cada uno de los apéndices 1,2 cms. Grosor del recipiente 1 cm.; grosor mínimo de cada uno de los apéndices 1,3 cms.; grosor máximo de cada uno de los apéndices 2,4 cms.

Descripción:

⁴ La información que tenía el museo sobre esta tableta es la siguiente:

Código: 1974	N° Fotografía: 01027/004	N° Negativo: 900319
Categoría: A	Propiedad: M	Tipo Pieza: tableta para alucinógenos
Asignación Cultural: San Pedro de Atacama	Asig. Corológica: sin asignación	Area Geográfica: Sur Andina
Cronología: 700-1100 d.C.		
País: Chile		
Región: Norte Grande. II Región, Antofagasta. Prov. de El Loa. San Pedro de Atacama.		
Material: madera	Colores: café oscuro	
Descripción: tablilla rectangular ahuecada con doble bisel y dos figuras talladas –llamas-felinos-sacrificadores arrodillados.	Materia Prima: madera	
Largo: 145; Ancho: 55,5	Estado de Conservación: Regular. Pieza completa	
Deterioro Previo: rajada en el lado izquierdo de la pieza		
Recinto: Sala Sur Andina	Permanente: Bodega Cerámica	
Mueble: C-06	Permanente: B01-02	Repisa: SR
Permanente: C	Autenticidad: no hay dudas	Fecha E.: 21/12/87

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.b., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene dos apéndices.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfos, variable a) Pareja enmascarada con hacha-cabeza-trofeo.

Tableta de madera de color café oscuro, de regular a buena conservación.

El recipiente tiene todos sus bordes ahuecados; en el borde superior hay una circunferencia ahuecada más profunda, y en el borde inferior hay una elipse ahuecada más profunda. Todos estos huecos pudieron haber contenido algún tipo de adorno.

La tableta tiene dos apéndices, uno en cada extremo del borde superior del recipiente, que corresponden a dos figuras idénticas, zooantropomorfas que representan al sacrificador.

El cuerpo de ambas figuras es antropomorfo y tienen una túnica larga de manga corta, a la cual se ciñe una gruesa faja que tiene como adorno un motivo muy similar al elemento angular señalado por Constantino Torres (1984), tanto por delante como por detrás.

Al parecer estos sacrificadores están arrodillados, y en la mano derecha portan un hacha y en la mano izquierda portan una cabeza antropomorfa cortada.

Al observar la tableta en su parte posterior se ve que tienen el cabello liso y largo (les llega a la altura de la manga de la túnica); también se aprecian las plantas de los pies que están en posición vertical, lo cual confirma que están arrodillados.

La cabeza de estos sacrificadores consiste en una máscara zoomorfa -probablemente felínica- con colmillos entrecruzados, orejas grandes, nariz grande y ancha que se proyecta sobre la cabeza y ojos cuadrados redondeados con un agujero redondo en su interior.

3) Museo Nacional de Historia Natural (M.N.H.N):

Revisión de tabletas con sacrificador de la colección de Max Uhle, expedición a Calama VII-VIII, 1912.

Esta expedición se realizó en los meses de junio y agosto en los cementerios cercanos al pequeño caserío de Calama. El cementerio indígena de mayor importancia es “Chunchurí”, ubicado junto a la pequeña localidad que lleva ese nombre, al sur de Calama. Nuñez se refiere a este sitio con el nombre de “Dupont”.

En el sitio se excavó alrededor de 55 m², recuperando más de 1.100 objetos y cerca de 200 cráneos y momias. Uhle situó temporalmente a estos restos culturales como “más nuevo que Tiwanaku”, lo cual significa que dichos objetos son más recientes que esta cultura, es decir, mantienen algunos rasgos de influencia tiwanakota, sin alcanzar características pertenecientes al período Inca (Durán et al., 2000: 9).

Esto se ratifica con la fecha obtenida por Nuñez (1966 b), quien fechó este yacimiento en 1390 d.C., lo cual corresponde a un período post Tiwanaku (Período Intermedio Tardío).

Uhle obtuvo interesantes antecedentes sobre los atacameños luego de su expedición: los definió como una raza de agricultores y encontró una gran cantidad de palas de piedra y

madera en los entierros. Según él, se dedicaban a la cacería con flechas y redes para cazar pájaros, además vivían de numerosas llamas que les brindaban, fuera del transporte, la lana para sus tejidos. Se encontraron numerosos objetos de hilar y de tejer, un gran número de tejidos de colores, rayados y de dibujos sencillos, gorros de terciopelo. La alfarería era de poco desarrollo, había numerosos vasos, sin embargo, la industria de los canastos era la más completa, también se usaban numerosas calabazas pirograbadas. Respecto a estas últimas, sabemos que su aumento se produce en detrimento, probablemente, de la decoración cerámica; esto sucede en la época de declinación de la influencia de Tiwanaku, caracterizándose durante el período Intermedio Tardío (Esteban Aguayo, 2007 Ms). También había objetos de oro, plata y cobre traídos de otros lugares o de la misma zona, ya que se encontraron fundiciones antiguas en la región de Calama. También se encontraron numerosos instrumentos para el uso de psicoactivos, que Uhle consideró como partes de un ritual; había tabletas de madera, tubos y numerosos aparatos para conservar y sacar los psicoactivos. Según dicho autor, muchos de estos objetos tienen figuras de monstruos imaginarios, los que dan una idea de sus nociones religiosas (Durán et al: 2000). Respecto al complejo alucinógeno, Núñez señala que hay “*práctica ausencia de tabletas Tiahuanacoides, aunque hay supervivencias del personaje ‘Sacrificador’*” (1966 b: 46).

Dentro de los materiales recolectados en esta expedición, Durán et al (2000) señalaron varios grupos funcionales representativos:

I. Utensilios Domésticos:

1. Calabazas

2. Cestería:

2.1. Recipientes: Estos tienen diseños de influencia tiwanacota, *cuyo rasgo más diagnóstico es representar la naturaleza, en sus diferentes formas, por medio de líneas geométricas, sin modificar el referente visual* (Durán et al: 2000: 12).

3. Cerámica

II. Implementos para Auquénidos:

1. Cencerros o Campanas; 2. Sogas; 3. Ganchos para carga; 4. Redes.

III. Implementos para la Agricultura:

1. Palas de Madera; 2. Palas de Piedra; 3. Cuchillones.

IV. Implementos de Caza:

1. Arcos; 2. Flechas; 3. Puntas de Flechas.

V. Textilería:

1. Implementos: Husos, Agujas, Vicuñas; 2. Tejidos de Estructura Fina; 3. Tejidos de Estructura Gruesa.

VI. Gorros:

1. Gorros Aterciopelados; 2. Gorro con Cintillo de Piel; 3. Cascos.

VII. Instrumentos Musicales:

1. Cascabeles; 2. Sonajeros de Cobre.

VIII. Collares.

IX. Objetos Misceláneos

X. Complejo Alucinógeno: Tabletillas, Tubos, Espátulas, Morteros, Cubiletes, Cajitas de Madera, Estuches para Plumas.

El complejo alucinógeno perteneciente a la colección, está constituido por más de un centenar de instrumentos (Durán et al: 2000). Las autoras clasificaron las tabletas y tubos de esta colección según sus variaciones iconográficas:

1. Representaciones Zoomorfas:

- a) Armadillo: Hay sólo una tableta en esta colección que representa a ese animal.
- b) Reptiles: Hay dos tabletas en la colección de Uhle que representan este motivo.
- c) Aves: Aparecen representados en 4 tabletas y un tubo cóndores.
- d) Felino: Aparece representado en forma individual en 2 tabletas, y en forma doble en 4 tabletas; hay 2 tubos con la imagen del felino.

2. Representaciones Antropozoomorfas:

- a) El Sacrificador: En la colección de Uhle es el tema iconográfico más significativo y numeroso. Aparece representado en 4 tabletas y en 7 tubos. En todos los tubos aparece ataviado con una máscara zoomorfa, una túnica larga, una faja en la cintura, posición arrodillada y llevando un hacha en una mano y un cráneo en la otra.

Las máscaras zoomorfas que portan estos personajes, se asocian principalmente al felino, pero en tres casos particulares N°. 1999.1.199, 1999.1.208, 1999.1.210 se pueden hacer comparaciones con otros animales. Características formales como orejas más puntudas y más altas, hocico angosto y ventanillas nasales carentes de aletas prominentes, se aproxima ligeramente al zorro, sin embargo también se presenta una posible relación con el murciélago. (...) autores como Lehmann-Nitsche (1902) y Le Paige (1964) se han referido al animal representado en la máscara de sacrificadores en tubos para alucinógenos, como vampiro y hombre murciélago (Durán et al, 2000: 37).

3. Representaciones Antropomorfas: Aparecen representadas en 6 tabletas de esta colección, y la mayoría se encuentra en posición acuclillada, con las manos afirmadas en las rodillas, rasgo característico asociado al chamanismo, puesto que consiste en una de las posiciones más frecuentes de meditación y trance (Durán et al: 2000). Sólo hay un tubo con representación antropomorfa.

4. Representaciones de Formas Simples: Hay 4 tabletas y 7 tubos fabricados –estos últimos- en distintos materiales (madera, hueso, caña). También hay varias boquillas de madera sin su tubo respectivo, y una serie de tubos de hueso sin boquilla.

A continuación, procedo a la descripción de las tabletas con sacrificador. En la colección de Uhle no apareció representado el señor de los cetros.

1. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.181⁵ (fig. 5).

Dimensiones:

Largo del recipiente 10,5 cms.; ancho mínimo del recipiente 6,3 cms.; ancho máximo del recipiente 7,5 cms.; grosor del recipiente 1cm.; largo del apéndice derecho 3,4 cms.; ancho del apéndice derecho 2,5 cms.; grosor del apéndice derecho 1,2 cms. Largo del apéndice izquierdo 2,2 cms.; ancho del apéndice izquierdo 2,2 cms.; grosor apéndice izquierdo 0,6 cms.

⁵ La información que tenía el museo sobre esta tableta es la siguiente:

616 caja 22 MH

Tableta para rapé. Chunchurí cerca de Calama II Región Chile. Expedición a Calama VII-VIII, 1912 por Max Uhle. Libro de reg. N° 1: 148-149, Museo Histórico Nacional. Más nuevo que Tiahuanaco.

Descripción:

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.b., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene dos apéndices.

Debido a su mal estado de conservación, a esta tableta no se le puede aplicar la clasificación de Lautaro Nuñez.

Tableta de madera de color café oscuro, está en pésimo estado de conservación sobre todo en el apéndice, donde sólo se puede apreciar –en la parte posterior de la tableta– que habían dos personajes con cabello largo y liso, dicho cabello tiene una extensión que termina en el personaje de la derecha en un motivo similar al elemento angular, señalado por Torres (1984) y en el personaje de la izquierda termina en un rectángulo con dos cuadrados en su interior.

El apéndice derecho de la tableta tiene en su costado derecho una cabeza cortada, sin embargo, en el costado izquierdo no se aprecia nada. En el apéndice izquierdo debido a la mala conservación, no se aprecia nada en sus costados, ni siquiera sus brazos.

2. Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.196⁶ (fig. 6).

Dimensiones:

Largo del recipiente 8,8 cms.; ancho del recipiente 4,5 cms.; grosor del recipiente 0,7 cms.

Descripción:

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.1.b., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: panel con incisiones lineales: panel en forma de “U”.

Debido a su mal estado de conservación, a esta tableta no se le puede aplicar la clasificación de Lautaro Nuñez.

Tableta de madera de color café oscuro. El recipiente está bien conservado, no así el apéndice que casi está ausente; de éste sólo se aprecia una cabeza cortada en la parte frontal, y dos plantas de pies en la parte posterior.

El recipiente tiene en su extremo superior un sacado rectangular, que pudo contener algún tipo de decoración.

⁶ La información que tenía el museo sobre esta tableta es la siguiente:

632 caja 22 MH

Tableta para rapé. Chunchurí, cerca de Calama borde izquierdo del río Loa, a 7 kms. río abajo de Calama. Expedición hecha por el Dr. Max Uhle, VII-VIII, 1912. Más nuevo que Tiahuanaco.

Libro de reg. N° 1: 148-149.

3. *Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.179⁷ (fig. 7).*

Dimensiones:

Recipiente: largo 8,5 cms.; grosor 0,7 cms. El ancho no se pudo medir debido a que el recipiente no está completo. Apéndice: largo 3,3 cms.; ancho 1,7 cms.; grosor 1,3 cms.

Descripción:

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.a., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene un apéndice.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfo, variable f) Unipersonal (f[?]: sin máscaras).

Tableta de madera de color café oscuro. El recipiente está mal conservado y roto en sus costados izquierdo y derecho. El apéndice está bien conservado y se aprecia una figura antropomorfa que representa a un sacrificador, ya que porta en su mano izquierda un hacha y en su mano derecha una cabeza cortada. Visto de frente, da la impresión que este personaje está de pie, sin embargo, visto por detrás parece que estuviera arrodillado ya que se ven las plantas de los pies.

No se distingue bien el vestuario que usa este sacrificador, pero sí se aprecia que lleva una gruesa faja con una decoración aparentemente triangular. Este personaje tiene el cabello largo, liso y chasquilla, y lleva en su cabeza una especie de cintillo o gorro pequeño.

4. *Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.180⁸ (fig. 8).*

Dimensiones:

Recipiente: largo 9,4 cms.; ancho mínimo 5,8 cms.; ancho medio 6,1 cms.; ancho máximo 6,6 cms.; grosor 0,9 cms. Apéndice derecho: largo 5,2 cms.; ancho 3,2 cms.; grosor 2,6 cms. Apéndice izquierdo: largo 4,7 cms.; ancho 3,1 cms.; grosor 1 cm.

Descripción:

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.b., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la

⁷ La información que tenía el museo sobre esta tableta es la siguiente:

614 caja 22 MH

Fragmento de tableta para rapé. Chunchurí cerca de Calama II Región Chile. Expedición a Calama VII-VIII, 1912 hecha por Max Uhle. Libro de reg. N° 1: 148-149, Museo Histórico Nacional. Más nuevo que Tiahuanaco.

⁸ La información que tenía el museo sobre esta tableta es la siguiente:

615 caja 22 MH

Tableta para rapé. Chunchurí cerca de Calama, II Región Chile. Expedición a Calama VII-VIII 1912, hecha por Max Uhle. Libro de reg. N° 1: 148-149, Museo Histórico Nacional.

conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene dos apéndices.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfos, variable d) Enmascarado con personaje sin máscara.

Tableta de madera de color café oscuro en muy buen estado de conservación, tiene los dos apéndices muy bien conservados. El apéndice de la derecha es una figura antropomorfa que tiene una máscara zoomorfa, al parecer de felino. Este personaje viste una túnica con manga corta y una faja que tiene como decoración 8 motivos similares al elemento angular señalado por Torres (1984). No se distingue si está de pie o arrodillado ya que no se ven las plantas de los pies, sin embargo, parece que está de pie.

Este personaje –cuya máscara tiene colmillos entrecruzados– porta en su mano izquierda un hacha y en la derecha una cabeza cortada. Vista la tableta por detrás se aprecia el cabello largo y liso de este personaje.

El personaje del apéndice izquierdo es antropomorfo y viste la misma ropa del personaje anterior. En lo que difiere con el personaje del apéndice derecho, es que en su mano izquierda porta una cabeza cortada y en la derecha porta el hacha. También tiene el cabello largo y liso, pero no tiene chasquilla ni tocado cefálico, a diferencia de la mayoría de los sacrificadores que he observado.

La figura del apéndice izquierdo es exactamente igual a la figura del apéndice derecho, exceptuando la máscara y el orden en que porta el hacha y la cabeza cortada.

Según Nuñez (1963), las tabletas del tipo VI: Antropomorfos, tienen labrados tridimensionales que llevan motivos en sus fajas y en sus sombreros, los cuales -unidos a los elementos formales y cülticos- permiten aceptar una tradición Tiwanaku, sin embargo, aquí no es tan clara la influencia del estilo puro de Tiwanaku, a diferencia de las tabletas del tipo II (mango de sección planiforme).

Fig. 9 Cuadro resumen de las tabletas analizadas en los museos de Santiago:

Tabletas N°	12.941	1976	1974	1999. 1.181	1999. 1.196	1999. 1.179	1999. 1.180	Total
Características	Un personaje	Un personaje	Dos personajes	Dos personajes	¿? Personaje/s	Un personaje	Dos personajes	
Personaje antropomorfo sin máscara	Si	Si	No	Incompleto. No está.	Incompleto. No está.	Si	Si	4
Personaje antropomorfo con máscara zoomorfa	No	No	Si (los 2)	Incompleto. No está.	Incompleto. No está.	No	Si	3
Arrodillado	No se aprecia.	Si	Si (los 2)	No se aprecia.	Se presume.	Si	La imagen llega a la altura de la cadera	5
Parado	No se aprecia.	No	No	No se aprecia	No	No	La imagen llega a la altura de la cadera	0
Viste túnica larga y de manga corta	Sin manga corta. ¿desgaste?	Si	Si (los 2)	Incompleto. No está.	Incompleto. No está.	Atuendo de manga corta.	Si (los 2)	5
Faja gruesa con motivo angular	Sin decoración. ¿desgaste?	Si	Si (los 2)	Incompleto. No está.	Incompleto. No está.	Con motivo triangular.	Si (los 2)	5
Tocado cefálico	Si	Si	No	Incompleto. No está.	Incompleto. No está.	Tocado o cintillo (no se aprecia bien)	No	3
Cabello largo y liso	Si	Si	Si (los 2)	Si (los 2)	Incompleto. No está.	Si	Si (los 2)	9
Chasquilla	No	Si	No	Incompleto. No está.	Incompleto. No está.	Si	No	2
Porta un hacha en la mano izquierda	No	No	No	No se aprecia	Incompleto. No está.	Si	Si (personaje con máscara)	2
Porta un hacha en la mano derecha	No	Si	Si (los 2)	No se aprecia	Incompleto. No está.	No	Si (personaje sin máscara)	4
Tiene una cabeza cortada en la mano izquierda	No	Si	Si (los 2)	No se aprecia	Se presume.	No	Si (personaje sin máscara)	5
Tiene una cabeza cortada en la mano derecha	No	No	No	Si (Personaje del lado derecho de la tableta)	Incompleto. No está.	Si	Si (personaje con máscara)	3
Procedencia	San Pedro de Atacama (se presume)	San Pedro de Atacama	San Pedro de Atacama	Chunchurí	Chunchurí	Chunchurí	Chunchurí	3/4

Revisión bibliográfica de colecciones

Regiones de Arica y Parinacota (XV) y de Tarapacá (I):

A diferencia del área de San Pedro de Atacama, el complejo alucinógeno en el área de Arica se ha estudiado escasamente. Exceptuando alguna mención como componente de determinados contextos funerarios, este rasgo cultural nunca se ha cuantificado, tipologizado ni sometido a análisis de su función social en las sociedades prehispanas.

En general hay escasas asociaciones directas entre las tabletas y los tubos inhaladores, y muy pocas veces se ha observado un equipo completo, incluyendo la bolsa que lo contiene (Chacama, 2001a).

En el área de Arica es durante el período Arcaico Tardío y Formativo donde se concentra una mayor presencia del complejo alucinógeno, la cual se observa después durante el período Inka. En los períodos Medio, Horizonte Tiwanaku y durante el período de Desarrollos Regionales, se observa una baja relación porcentual entre el complejo alucinógeno y las excavaciones realizadas. Esto es debido a la gran cantidad de contextos excavados pertenecientes a dichos períodos (Chacama, 2001a).

En general el complejo alucinógeno y las tabletas, no son un elemento de uso generalizado dentro de las culturas prehispanicas del extremo norte de Chile, área de Arica. De hecho, se pueden definir como un bien escaso: 3.91% del total de los lugares analizados. Este complejo tuvo mayor incidencia durante los períodos Formativo e Inka. Arcaico Tardío: 6.42%; Formativo: 14.84%; Horizonte Tiwanaku (Período Medio): 1.56%; Desarrollo Regional: 2.47%; Inka: 9.66% (Chacama, 2001a).

Es probable que la mayor incidencia ocurriera durante el período Formativo y el Período Inka, e incluso durante el Arcaico Tardío donde es frecuente el uso de tabletas naturales (conchas de ostión), que no se han detectado en otros períodos de la prehistoria.

El complejo alucinógeno, en el extremo norte de Chile tiene una temprana representación (desde el segundo milenio antes de Cristo), con tubos inhalatorios y una tableta del tipo II de Chacama (formas confeccionadas planas). En cambio, durante el período Formativo se utilizó preferentemente la tableta tipo I de Chacama (formas naturales), la cual también se detectó durante el Horizonte Inka. Este tipo de tabletas no se encuentra en el Horizonte Tiwanaku ni en el período de Desarrollos Regionales, lo cual puede explicarse como una práctica arcaica que dejó de ser utilizada, pero que fue rescatada después durante el período Inka debido a la importancia que éstos daban a la concha de *Spondylus*, muy similar al ostión (Chacama, 2001a).

Las tabletas más tempranas son las del tipo II de Chacama, sin embargo, aunque las tabletas del tipo I de Chacama se hayan detectado un poco más tardíamente, es muy probable que ambas se hayan utilizado a partir del Arcaico Tardío, en el segundo milenio a. C. Las dos aparecen asociadas con poblaciones tempranas de pescadores del extremo norte de Chile.

En relación a las tabletas del tipo III (formas confeccionadas sin panel) y IV (formas confeccionadas con panel liso) de Chacama, no se puede decir mucho ya que sólo hay dos ejemplares provenientes del mismo sitio (AZ41); ambas se asocian al Horizonte Tiwanaku y presentan una forma trapezoidal, similar a las formas de las tabletas halladas en el área de

San Pedro de Atacama (con la diferencia de que éstas poseen una rica iconografía en su apéndice), asociadas también al mismo período cultural.

Las tabletas del tipo V de Chacama (formas confeccionadas talladas con moldura en el panel), se ubican temporal y culturalmente asociadas al horizonte Tiwanaku y al período de Desarrollos Regionales. Estas se han asociado a los sitios de Azapa 71 (AZ71), Azapa 6 (AZ6), Playa Miller 2 (PLM2), Playa Miller 4 (PLM4) y Playa Miller 9 (PLM9).

De estos sitios costeros solo PLM9 cuenta con dataciones absolutas, entre el año 875 y el 1195 d. C. El resto de los sitios deben datarse cronológicamente de forma contextual, y pertenecen al período de Desarrollos Regionales (ca. 1000-1350 d. C.). Por su parte, AZ71 es un cementerio de largo uso (desde el 1000 a. C. hasta el 1400 d.C.) que abarca el período Formativo, el Horizonte Tiwanaku y el período de Desarrollos Regionales. Las tabletas pertenecientes a este sitio se vinculan preferentemente con contextos asociados al período Medio u Horizonte Tiwanaku. Lo mismo sucede con las tabletas del sitio AZ6 (Chacama, 2001a:98).

1) Sitio Patillos-I:

Este sitio se ubica en la costa sur del puerto de Iquique (Provincia de Tarapacá). En este sitio Ancker Nielsen⁹ excavó una tumba, conservando el contenido completo de ésta y al parecer, ni siquiera revisó los materiales, ya que se encontró una bolsa sellada por una cuerda, que al ser abierta registró varios materiales, entre los que sobresalen una tableta de madera para el uso de psicoactivos, asociada a un paño textil en forma de pequeña bolsa que contenía los restos vegetales considerados como posibles narcóticos (Núñez, 1969). El contexto cultural de la tumba fue el siguiente:

- Cuerpo de un perro de escasa edad.
- Bolsa textil rectangular elaborada en telar, con lana de camélido; este tipo de bolsas se usa generalmente para guardar productos agrícolas.
- Cuchillo de lasca de cuarzo con finos retoques en todos sus lados, con énfasis en el trabajo monofacial.
- Fragmento de cuero de lobo de mar, no curtido, con el interior cubierto de pintura roja. Según Núñez, es un elemento de culto.
- Paño textil que contiene dos conchas de cholgas (las conchas se utilizan como pequeños depósitos para pinturas y comidas).
- Fragmento de camisón de lana gruesa con listados teñidos alternados; termina con flecos colgantes.
- Cabecera de arpón de madera, sin la punta lítica (es un penetrador empleado en la caza mayor –peces grandes, lobos de mar, etc.- desconectable del asta o propulsor).

⁹ Era un farmacéutico danés aficionado a la arqueología y de un extraordinario rigor científico. Debido a sus numerosas investigaciones realizadas en la zona de Iquique, adquirió una colección que tras su muerte, pasó a manos de la Municipalidad de Iquique y en 1966 al Museo Arqueológico de Iquique de la Universidad de Chile.

-Fragmento de bolsa elaborada a telar con adornos listados. Contenía los siguientes objetos: bolsa de textil con diseños policromos, tableta de madera para el uso de psicoactivos, cuchillo de lasca de cuarzo, bolsa de cuero curtido con plegamientos muy consolidados, fragmento de paño color café natural con forma de bolsa, atada con un cordelillo para asegurar el contenido.

-Tableta de madera para el uso de psicoactivos (fig. 10).

En la parte superior del receptáculo presenta el tallado de un personaje o 'shaman', de pie, provisto de un sombrero decorado y un cubrenuca que posee una incrustación de malaquita de cobre. Hacia la cintura se destaca el tallado de un cinturón ancho o faja decorada. La mano derecha toma un hacha enmangada de un filo, la mano izquierda sujeta una cabeza-trofeo colocada en la zona pectoral junto al mentón del personaje. El rostro del tallado antropomorfo ofrece una forma saliente como un hocico de felino o zorro, lo cual siempre se ha interpretado por el uso de máscaras. La tableta ha sido elaborada en madera de algarrobo (Prosopis)...Representa el personaje principal o 'shaman' que oficiaba ceremonias con prácticas de cercenamiento de cabezas, (sacrificios humanos), generalmente con máscaras felinas o de algún mamífero de carácter ritual, accionado bajo el efecto de la narcotización (Núñez, 1969: 84-85).

-Bellones de lana de camélidos (materia prima para tejidos a telar).

-Adornos colgantes de lana teñida elaborados desde protúberos envueltos sobre semillas de algodón, (adornos colgantes para camisones, fajas, collares enrollados en el cuello o en los tobillos).

-Fragmento de paño color café natural con forma de bolsa, atada con un cordelillo para asegurar el contenido. Guardaba los restos vegetales que fueron analizados como posible narcótico prehispánico asociado a las prácticas de insuflación¹⁰.

-Bolsa textil con diseños policromos, sin contenido.

-Bolsa de cuero curtido con plegamientos muy consolidados, sin contenido.

Estos materiales y los de otras tumbas excavadas por Nielsen en este yacimiento arqueológico, demuestran que los grupos humanos conocían la cerámica y los productos agrícolas, aunque su dedicación básica era la explotación del mar.

Este complejo cultural conoció la agricultura (alimentación) por medio de contactos con la producción permanente en valles y oasis ubicados inmediatamente al interior de la costa. Especialmente con el oasis San Andrés de Pica que presenta un complejo de agricultores preincaicos con un fechado radiocarbónico de 1000 años D.C. (Núñez, 1969: 85)

Este yacimiento tiene elementos culturales que provienen de estos centros agrícolas (ej.: grandes tiestos cerámicos con formas de cántaros de bases cónicas sin aplicación de pinturas). También se evidencian elementos culturales más tempranos relacionados con

¹⁰ No se pudo demostrar que la muestra contenía alcaloides psicoactivos, debido quizás a que estos se deterioran fácilmente, ya sea porque no se dieron las condiciones favorables para su preservación, o por la manipulación de los investigadores, etc.

Tiwanaku, que se difundieron desde la región boliviana (ej.: los diseños del tejido policromo y tableta con la figura del sacrificador).

En Patillos-1 los cuerpos humanos eran sepultados envueltos en sus propios camiones a modo de fardos funerarios, dispuestos en posición genuflexa. Este yacimiento puede situarse temporalmente por el método comparativo entre los 700-1450 d.C. *En los primeros siglos de esta escala de tiempo debió difundirse por la costa las prácticas de insuflación con tabletas que representan el personaje sacrificador...estas prácticas insuflatorias a base de la muestra analizada se sitúan dentro del horizonte Tiahuanaco, y con menor frecuencia persistirán hasta el horizonte incaico* (Núñez, 1969: 89-90).

En este sentido, podemos ubicar tentativamente este sitio dentro de la fase Maytas (700-1000 d.C.), ya que hay algunos factores como su ubicación costera, la presencia del complejo alucinógeno y los textiles policromos, que lo relacionan con la fase en cuestión, a pesar que esto no sucede con la cerámica.

2) Sitio Cáñamo-3:

Ubicado a 60 km al sur de Iquique, en la localidad de Cáñamo. En este sitio se definió la fase IV (anteriormente se había denominado Cáñamo-Patache) basada en los contextos de 23 tumbas poco perturbadas; hay una fecha radiocarbónica de 760 d.C., la cual se asocia al desarrollo de tiestos cerámicos que se vinculan con poblaciones interiores con engobe rojo, bases semiaplanadas y paredes verticales. También se encontró un fragmento fino tejido a telar en asociación a equipos alucinógenos, con decoración del “típico ojo Tiwanaku con su división simétrica y cambio de color” (Núñez y Moraga, 1977: 43). Considerando estos antecedentes los autores delimitaron la fase entre los años 400 a 760 d.C, o algo posterior.

Lamentablemente no fue descrito el equipo alucinógeno asociado, sin embargo, se presume la presencia de al menos una tableta. En efecto, Núñez (1962) dice que en Cáñamo logró rescatar una tableta de los escombros de profanaciones, tiene mango plano y abanicado con adornos incisos geométricos.

3) Aldea G-I:

La Quebrada de Guatacondo se ubica en la Pampa del Tamarugal (Provincia de Tarapacá), ahí se encuentra la aldea G-I – fechada en 1.890+/- 100 AP (60 d.C.), época pre Tiwanaku- en la ribera sur del brazo meridional del antiguo lecho del río, que en este lugar está bifurcado. Una de las características de este poblado lo constituye una plaza central, ligeramente ovalada, de 40 x 47 m. Alrededor de la plaza se extiende un óvalo de 120 m x 95 m en donde hay 110 recintos circulares, que en su mayoría al parecer fueron ocupados como habitaciones. Al interior de las habitaciones se excavaron pozos cilíndricos, a veces con una pequeña superestructura de adobes en forma de colmena; en éstos se guardaba la cosecha (Mostny, 1970).

En un pequeño recinto habitacional del sector sureste de la aldea apareció una cabeza humana modelada en barro, sobre la pared. Dentro de las casas se encontraron piedras y manos para moler, tiestos de alfarería doméstica, cestería en espiral, restos de cordeles, pelo, espinas de cactus, plumas, mazorcas de maíz, calabazas, porotos y semillas de algarrobo. En la mayoría de las casas se encontraron pocos objetos y en mal estado, lo

cual hace suponer que la aldea fue abandonada paulatinamente. Había campos de cultivo cerca y lejos de los sitios habitacionales, los que se ubicaban en pendientes laterales de la quebrada y más frecuentemente sobre las terrazas altas (Mostny, 1970).

Al parecer el cementerio G-XII perteneció a la aldea G-I, está ubicado sobre la segunda terraza de la quebrada, al suroeste del pueblo, colindando con el taller G-IV y su extensión es de aproximadamente 20 sepulturas. Al describirlo, Grete Mostny señaló que los cadáveres se hallaban en posición flectada, acostados o sentados; estaban envueltos en paños de lana de tejido entrelazado, donde predominaban los colores rojo y negro. *Llama la atención el hecho de que el mismo tipo de tejido y con idéntico colorido se encuentre prácticamente en todas las tumbas, como si ello constituyera un distintivo de grupo* (Mostny, 1970: 13). También se encontraron tejidos hechos con otras técnicas (con plumas, pintadas o corrientes) y faldellines confeccionados con cordeles, las cabezas de los individuos tenían tocados de hilos y fajas de lana –como turbantes- con adornos de huesos tallados. Hay harta cestería en espiral pero apenas 3 piezas cerámicas, 1 tubo y 1 tableta para el uso de psicoactivos sin descripción ni registro visual. Aparecen también cadáveres incompletos como esqueletos sin cráneos, cráneos separados del cuerpo y sepulturas de cráneos aislados. Según la autora, este cementerio se parecería mucho a los excavados por Uhle y Bird en Pisagua y por Dauelsberg en las faldas del Morro de Arica, por lo cual lo incluye dentro del período Faldas del Morro.

4) Sitio AZ 70:

En este sitio aparece el complejo alucinógeno con características similares a las presentes en los períodos medios y tardíos. Se encontraron un tubo o depósito, un tubo para aspirar, una valva de pécten y 6 bolsitas de cuero con espinas de cactus en su interior. Tanto el tubo como el depósito tubular están hechos sobre cañas y decorados en su exterior con pirograbado. El depósito tubular tiene una tapa que imita el extremo de un falo (Focacci & Erices, 1972-1973). No aparecieron tabletas y los tubos no estaban tallados, sin embargo, el tejido y su contexto, hacen pensar a los autores que el sitio constituye uno de los primeros rasgos de culturación tiwanakota altioplánica en el valle, con lo cual lo sitúan dentro de la fase Alto Ramírez¹¹.

Algunos Sitios con complejo alucinógeno:

En 1915, Uhle publicó unos hallazgos procedentes de distintos cementerios de Pisagua, entre los cuales destaca uno que según el autor, pertenece al segundo período o período de Tiwanaku y que contenía 2 tubos sin decoración (uno pertenecía al primer período o pretiwanaku de Uhle) y la primera tableta de madera encontrada en Pisagua, la cual tiene un apéndice en forma de U sin ninguna figura representada.

Uhle también señala que hubo entierros pertenecientes al tercer período¹² y del cual se obtuvo ocho tubos sin decoración: dos envueltos con pita en uno de sus extremos y los

¹¹ Ver el apartado sobre contextos funerarios asociados a cabezas trofeo (decapitaciones).

¹² Sobre este período señala que “...es contemporáneo al de los objetos atacameños de Calama, y sólo puede haber precedido al del imperio los Incas por pocos siglos” (Uhle, 1915: 131).

otros seis formados en parte de huesos huecos y boquillas de madera o hueso; dos boquillas de madera de tubos y cuatro tabletas de madera.

Lamentablemente el autor no señala la procedencia exacta de estos hallazgos, ni tampoco describe sus respectivas decoraciones, limitándose sólo a reproducirlas de forma general, sin detenerse en los detalles. Revisando dichas fotografías se puede deducir que no están representados los personajes de interés para este estudio, si bien la tableta nº 2 deja algunas dudas.

En Faldas del Morro (sitio temprano de la costa de Arica) se encontró una tableta para el uso de psicoactivos elípticos con una escotadura a manera de paleta de pintor (evidencia del complejo alucinógeno en un sitio seguramente anterior al contacto Tiwanaku). Al parecer hasta Arica (Faldas del Morro) y Punta Pichalo (Pisagua) han alcanzado las influencias de similares prácticas insuflatorias registradas en yacimientos arcaicos de la costa peruana (Núñez, 1962). En este sitio se excavó una tableta del tipo II-c (mango de sección planiforme en abanico, decorado) de Núñez.

Del cementerio Playa de los Gringos se excavó una tableta denominada “modelo”(¿mango de sección planiforme rectilíneo no decorado, o sea, tipo II-b de Núñez?); dicho cementerio se caracteriza por proporcionar cerámica del grupo San Miguel, Pocoma y Gentilar, de desarrollos seguramente post-Tiwanaku (Núñez, 1962).

- Una tableta del tipo V de Núñez (sin mango, sencilla) fue encontrada cerca de las tumbas de Quiani; fue donada, razón por la que carece de contexto (Núñez, 1962).

- En Caleta de Camarones se encontró la tableta más septentrional (tiene algunos rasgos tiwanaku); publicada por Looser, 1926 y Latchman, 1938. También se encontró una tableta con forma de quirquincho del sitio incaico de Alto Ramírez (Núñez, 1962).

- En Pisagua se han encontrado tabletas del tipo I-a (felinos con mango con 2 cabezas felinas) y del tipo II-a (mango de sección planiforme en abanico, no decorado) de Núñez. En Punta Pichalo se encontró una tableta *con forma más o menos circular y tiene como bordes a una culebra que limita la tableta y se enrolla en espiral (asociada a tubo de hueso con embobinado de hilos). Es un espécimen de importancia por la calidad de su descubrimiento de parte de Bird; recordamos que el cementerio de Punta Pichalo es típico por su cerámica no pintada y la proliferación de cestería, es decir, hay ausencia relativa de elementos diagnósticos seguros...*(Núñez, 1962: 116).

Estos son algunos sitios de las Regiones de Arica y Parinacota (XV) y de Tarapacá (I) donde han aparecido tabletas con o sin elementos asociados al complejo alucinógeno. También se han encontrado tabletas con rasgos tiwanaku como cóndor y personajes enmascarados, entre otras. Sin embargo, debido a los pocos datos relacionados con estos hallazgos, no incluiré más información aquí, ya que las tabletas con la iconografía que nos interesa son muy escasas; además, en la mayoría de los casos, ni siquiera se cuenta con una imagen que ayude en la realización de la descripción.

Región de Antofagasta (II)

Revisión de tabletas con sacrificador.

1) Tableta para el uso de psicoactivos N° 4418 (fig. 11).

Tableta publicada en Oyarzún, 1931, 1979. Fig. 7. Calama, 182/60mm.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.b., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene dos apéndices.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfos, variable a) Pareja enmascarada con o sin hacha-cabeza-trofeo.

En los apéndices se observan dos personajes antropomorfos con máscaras zoomorfas, los que son llamados “monstruos” por Oyarzún. La fotografía disponible no permite realizar una descripción en mayor detalle sobre estos personajes.

2) Tableta para el uso de psicoactivos N° 8294 (fig. 12).

Tableta publicada en Oyarzún, 1931, 1979. Fig. 8. Chiu-Chiu, 167/75 mm.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.b, o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene dos apéndices.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfos, variable b) Pareja sin máscara.

En los apéndices se observan dos figuras antropomorfas arrodilladas (por detrás se ven las plantas de los pies), y vestidas con una túnica larga y de manga corta; también llevan una gruesa faja que tiene como adorno un motivo muy similar al elemento angular señalado por Constantino Torres (1984), tanto por delante como por detrás.

Tienen el cabello largo y liso, y portan un tocado cefálico con una cruz americana (Oyarzún, 1931,1979) en la parte frontal, y en la parte posterior presentan dos semicírculos, y dos círculos dentro de unas figuras rectangulares.

Todos estos atributos son -para el autor antes señalado- de Tiwanaku, y al parecer, estos personajes portan en sus manos un hacha y una cabeza cortada.

3) Tableta para el uso de psicoactivos. Caspana, tumba 23, cuerpo n° 3 (fig. 13):

Tableta publicada en Barón, 1979. Lámina XXV. Caspana.

Esta tableta se encontró en el cementerio “Los Abuelos” de Caspana. En este cementerio las tumbas tenían a individuos enterrados en posiciones flectadas –de espaldas o en forma lateral derecha o izquierda- a excepción de dos individuos. Los brazos podían estar cruzados en la pelvis, rodeando las piernas o en el pecho.

Las semillas de algarrobo, los fragmentos de cobre y la cerámica fueron los elementos comunes más predominantes de las tumbas, pero con variadas densidades en cada una de ellas. El ajuar que se encontró acompañaba a los individuos y estaba compuesto generalmente por cestería, instrumentos de madera para caza –arco y astiles- y trabajo agrícola –tajne, pala-, para el desarrollo de textilería –torteras, elementos de telar-, calabazas con comida tanto en su interior como en sus alrededores, y en varios casos, elementos del complejo alucinógeno. La excavación realizada por Barón (1979) dio como resultado la presencia de 7 tabletas, donde solamente una tiene al personaje sacrificador, y 5 tubos en total, donde se aprecian dos sacrificadores enmascarados. El personaje de los cetros no apareció en la iconografía de este cementerio.

La mayoría de los individuos tenía deformación craneana anular, siguiendo luego la tabular oblicua, la tabular erecto y la pseudo circular.

Barón señala que la *...mayor parte del material la encontramos asociada tanto al periodo medio como al tardío de San Pedro de Atacama, sin tener la característica de la cerámica negra pulida* (Barón, 1979:111).

La tableta aquí analizada apareció en la tumba 23; formaba parte del ofertorio del cuerpo n° 3, que era un individuo de sexo femenino de 60 años o más, con deformación craneana anular y osteofitosis muy marcadas en las vértebras lumbares. Tenía huellas de parto. La acompañaban los siguientes elementos: cajita cilíndrica de madera, una espátula de madera, calabaza, tableta para el uso de psicoactivos, semillas de algarrobo, fragmentos de cerámica y cobre (Barón, 1979).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.a., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene un apéndice.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfos, variable f) Unipersonal (f°: enmascarados).

La descripción de la tableta es la siguiente: está casi completa, la madera está erosionada lo cual dificulta el reconocimiento de figuras; largo total 15,7 cm, largo apéndice 5,5 cm, largo del recipiente 10,2 cm, ancho de los bordes 1,1 cm, largo interior 8,2 cm, ancho superior 7,3 cm, ancho intermedio 7,1 cm, ancho inferior 7,3 cm, ancho interior 4,9 cm; está hecha en madera de algarrobo (Barón, 1979).

El apéndice tiene un personaje enmascarado con grandes colmillos entrecruzados, con cabeza prominente en relación al resto del cuerpo; en su mano derecha tiene un hacha y en su mano izquierda tiene una cabeza cortada.

4) *Tableta para el uso de psicoactivos de la colección Emil de Bruyne de Caspana (n° 23105):*

No pude revisar personalmente esta tableta debido a que no fue encontrada en el Museo Nacional de Historia Natural, por esta razón me remito a los datos obtenidos de la tesis de Pilar Alliende (1981). Dicha autora, supone por los contextos representados en el material de la colección, que éstos provienen del cementerio “Los Abuelos” de Caspana, y señala que pertenecen al período agroalfarero (500 a.C.-1450 d.C), postulando que el contacto entre Tiwanaku y la cultura de la cual formaron parte los habitantes de Caspana, acaeció dentro de lo que Berenguer denominó “momento final” o influencia residual y no

durante el Período Medio, como lo había postulado Núñez (1965:65). *Es en esta fase de “influencias residuales”, donde el estilo se mantiene vigente como una tradición, situación que puede explicar la tendencia naturalista que se observa en la muestra estudiada* (Alliende, 1981: 113). La autora señala que los elementos del complejo alucinógeno pertenecientes a esta colección, serían contemporáneos a los inicios del Período Tardío del desarrollo agroalfarero del norte de Chile, y afirma que los habitantes a los cuales pertenecieron los materiales que componen la colección Emil de Bruyne, se relacionan con la segunda etapa de ocupación del cementerio “Los Abuelos” (Cfr. Barón, 1979; en Alliende, 1981).

Por último, de acuerdo a las evidencias registradas en otros sitios (Dupont-1, Toconce-4) y las fechas logradas para ellos, nos parece razonable pensar que esta población, fue contemporánea a las últimas estribaciones Tiwanaku y a los inicios del Período Tardío (950 d. C.), prolongándose en el tiempo hasta épocas incaicas e incluso post hispánicas (Alliende, 1981: 118).

También señala que a pesar de que las tabletas de esa colección mantienen una temática afin por la presencia de algunos elementos de representación del estilo Tiwanaku, los motivos se vuelven más naturalistas. La colección contenía un total de 39 tabletas, donde solamente una representaba al personaje sacrificador, y 27 tubos en total, donde sólo se aprecia 1 tubo con sacrificador. El personaje de los cetros no apareció en la iconografía de la colección de este cementerio.

La tableta en cuestión pertenece a la tumba 5, y se asocia a un estuche de madera, 2 espátulas de madera y 1 tubo para el uso de psicoactivos de madera, sin embargo, no menciona el o los cuerpos que estaban asociados a estos materiales.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.2.a., o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: el apéndice se prolonga directamente del borde de la cavidad y tiene un apéndice.

Según la clasificación de Lautaro Núñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfos, variable f) Unipersonal (f': enmascarados).

Dimensiones: Largo Total 13,8 cms; receptáculo-ancho superior 5,1 cms.; ancho inferior 4,5 cms.; espesor máximo 1,1 cm. Adorno-alto figura 5 cm.; ancho figura 3,4 cm.; ancho cabeza 2,0 cm.; espesor máximo 1,4 cm.

Descripción: Tableta de madera completa y en buen estado de conservación perteneciente a la tumba 5. *Receptáculo rectangular cóncavo con figura humana enmascarada en uno de sus extremos. Porta una cabeza trofeo en la mano derecha. El cuerpo de la figura está decorado por medio de dos franjas paralelas entre las que se presenta un diseño geométrico rectilíneo inciso* (Alliende, 1981: 33).

No reproduzco aquí esta tableta dado que la imagen del texto original se aprecia en forma sumamente deficiente.

5) Tableta para el uso de psicoactivos. Quitar 5, tumba 2196-98 (fig. 14):

Tableta publicada en Torres 1987, plate 91; Berenguer, 2000). San Pedro de Atacama, 18.1 x 4.9 cm, Quitar 5, tumba 2196-98. En Quitar 5, pero en otras tumbas se encontraron huesos pirograbados con iconografía tiwanaku (típicos de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo C.1.b, o sea, es una tableta con apéndice tallado volumétricamente cuya variante es la conjunción apéndice-cavidad: panel con incisiones lineales y en forma de “U”.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo VI: Antropomorfos, variable f) Unipersonal (f’’: sin máscara).

Este personaje tiene una cola de mono que se extiende por su espalda y termina enroscada en su cabeza. Lleva un hacha en su mano derecha y en la izquierda sujeta una cabeza cortada que sostiene bajo su mentón, delante de él. Tiene una faja con motivos en zigzag y triangulares.

La parte inferior del panel en que se encuentra este sacrificador, tiene tallados motivos tiwanaku, y el personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada o pedestal.

Revisión de tabletas con atributos del señor de los cetros (estilo Tiwanaku).

1) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 5 (fig. 15):

Tableta de madera con personaje sosteniendo cetros, hallada en San Pedro de Atacama (Berenguer 1981, fig. 3). No tiene descrito su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo frontal, mirando hacia el frente. Su rostro es cuadrado y no tiene adornos en él, tiene un marco facial también cuadrado del cual salen 4 proyecciones terminadas en círculos concéntricos y un rectángulo vertical con elementos geométricos en su interior. Porta un cetro en cada mano, los que están compuestos por motivos en zig zag, éstos terminan en su extremo inferior con una cabeza de ave. El personaje porta una túnica con líneas verticales, tiene una faja sin decoración. Presenta una orilla inferior sin decoración, a diferencia de la que lleva el personaje frontal de la Puerta del Sol (PFPS) –ver fig. 16-; de cada codo cuelga una especie de cinta que termina en una circunferencia, la que puede identificarse como una abstracción de las cabezas humanas que tiene el PFPS en dicha zona. El personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada o pedestal.

2) Tableta para el uso de psicoactivos. Sin procedencia (fig. 17):

Tableta de madera con personaje sosteniendo cetros (Figueroa, 1982: 85). No tiene descrito su contexto ni su procedencia.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo frontal, mirando hacia el frente. Su rostro es redondeado y no tiene adornos en él, tiene un marco facial cuadrangular del cual salen 2 proyecciones terminadas en círculos con un punto en su interior. Porta un cetro en cada mano, los que están compuestos por motivos en zig zag, éstos terminan en su extremo inferior con una cabeza de ave. El personaje porta una túnica con líneas verticales, tiene una faja sin decoración. Presenta algo similar a una orilla inferior –pero invertida- sin decoración, a diferencia de la que lleva PFPS; de cada codo cuelga una especie de cinta que termina en una circunferencia, en un lado, y al otro termina desdoblada. Esto podría identificarse como una abstracción de las cabezas humanas que tiene el PFPS en dicha zona. El personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada o pedestal.

3) Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente, tumba 4010 (fig. 18):

Tableta de madera con personaje sosteniendo cetros y con proyecciones cefálicas (Torres, 1987: 43) hallada en San Pedro de Atacama. Mide 13,5 x 4,5 cm. y se encuentra en el Museo Arqueológico R. P. Le Paige. No tiene descrito su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.c, o sea, extensiones planiformes con bajo relieve e incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable d) Mango de sección planiforme con figura saliente antropomorfa.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo frontal, mirando hacia el frente. Su rostro es redondeado y no tiene adornos en él; tiene un marco facial cuadrangular incompleto, del cual salen 4 proyecciones terminadas en círculos con un punto en su interior y además tiene un rectángulo vertical con elementos geométricos en su interior. Porta un cetro en cada mano, los que están compuestos por motivos en zig zag, éstos terminan en su extremo inferior con una cabeza de ave, y en su extremo superior terminan con un elemento tripartita. El personaje porta una túnica con líneas verticales, tiene una faja sin decoración. Presenta una orilla inferior sin decoración, a diferencia de la que lleva PFPS; de cada codo cuelga una especie de cinta que termina en una circunferencia, en un lado, y al otro termina desdoblada. Esto podría identificarse como una abstracción de las cabezas humanas que tiene el PFPS en dicha zona. El personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada o pedestal.

4) Tableta para el uso de psicoactivos. Quitur-6 (fig. 19):

Tableta de madera con personaje sosteniendo cetros (Berenguer 1981 fig. 3) hallada en San Pedro de Atacama. No tiene descrito su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo frontal, mirando hacia el frente. Su rostro es cuadrado y no tiene adornos en él; tiene un marco facial cuadrangular, del cual

sale un pequeño tocado compuesto por un elemento tripartita y una cabeza de pez a cada lado de éste. Porta un cetro en cada mano, los que están compuestos por varios motivos en zig zag, éstos terminan en su extremo superior con una cabeza de pez. El personaje porta una túnica con líneas verticales, tiene una gruesa faja dividida en 2 y decorada con 2 líneas casi paralelas. Entre el personaje y los cetros, se extienden verticalmente 3 rectángulos sin decoración por lado (2 sobre los brazos y uno bajo los codos). Los rectángulos bajo los codos tienen bajo ellos 2 círculos con un círculo más pequeño en su interior. Esto podría identificarse como una abstracción de las cabezas humanas que tiene el PFPS en dicha zona. El personaje se encuentra “flotando” sobre una plataforma escalonada o pedestal.

5) Tableta para el uso de psicoactivos (Solcor-3, tumba 99, n° 3722 / fig. 20):

Tableta publicada por Llagostera et. al. (1988, Lam. 7), excavada del cementerio arqueológico de Solcor-3, ubicado en los deslindes del ayllu del mismo nombre, en San Pedro de Atacama. En Solcor 3, en la tumba 454 se encontró un hueso pirograbado con iconografía tiwanaku (típico de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta al parecer¹³ corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta se encontró en la tumba 99, la cual estaba compuesta de dos individuos que no se pudieron identificar. El equipo inhalatorio se componía de la tableta (n° 3722), que en el panel lleva un personaje en vista frontal con un gran tocado y los brazos sobre el pecho, un tubo de madera con un sacrificador que representa un camélido antropomorfo tallado en la parte central y una cabeza de camélido en el extremo distal, una cucharilla de madera con figura de ave en un extremo y una bolsita de cuero. Del resto del ajuar sobresalen: 1 cuchara, 1 mortero y 1 pilón de madera, 1 tablilla con excavaciones múltiples y varillas, 1 cincel con hoja de bronce, cuentas de collar y 3 cestos. La cerámica es del tipo gris grueso, representada por una vasija esferoide de cuello pronunciado y otra hemisférica con asas-cintas horizontales (ibid).

La descripción de esta tableta es la siguiente: tiene un personaje antropomorfo, frontal. Presenta adorno ocular en proceso de abstracción (ver fig. 21) y un gran tocado cefálico compuesto principalmente por cabezas de aves (4) y felinos (2). Su rostro está rodeado por líneas que caen –a modo de cabello- verticalmente y terminan en 4 cabezas de ave (2 a cada lado del rostro). Tiene las manos sobre el pecho y no porta nada en ellas. Su vestimenta presenta una orilla inferior –similar a la que porta el PFPS- compuesta por 6 cabezas de pez.

¹³ El dibujo y la descripción de esta tableta no permiten apreciar si el panel es plano solamente, o si además la figura está tallada en relieve.

6) *Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente, tumba 4093-95 (fig. 22):*

Tableta de madera con personaje sosteniendo cetros, hallada en San Pedro de Atacama (Torres 1987: 43), mide 18.8 x 7 cm y se encuentra en el Museo Arqueológico R.P. Le Paige, San Pedro de Atacama. No tiene descrito su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.c, o sea, extensiones planiformes con bajo relieve e incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable d) Mango de sección planiforme con figura saliente antropomorfa.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo frontal, mirando hacia el frente. Su rostro tiene adorno ocular que termina en cabeza y ala de ave; también tiene un tocado o “corona” y alrededor de su rostro caen líneas –a modo de cabello- que terminan en dos cabezas de ave a cada lado. Porta un cetro en cada mano, el cual está compuesto por motivos probablemente fitomorfos, que terminan en su extremo inferior con una cara frontal dividida en tres secciones. Tiene una faja con decoración en zigzag con triángulos en su interior, la cual tiene en sus extremos una cabeza de felino. Presenta –al igual que el PFPS- una franja a cada lado del cuerpo y la orilla inferior, que termina en cabezas humanas, a diferencia del PFPS; de cada codo cuelga una circunferencia que puede identificarse como una abstracción de las cabezas humanas que tiene el PFPS en dicha zona. El personaje no se encuentra sobre una plataforma escalonada o pedestal.

7) *Tableta para el uso de psicoactivos. Quitur 5, tumba 2183-84 (fig. 23):*

Tableta de madera hallada en San Pedro de Atacama (Torres 1987: 43), mide 17.8 x 7.4 cm y se encuentra en el Museo Arqueológico R.P. Le Paige, San Pedro de Atacama. No tiene descrito su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.c, o sea, extensiones planiformes con bajo relieve e incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable d) Mango de sección planiforme con figura saliente antropomorfa.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo frontal, mirando hacia el frente. Su rostro tiene un adorno ocular que corresponde a la abstracción del adorno ocular que termina en cabeza y ala de ave; también tiene un tocado o “corona” y alrededor de su rostro caen líneas –a modo de cabello- que terminan en una cabeza de felino a cada lado. Porta un cetro a cada lado, el cual está compuesto por motivos en zig zag y triángulos. No se aprecia su cuerpo –salvo los pies- ya que bajo la cabeza del personaje aparecen dos hileras de cabezas de felinos y bajo estas hileras aparecen los pies del personaje. De hecho, la hilera de abajo es muy similar a la orilla inferior que porta el PFPS. El personaje no se encuentra sobre una plataforma escalonada o pedestal.

8) *Tableta para el uso de psicoactivos. San Pedro de Atacama (fig. 24):*

Figura frontal con los brazos sobre el pecho. Tableta de madera hallada en San Pedro de Atacama (Torres 1987: 47), mide 14.9 x 6.6 cm y se encuentra en el Museo Arqueológico R.P. Le Paige, San Pedro de Atacama. No se conoce su procedencia exacta y no tiene descrito su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.c, o sea, extensiones planiformes con bajo relieve e incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable d) Mango de sección planiforme con figura saliente antropomorfa.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo frontal, mirando hacia el frente y con los brazos sobre el pecho. Su rostro tiene un adorno ocular que corresponde a la abstracción del adorno ocular que termina en cabeza y ala de ave; también tiene una especie de tocado muy simplificado (similar a las fajas que portan otros personajes, ya que tiene motivos en zigzag con triángulos al interior y una cabeza de pez en cada extremo). Alrededor de su rostro caen líneas –a modo de cabello- que terminan en dos cabezas de ave a cada lado. No se aprecia su cuerpo, ya que bajo los brazos del personaje aparece una hilera de cabezas de pez (6 en total). De hecho, esta hilera es muy similar a la orilla inferior que porta el PFPS. El personaje no se encuentra sobre una plataforma escalonada o pedestal.

9) *Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 5, tumba 1994-96 (fig. 25):*

Esta tableta fue encontrada en San Pedro de Atacama por Le Paige, y publicada por éste en 1965 (lam. 59), sin describir su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene el rostro –redondo- de un personaje antropomorfo mirando hacia el frente. Su rostro tiene adorno ocular, marco facial y presenta un tocado similar al que lleva el PFPS; bajo su rostro tiene un elemento no identificado, que podría identificarse como abstracción del cuerpo, el cual está sobre una plataforma escalonada.

10) *Tableta para el uso de psicoactivos. Sequitor, tumba 1618 (fig. 26):*

Esta tableta fue encontrada en San Pedro de Atacama por Le Paige, y publicada por éste en 1965 (lam. 59), sin describir su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene el rostro –cuadrado- de un personaje antropomorfo mirando hacia el frente. Su rostro no tiene ningún tipo de adorno, y presenta un tocado conformado por

irradiaciones que terminan en círculos, el cual puede identificarse con una abstracción o simplificación del tocado que lleva el PFPS. Bajo su rostro tiene una prolongación –que puede ser la abstracción del cuerpo- similar a las irradiaciones que presenta en su tocado, pero aquella es más grande y queda suspendida sobre una plataforma escalonada. Este personaje tiene dos extensiones, a modo de brazos, que sujetan un cetro a cada lado. Tanto los “brazos” y los cetros tienen en su interior una decoración en zigzag; los cetros terminan en su parte superior con una cabeza humana.

11) Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente (fig. 27):

Esta tableta fue encontrada en San Pedro de Atacama y publicada por Torres, 2004: 60, sin describir su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene el rostro –cuadrangular- de un personaje antropomorfo mirando hacia el frente. Su rostro tiene un pequeño adorno ocular que cae bajo los ojos; tiene marco facial y presenta un tocado similar al que lleva el PFPS, con la diferencia que el tocado del personaje aquí analizado tiene en su parte superior dos cabezas de felinos –una a cada lado y mirándose entre sí- mucho más grandes que el resto de los elementos del tocado; inmediatamente bajo su rostro tiene una hilera conformada por 4 cabezas de felinos, y bajo esta hilera se encuentra una plataforma escalonada o pedestal.

Revisión de tabletas con atributos del sacrificador y del señor de los cetros (Estilo Tiwanaku).

1) Tableta para el uso de psicoactivos N° 1164 (fig. 28):

Tableta publicada primeramente por Uhle (1912, fig. 4) perteneciente a la colección del señor Aníbal Echeverría y Reyes, también aparece publicada en Oyarzún (1931 y 1979, Fig. 9), posteriormente aparece en distintas publicaciones (Torres 1985, Nuñez 1963, etc.).

Esta tableta se encontró en San Pedro de Atacama, y sus dimensiones son de 154/61/53 mm.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Representa un relieve de Tiahuanaco, a saber, una de las figuras aladas de la puerta monolítica de aquel lugar, con poca alteración de detalles. Vemos aquí que el

individuo en referencia lleva en la mano derecha la estólida y en la izquierda otra arma en forma de cruz y un trofeo, tal vez un felino (Oyarzún, 1979: 114-115).

La descripción de esta tableta es la siguiente: tiene un personaje antropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba. Su rostro tiene un adorno ocular (abstracción del motivo con cabeza y ala de ave)¹⁴; sobre su boca presenta el elemento tripartita y la “corona” descritos por Torres (ver figs. 29 y 30). En su mano derecha tiene un cetro con motivos grabados en zigzag y triángulos en su interior, que termina en su extremo superior con el elemento tripartita y en su extremo inferior con una cabeza de ave. Tiene una faja con líneas horizontales de adorno y en su mano izquierda porta un arma que podría ser un hacha, con una cabeza cortada de rasgos ofídicos. El personaje se encuentra sobre una plataforma lisa.

Según Oyarzún, las figuras 12 y 28 (tabletas n° 8294 y n° 1164) corresponden en estilo a la representación de la Puerta del Sol. Además señala que las figuras que representan al sacrificador, se refieren a la figura principal de la Puerta del Sol de Tiwanaku, la que a su vez, representaría a Viracocha:

Si esta figura representa a Viracocha, como se quiere, y trata de demostrarlo Sirivichi recientemente, es probable que los adornos de las tabletas y los tubos atacameños se refieren al Supremo Hacedor de la mitología de aquellos antiguos pueblos americanos, del Dios siempre terrible, cuya comprensión no está al alcance de nuestras concepciones filosóficas actuales (Oyarzún, 1979:119).

2) Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 6, tumba 5444:

El contexto de esta tableta aparece publicado en Le Paige 1977, sin embargo, su ilustración y dimensiones (9,1 x 4,3 cm.) aparecen en Torres 1987 (plate 80). En Quito 6, en la tumba 3592 se encontró un hueso pirograbado con iconografía tiwanaku (típico de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Esta tableta apareció en la tumba 5444 del sitio Quito 6 (parte alta meridional) en San Pedro de Atacama. Aquí había un adulto a 80 cms de profundidad, mirando al este, tenía poste indicador y dos gorros uno puesto y el otro sobre las rodillas, había una tableta para el uso de psicoactivos de estilo Tiwanaku fina y pequeña, dos pilones con espátulas, “un cantarito negro de greda para conservar rapé”, un tubo de hueso, 2 cucharas de madera pintadas de rojo, 1 arco quebrado, media calabaza, un collar de cuentas, tubitos de malaquita y una canasta fina pequeña destruida (Le Paige, 1977: 122).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Lamentablemente la fotografía que aparece en Torres (1987) no es muy clara –por eso no se reproduce aquí– como para poder realizar una descripción detallada de la iconografía, sin embargo, se puede apreciar un personaje muy parecido al de la tableta n° 1164, el cual porta un cetro en su mano izquierda y del codo cuelga algo redondo (¿cabeza?); en su mano derecha lleva algo que puede ser un hacha.

¹⁴ Ver análisis iconográfico en este capítulo.

3) *Tableta para el uso de psicoactivos. Solcor-3, tumba 69, N° 2491 (fig. 31):*

Tableta publicada por Llagostera et. al. (1988, Lam. 7), excavada del cementerio arqueológico de Solcor-3, ubicado en los deslindes del ayllu del mismo nombre, en San Pedro de Atacama. En Solcor 3, en la tumba 454 se encontró un hueso pirograbado con iconografía tiwanaku (típico de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

La tableta se encontró en la tumba 69, que era doble. Ahí se encontró un individuo de sexo masculino (35-40 años) con deformación craneana fronto-lambdoidal y una mujer de 40-45 años sin deformación craneana. El equipo alucinógeno estaba asociado al hombre y consistía en: una tableta (n° 2491) que lleva grabada en el panel una figura de perfil genuflexa mirando hacia arriba, un tubo de caña con boquilla de madera y una bolsita de cuero. Además el hombre tenía un arco y flechas, sin embargo, el resto del ajuar aparentemente estaba compartido por ambos individuos, destacando una cuchara de madera, cuentas de collar, husos, una concha de caracol de agua dulce (*Strophocheilus sp*), 5 canastos, un capacho y 2 piezas de cerámica (1 vasija esférica y 1 plato hondo) del tipo gris grueso pulido (ibid).

La descripción de esta tableta es la siguiente: tiene un personaje antropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba. Su rostro tiene dos líneas; también presenta el “objeto en boca” (ver fig. 32) y la “corona” descritos por Torres. En su mano derecha tiene un cetro con motivos grabados en zigzag y triángulos en su interior, que termina en su extremo superior con el elemento tripartita. De su codo cuelga un elemento circular; además tiene una faja sin adorno y en su mano izquierda porta un hacha con una cabeza cortada. El personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada.

4) *Tableta para el uso de psicoactivos Solcor-3, tumba 107, N° 8432 (fig. 33):*

Tableta publicada por Llagostera et. al. (1988, Lam. 8), excavada del cementerio arqueológico de Solcor-3, ubicado en los deslindes del ayllu del mismo nombre, en San Pedro de Atacama. En Solcor 3, en la tumba 454 se encontró un hueso pirograbado con iconografía tiwanaku (típico de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

La tableta se encontró en la tumba 107, que era individual. Había un cuerpo al parecer masculino (por la presencia de arco y hacha), cuyo ajuar inhalatorio se encontraba dentro de una bolsa tejida que estaba envuelta por una faja policroma. Todo esto contenía los siguientes objetos: 1 tableta (n° 8432) con figura genuflexa de perfil, realizada en bajorrelieve y calados, adornada con incrustaciones de piedra, 1 tubo con decoración

grabada y cubierto con láminas de aleación de oro, una cucharilla de madera y una bolsita de cuero. Esta tumba tenía un contundente ofertorio dentro del que destacan: 1 arco, 1 hacha, 1 pilón y 2 cucharas de madera, 1 tablilla multiexcavada y varillas, 19 objetos de cobre con forma de campanitas de cuatro puntas, 10 cestos. También hay 3 piezas ovoidales de alfarería tipo gris grueso, y como pieza foránea se encontró un vaso tronco-cónico invertido rojo con diseños negros, tiene un asa cinta vertical con la figura de un cuadrúpedo adherida (ibid).

La descripción de esta tableta es la siguiente: tiene un personaje antropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba. Su rostro tiene un adorno ocular con cabeza de ave, también sobre el ojo hay dos pequeñas proyecciones y muy cerca de éste hay un elemento con tres puntas; también presenta el “objeto en boca” y la “corona” descritos por Torres, además de colmillos entrecruzados. En su mano derecha tiene un cetro con motivos grabados en zigzag y triángulos en su interior, que termina en su extremo superior con una abstracción del elemento tripartita y en el inferior con una cabeza humana con adorno ocular –que es la abstracción del adorno de cabeza y ala de ave¹⁵-. De su codo cuelga un elemento circular que yace sobre un elemento tripartita; además tiene una faja sin adorno y en su mano izquierda porta un hacha con una cabeza cortada. El personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada.

5) Tableta para el uso de psicoactivos Solcor-3, tumba 117, n° 13166 (fig. 34):

Tableta publicada por Llagostera et. al. (1988, Lam. 8), excavada del cementerio arqueológico de Solcor-3, ubicado en los deslindes del ayllu del mismo nombre, en San Pedro de Atacama. En Solcor 3, en la tumba 454 se encontró un hueso pirograbado con iconografía tiwanaku (típico de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

La tableta se encontró en la tumba 117, en la cual habían 3 individuos: un hombre de 30-35 años, sin deformación craneana, un niño de 10 años y un niño de 2 años que fue disturbado con anterioridad. Dentro de los objetos inhalatorios aparecen una tableta (n° 13166) que lleva grabado en el panel una figura de perfil y flectada, y un tubo con figura antropomorfa central y cabeza de camélido en un extremo. También habían otros componentes del ajuar, entre los que se cuentan un arco y flechas, un hacha con hoja de hueso, 2 cucharas, cuentas de collar y cestería. En cerámica hay una vasija ovoidal con cuello pronunciado y otra de paredes rectas, base cóncava y pequeñas asas-cintas horizontales; las 2 piezas son del tipo gris grueso.

Esta tumba fue fechada en 480 +/- 80 d.C (Llagostera et al, 1988).

La descripción de esta tableta es la siguiente: tiene un personaje antropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia el frente. Su rostro tiene un adorno ocular (abstracción del motivo con cabeza y ala de ave), también sobre el ojo hay dos pequeñas proyecciones; también presenta una abstracción del “objeto en boca” o de un pico de ave y la “corona” descrita por Torres. En su mano derecha tiene un cetro compuesto por una

¹⁵ Ver análisis iconográfico en este capítulo.

cabeza de felino en su extremo superior, a la cual le siguen una cabeza de pez, un rectángulo concéntrico y motivos grabados en zigzag y triángulos en su interior. De su codo cuelga un elemento circular; detrás de su cabeza caen –a modo de cabello- líneas verticales que terminan en una cabeza de ave.

Detrás del personaje hay líneas que terminan en una cabeza de felino y al lado de éstas hay dos cabezas de felino cada una intercalada con una cabeza de pez; estas 4 cabezas se distribuyen verticalmente. En su mano izquierda porta una cabeza abstracta. El personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada.

6) *Tableta para el uso de psicoactivos, Chiu-Chiu (fig. 35):*

Esta tableta fue adaptada de Latcham (1938:46) en Berenguer 1981, fig. 4.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.2.a, o sea, extensiones planiformes irregulares sin decoración o con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta no tiene información contextual, y su descripción es la siguiente: personaje antropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia el frente. Su rostro no presenta ningún tipo de adorno; tiene un tocado cefálico -similar a una corona, que termina en 3 pequeños motivos escalonados- y una faja con un círculo en la parte delantera. En su mano derecha porta un cetro y en la izquierda tiene una cabeza cortada abstracta (tiene dos círculos concéntricos y una línea curva a manera de ojos y boca). Bajo el cetro y su codo derecho se encuentra otra cabeza cortada abstracta, la cual tiene un apéndice en su lado izquierdo que se une con el codo del personaje a través de un círculo concéntrico; un poco más debajo de éste hay otro círculo concéntrico.

El cetro que porta tiene motivos escalonados y finaliza en la parte superior con un rectángulo concéntrico sobre el cual se ubica un cuadrilátero irregular dividido en 3 partes. Detrás de este personaje aparece un motivo irregular que puede interpretarse como alas.

Este personaje se encuentra sobre una superficie lisa.

7) *Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 5, tumba N° 3380 (fig. 36):*

Esta tableta se encontró en San Pedro de Atacama (Quito) y fue publicada por Le Paige en 1965 (lam. 58), quien no señala el contexto en que se halló esta tableta. En Quito 5, pero en otras tumbas se encontraron huesos pirograbados con iconografía tiwanaku (típicos de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba. Su rostro tiene un adorno alrededor del ojo y otro sobre éste; porta una corona –similar a las que aparecen en Torres 1985- en cuya base tiene triángulos

concéntricos sobre los cuales se ubican rectángulos. También tiene “objetos en boca” (Torres, 1985:235); en su mano derecha sujeta un cetro que tiene grabados triángulos concéntricos, este cetro termina en su extremo inferior con una cabeza abstracta (probablemente humana). En su mano izquierda sostiene una cabeza cortada abstracta. Este personaje se encuentra sobre una superficie lisa.

8) *Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente, tumba 4008 (fig. 37):*

Esta tableta se encontró en San Pedro de Atacama (Coyo Oriente) y fue publicada por Torres, 1987:44 fig. 6 y 2004:61 fig. 5. No tiene más información.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene un personaje zooantropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba. Su cabeza es muy similar a lo que Torres ha denominado “cabeza de felino” (1984-1985), bajo el ojo tiene un adorno con 3 puntas; también presenta el “objeto en boca” y la “corona” descritos por Torres. En su mano derecha tiene un cetro con cuadrados concéntricos grabados, que termina en su extremo superior con el elemento tripartita y en el inferior con una cabeza de felino. De su codo cuelga un elemento circular y sobre su pecho hay una cabeza de felino con una prolongación que se extiende hacia la izquierda, confundiendo con dicha mano. Esta prolongación termina con un elemento tripartita. El personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada.

9) *Tableta para el uso de psicoactivos. Coyo Oriente, tumba 4141 (fig. 38):*

Esta tableta se encontró en San Pedro de Atacama (Coyo Oriente), mide 18.2x7 cm; aparece en Torres 1987, plate 83.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene un personaje zooantropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba. Su cabeza es muy similar a lo que Torres ha denominado “cabeza de felino” (1984-1985), con la diferencia que este tiene colmillos entrecruzados y adorno ocular; también presenta el “objeto en boca” y la “corona” descritos por Torres. En su mano derecha tiene un cetro con motivos grabados en zigzag y triángulos en su interior, que termina en su extremo superior con el elemento tripartita y en el inferior con una cabeza de felino o humana. De su codo cuelga un elemento circular y sobre su espalda hay una prolongación dividida en rectángulos que se extiende hacia la izquierda; el personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada. No se aprecian más detalles debido a la mala conservación de la tableta.

10) *Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 8, tumba 3229-30 (fig. 39):*

Esta tableta fue encontrada en San Pedro de Atacama por Le Paige, y publicada por éste en 1965 (lam. 58), sin describir su contexto.

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba. Su rostro tiene adorno ocular; también presenta el “objeto en boca” y la “corona” descritos por Torres. En su mano derecha tiene un cetro con motivos grabados en zigzag y triángulos en su interior, que termina en su extremo superior con un elemento no identificado y en el inferior, al parecer, con una cabeza humana. En su mano izquierda sostiene algo no identificado; tiene una faja con decoración en zigzag y triángulos en su interior. El personaje se encuentra sobre una plataforma lisa.

11) *Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 6, tumba 3613 (fig. 40):*

Esta tableta fue encontrada en San Pedro de Atacama por Le Paige, y publicada por éste en 1965 (lam. 58), sin describir su contexto. En Quito 6, en la tumba 3592 se encontró un hueso pirograbado con iconografía tiwanaku (típico de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba. Su rostro tiene adorno ocular; también presenta el “objeto en boca” y la “corona” descritos por Torres; sobre y bajo su codo hay un elemento circular suspendido. En su mano derecha tiene un cetro con motivos grabados en zigzag y triángulos en su interior, que termina en sus extremos superior e inferior con elementos no identificados. En su mano izquierda sostiene una cabeza cortada; tiene una faja con decoración -al parecer- en zigzag. El personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada.

12) *Tableta para el uso de psicoactivos. Quito 6, tumba 3613 (fig. 41):*

Según Torres 1987, plate 79, esta tableta pertenecería a la misma tumba a la cual pertenece la tableta que vimos anteriormente. Mide 17.8 cm y no tiene descrito su contexto. En Quito 6, en la tumba 3592 se encontró un hueso pirograbado con iconografía tiwanaku (típico de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Según la clasificación de Constantino Torres (1986) esta tableta corresponde al tipo B.1.b, o sea, extensiones planiformes con incisiones lineales.

Según la clasificación de Lautaro Nuñez (1963), esta tableta corresponde al tipo II: Mango de sección planiforme en abanico, variable c) Mango de sección planiforme en abanico, decorado.

Esta tableta tiene un personaje antropomorfo en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba, el cual tiene colmillos entrecruzados. Su rostro tiene adorno ocular; también presenta un “objeto en boca” que termina en una “cara frontal dividida en 3 secciones” y la “corona” descritos por Torres. En su mano derecha tiene un cetro con motivos grabados en zigzag y triángulos en su interior, que termina en su extremo superior con el elemento tripartita. En su mano izquierda sostiene un hacha y una cabeza cortada; tiene una faja con decoración en zigzag con triángulos en su interior. En su cuerpo presenta algunas cabezas de felino; el personaje se encuentra sobre una plataforma escalonada.

Contextos funerarios asociados a cabezas trofeo (decapitaciones)

1) Sitio Coyo Oriental, tumba n° 5277:

Un adulto acompañado de un párvulo ubicados sobre la superficie del cementerio, que fue saqueado por turistas. El cuerpo del adulto tenía sobre el hueso nasal del cráneo una cinta de plata, en su rodilla derecha tenía una planchita similar y en su brazo izquierdo otra como pulsera; el párvulo tenía una pulsera en cada brazo. Sobre el cuerpo adulto habían dos cráneos unidos por un gorro en forma doble y junto a los cuerpos se encontraron 5 vértebras de pescado, una concha de molusco, una taza de madera con asa y con una figura representando a un cóndor-lobo, una canasta grande bordada en lana. También había una cerámica Tchecar grabada con lo que Le Paige denominó “juego en cola”, una cerámica Tchecar pintada, un fragmento de base (Tchecar), 2 patas de auquénidos en la tumba del párvulo, una cerámica “negro casi pulido” mitad negra y mitad roja, 5 fragmentos de cerámica tipo Tchecar, piedritas de mineral de cobre dentro de bolsas para tabletas para el uso de psicoactivos, canasta plana rectangular, tejido, martillo o hacha simbólica en madera con doble mango, fragmento de arco, arcos quebrados, 14 barbiquejos, canastas bordadas, 50 muestras de tejidos (2 con figuras de escudos), martillo doble pintado de verde, trompeta de madera, cintillo de plata, pata de auquénido “como en Solcor”, fragmentos de cerámica Tchecar (Le Paige, 1977: 114).

La descripción de esta tumba no deja en claro si las 2 cabezas que aparecieron sobre el cuerpo adulto, eran parte de la ofrenda funeraria o quedaron en esa disposición debido al saqueo cometido por los turistas. Sin embargo, igual consideraré esta tumba para compararla con los contextos de otras tumbas con cabezas trofeos.

2) Sitio AZ 70:

Este sitio corresponde a túmulos artificiales excavados en San Miguel de Azapa, se ubica a 15 km de Arica, en el valle de Azapa. De un total de 30 enterratorios aparecieron algunos con características distintivas:

-“Un cráneo suelto en el centro del túmulo teniendo como único ajuar una placa de plata entre los dientes (tumba 7).

-Cuerpo de un adulto **descabezado** ubicado inmediatamente sobre el piso de base, en posición decúbito ventral, desnudo y con las piernas quebradas, le acompaña un ajuar constituido por una sonaja de calabaza y un chuzo de madera (tumba 20).

-Enterratorio de forma circular recto trabajado en el piso natural bajo el túmulo (1,50 m de profundidad). En su interior el cuerpo de un menor descabezado y envuelto en un manto de lana gris de tejido burdo. Más abajo, una estera conteniendo otro cuerpo de niño totalmente destrozado (tumba 21).

-Tumba levemente excavada en el piso natural conteniendo el cuerpo de un adulto completo. Su posición es flectado y de costado; envuelto en un manto de lana. Junto a él, una cabeza humana guardada en una bolsita de punto (cabeza trofeo). Como ajuar una calabaza y un cesto (tumba 23).

-Tumba de forma circular recta, cubierta con piedras pequeñas. Contiene un fardo envuelto en una manta gruesa con tres cuerpos (2 adultos y 1 niño), éste último destrozado. Ajuar: una calabaza sin decoración, una malla de lana, una red de pelo humano, una manta de lana, un ceramio roto sin decoración, un perro, un chuzo de madera y un fragmento de tobillera de lana". (Focacci & Erices, 1972-1973: 48-49).

Cementerios de Quito 6 y 2:

Le Paige (1965), habla de tres zonas distintas en Quito 6 y cuatro en Quito 2 con su perfecta evolución. Del cementerio Quito 2 el autor señala las siguientes conclusiones:

-Hay una zona con alfarería roja pulida globular, de la fase I de San Pedro de Atacama.

-Se encontró tres veces tembetás in situ, en ambos lados de la boca como en Calar (no en los labios superior e inferior).

-Se encontró la bola hacha de raíz de árbol, propia de Quito 7 y 8. Estos elementos son escasos en Quito 5, apareciendo sólo en la zona con alfarería roja pulida.

-La zona con cerámica negra pulida clásica atacameña, es muy uniforme en su ajuar.

-El madero con hoyitos que denominó "Tableta mensaje", en 11 casos la encontró con la misma asociación: amarrada con un cincel de cobre, premunido con su mango y generalmente acompañado de dos palitos finos -que en un caso es un huso con su tortera- donde uno de los dos tiene en su extremidad una puntita aguda de cuarzo, de 3 ó 4 lados, con longitud de 3 a 4 mm.

-Se encontraron varios cráneos tipo chato.

-La mayoría de los difuntos fueron colocados mirando al este (cordillera).

-Los collares son raros y las tabletas para el uso de psicoactivos son escasas, sólo hay 15 en todo el cementerio dentro de sus cuatro zonas.

-Las tumbas de la parte alta son más profundas (1,10 a 1,60 m) que las de la parte baja (0,50 a 0,80 m), salvo en la zona con alfarería roja pulida globular.

-La cerámica negra incisa que se encontró en la zona de transición (fines de la fase II y antes de la fase III), como en Quito 6, reveló 2 épocas distintas: la con las llamas estilizadas y con el "juego de cola" es la más antigua, la cerámica negra "casi pulida" sería la más reciente.

Del cementerio Quito 6 Le Paige (1965) señaló las siguientes conclusiones:

-Hasta 1965 no había aparecido cerámica roja pulida, sino otro tipo relacionado con Catamarca, Argentina.

-La zona de la cerámica negra pulida atacameña clásica está unida a la de la “negra casi pulida” por una breve zona, donde en tres ocasiones ambos tipos de cerámica aparecen juntos en las mismas tumbas.

-Al igual que en Quito 2, la cerámica incisa, sin el “juego de la cola”, en la zona de transición, reveló dos épocas muy bien diferenciadas.

-En la zona de transición se encontraron varios tubos para el uso de psicoactivos con la representación del monolito de Tiwanaku, cuya mejor reproducción se encontró en una tableta de Quito 2.

-Aparecieron tres tabletas sin publicar en esa época: 1 tableta de piedra con mango de felino, otra con una “serpiente emplumada de Mejico”, y la tercera con el monolito de Tiwanaku totalmente revestido de una fina lámina de oro con incrustaciones de piedras.

-Al igual que en Quito 2, en Quito 6 las tumbas de la parte alta eran más hondas (1,10 a 1,60 m) que las de la parte baja (0,50 a 0,80 m).

-En Quito 6, 110 sobre 566 tumbas, o sea, casi el 20% de tumbas tenía tabletas para el uso de psicoactivos, en cambio, en Quito 2 15 sobre 235 tumbas la tenía, o sea, el 6,3%.

En Quito 6, en la tumba 3592 se encontró un hueso pirograbado con iconografía tiwanaku (típico de la fase Coyo -700-1000 d. C.- Le Paige, 1965).

Respecto a la fecha de C. 14 de la tumba 2532 de Quito 6, Le Paige dice que no hay que poner en duda la fecha de 263 d.C., ya que en este cementerio y los de Quito 2 y 5 “*tienen una extensión en el tiempo, que va desde la cerámica roja globular del principio de la era cristiana hasta más delante de la desaparición de la cerámica ‘negra casi pulida’*”. (1965: 23).

Sin embargo, esta fecha ha sido bastante criticada y rechazada por Núñez (1966 a) ya que según él esta tumba –por sus características como la cerámica negra pulida– correspondería al Tiwanaku expansivo (700-1000 d.C) y no al Tiwanaku clásico (400-700 d.C.) debido a que hasta ese momento (1966) no se había encontrado cerámica clásica en San Pedro. Al respecto Núñez concluye diciendo que “*si se mantiene el fechado de Saclay en 260 años D.C. guardaría contemporaneidad con Tiahuanaco III, preclásico, con 100 a 300 años D.C. (Ponce Sanjines, 1961), lo cual resulta desproporcionado y lógicamente demasiado temprano*” (Ob. cit: 35).

Análisis Iconográfico

A continuación definiré distintos grupos de tabletas basándome en sus temas iconográficos, los cuales, según Chacama (2001b) corresponden a un conjunto de íconos individuales que conforman un personaje mayor –en este caso el señor de los cetros y el sacrificador-. En este sentido, entenderé como ícono a elementos que participan en otros conjuntos mayores (Chacama, 2001b: 209), o como un conjunto de elementos o motivos –por ejemplo, el motivo escalonado señalado por Torres (1984)-. Los elementos se utilizarán como sinónimos de motivos, y se entenderá por éstos a las unidades iconográficas más pequeñas (Cook, 1994) de un diseño. A través de los íconos podré identificar temas iconográficos cuando éstos no estén muy claros.

Para esto utilizaré el concepto de analogía, que señala que las *similitudes de composición y ubicación de ciertos motivos permiten postularlos como análogos (de similar rol o de similar sentido iconográfico) de otros rasgos culturales* (Chacama, 2001b: 217). También usaré el concepto de asociación, en donde, *la asociación de un diseño con otro por medio de atributos compartidos, establecen cadenas asociativas que permiten la identificación de íconos* (Chacama, 2001b:217), como también de temas iconográficos. Ocuparé también el concepto de abstracción, según el cual *algunos de los motivos analizados son abstracciones de una forma ‘originaria’, generalmente de tipo figurativa* (Chacama, 2001b: 217).

Finalmente utilizaré los conceptos de fusión y de fusión abstracta; el primero alude a la mezcla o unión de dos temas iconográficos y el segundo, se relaciona con la mezcla o unión de dos temas iconográficos cuyo resultado aparece simplificado al punto de corresponder a una abstracción.

Hay que considerar que

metodológicamente, la aproximación a la identificación de íconos es básicamente asociativa y analógica. Se considera que la “lectura” de imágenes visuales precolombinas radica en la identificación de los atributos que las conforman y que tales atributos son los que permiten la asociatividad entre una imagen y otra. Sobre esta base se postula que es posible identificar un determinado ícono, aun cuando éste porte un único atributo del “personaje original”, siempre que se tenga la cadena asociativa (o parte de ella) que proporcione la unión entre ambos diseños. Aun más, ante una cadena de asociaciones preestablecidas, sería posible identificar procesos de transformación entre un diseño y otro sin que necesariamente los diseños de cada extremo compartan alguno de sus atributos (Chacama, 2001b: 208).

Entonces, los pasos a seguir en el análisis serán:

- Agrupación general de las tabletas por temas iconográficos, junto a la descripción de los motivos más característicos.
- Identificación de íconos que correspondan al tema iconográfico.
- Conclusiones.

Berenguer (*Ms*) clasificó algunos iconos del personaje central de la puerta del sol. Este personaje es el representante máximo del señor de los cetros de la época de Tiwanaku y, por lo tanto, está fuertemente relacionado con los personajes representados en las tabletas para el uso de psicoactivos. Por esta razón, utilizaré la clasificación realizada por Berenguer (figs. 42 y 43) para así proceder a compararla con los iconos representados en las tabletas, y de esta forma poder identificar al señor de los cetros en las tabletas analizadas aquí.

- 1) Tocado
- 2) Marco facial
- 3) Cetro
- 4) Adorno ocular
- 5) Franja
- 6) Brazo
- 7) Pectoral
- 8) Orilla lateral
- 9) Faja
- 10) Orilla inferior
- 11) Pie
- 12) Pedestal

Grupo A: Compuesto por tabletas que tienen como tema iconográfico al señor de los cetros o derivaciones de éste. Se divide en 3 subgrupos:

1) **A.1.:** Este subgrupo está conformado por las tabletas de Quito 5 -En Berenguer, 1981: fig. 3- (fig. 15); la tableta ilustrada en Figueroa 1982 (fig. 17), y la tableta de Coyo Oriente, tumba 4010 -En Torres, 1987- (fig. 18).

Las tabletas del subgrupo A.1. tienen un personaje central que está sobre un pedestal. Estos personajes tienen un cetro en cada mano, el cual tiene un motivo en zigzag en su interior que lo divide. Dentro de cada motivo zigzag hay una línea pequeña, vertical. Los cetros en su parte inferior terminan en una cabeza de ave.

Los personajes visten una túnica con franjas verticales, tienen rostros cuadrangulares, en los codos, al parecer tienen atadas unas cintas de donde cuelga un elemento circular. Este elemento circular es una abstracción de la cabeza humana frontal que tiene el Personaje Frontal de la Puerta del Sol (PFPS). Los rostros no tienen ningún tipo de adorno (ocular, etc.), sin embargo, alrededor de él tienen un marco facial que envuelve la cara completamente o casi por completo, éste se divide en varios cuadrados con una línea dentro de cada uno, o a veces, sin una línea dentro del cuadrado. De este marco facial salen proyecciones cefálicas (entre 2 y 4 en cada personaje) que son muy parecidas al elemento que les cuelga del codo. Estos iconos podemos identificarlos –por analogía- con el tocado del PFPS.

Además, en dos de estos personajes, se proyecta directamente del “tocado cefálico” -sobre la frente- un elemento rectangular en cuyo interior está el elemento tridígito de Chacama (2001b), el cual también se puede identificar –por analogía- con el tocado del PFPS.

Entonces, podemos resumir las características del subgrupo A.1. en:

- 1) Cetros con cabezas de aves en sus extremos inferiores, y grabados en zigzag.
- 2) Los personajes están parados o suspendidos sobre un pedestal.
- 3) Elementos colgantes de los codos.
- 4) Los personajes tienen un marco facial (icono) que les rodea el rostro, sobre el cual se proyectan elementos tridígitos y/o elementos similares a los del codo, los que por analogía corresponden al tocado de PFPS.
- 5) No tienen adornos en el rostro.

De acuerdo a los 5 elementos comunes aquí definidos, podemos agregar una cuarta tableta a este subgrupo –fig. 19- (Quitor-6, en Berenguer, 1981), la cual presenta los siguientes atributos:

- 1) Cetros con “cabeza de pez” (Torres 1984, 1985) levemente abstractas, en sus extremos superiores, y grabados en zigzag.
- 2) El personaje está suspendido sobre un pedestal que termina con “cabezas de pez” levemente abstractas.
- 3) Elementos colgantes –circulares- de los codos (aunque mucho más gruesos que los que portan los otros personajes de este subgrupo).
- 4) El personaje tiene un marco facial que le rodea el rostro, sobre el cual se proyecta el tocado (análogo al de PFPS por la “cabeza de pez” levemente abstracta que tiene a cada lado del elemento tridígito).
- 5) No tiene adornos en el rostro.

2) **A.2.:** Este subgrupo está conformado por las tabletas de Solcor 3 (fase B) n° 3722 –fig. 20-, San Pedro de Atacama (En Llagostera et. al., 1988); Coyo Oriente, tumba 4093-95 (fig. 22); Quitor 5, tumba 2183-84 (fig. 23); San Pedro de Atacama (Fig. 24: figura frontal con brazos sobre el pecho); estas 3 últimas en Torres, 1987.

Las tabletas del subgrupo A.2. tienen un personaje central el cual a su vez, tiene adorno ocular; un personaje tiene la cabeza y ala de un ave en cada adorno (Coyo Oriente, tumba 4093-95), otro personaje tiene sólo un ala en cada adorno (Solcor 3, n° 3722), y los otros 2 personajes no presentan elementos ornitomorfos en sus adornos.

De hecho, las tres últimas tabletas tienen abstracciones de la forma original figurativa, que fue identificada con el adorno ocular con cabeza y ala de ave (concepto de abstracción). La primera abstracción se presentó omitiendo la cabeza de ave y presentando sólo un ala, y la segunda abstracción se presentó omitiendo tanto la cabeza como el ala del ave (fig. 32).

Los 4 personajes tienen marco facial y un gran tocado cefálico, de cuya parte anterior caen –a modo de cabello- líneas verticales que terminan en cabezas de aves; en tres tabletas estas líneas terminan en dos cabezas de ave a cada lado, y en una tableta estas líneas terminan en sólo una cabeza de ave a cada lado. Además, en el tocado se mezclan cabezas zoomorfas y/o humanas con otros motivos.

Los 4 personajes tienen en la parte inferior de su “túnica”, una hilera de cabezas (de 4 a 6), que corresponden a la orilla inferior del PFPS; en tres tabletas la orilla inferior tiene cabezas de pez y en una tableta tiene cabezas humanas.

Hay tres personajes de estas tabletas que están parados sobre una superficie lisa (no sobre un pedestal), y uno no tiene representada la parte inferior del cuerpo.

De los 4 personajes sólo 2 tienen cetros (uno de estos cetros presenta la división en zigzag –tableta de Quitor 5); el personaje que no porta un cetro con divisiones en zigzag, además tiene el elemento circular colgando de sus codos.

Los otros dos personajes no portan cetros, de hecho, tienen sus brazos sobre el pecho, y tampoco tienen los elementos circulares colgando de los codos.

A pesar de que al personaje de la tableta de Quito 5 no se le ven los brazos ni las manos, pude identificar los cetros al usar el concepto de analogía, al reconocer el mismo elemento en zigzag, presente en los cetros de las tabletas del subgrupo A.1.

Si a los dos personajes de estas tabletas que no tienen cetros, se les aplica el concepto de asociación, resultan como una derivación del señor de los cetros, ya que tienen elementos comunes con las características de este personaje, como son el adorno ocular y el tocado cefálico presentes en este subgrupo A.2. Por esta razón consideraré a estos personajes como el señor de los cetros.

Las características del subgrupo A.2 son:

- 1) Personajes con adorno ocular.
- 2) Personajes con marco facial y un gran tocado cefálico, del cual caen –a modo de cabello– líneas verticales que terminan en cabezas de aves.
- 3) Personajes que portan en la orilla inferior de su “túnica” una hilera de cabezas (zoo o antropomorfas).
- 4) Personajes parados sobre una superficie lisa (no sobre un pedestal).
- 5) Portan cetros o tienen sus brazos sobre el pecho.

3)A.3.: Este subgrupo está conformado por las tabletas de Quito 5, tumba nº 1.994-96 (fig. 25), Sequitor Alabrado Oriental, tumba nº 1.618 –fig. 26– (ambas en: Le Paige, 1965), y la tableta de Coyo Oriente –fig. 27– (en Torres, 2004: 60).

Las tabletas del subgrupo A.3 se caracterizan por tener algunos elementos de los subgrupos A.1 y/o A.2, sin embargo, no se ajustan plenamente en estas categorías, razón por la cual se excluyeron de ellas. De hecho, estas tabletas (subgrupo A3) corresponden al resultado de una fusión abstracta entre las tabletas del subgrupo A1 y A2.

Los personajes de las tabletas del subgrupo A.3 se caracterizan por tener una cabeza con múltiples proyecciones cefálicas que terminan, en elementos circulares o elementos circulares y cabezas zoomorfas, junto a una especie de “penacho” (elemento tridígito de Chacama, 2001b) que se ubica en la parte superior de la cabeza; todo lo cual corresponde a un tocado. Bajo ésta –en dos casos– se proyecta una leve extensión –que puede interpretarse como una extrema simplificación del cuerpo o como una abstracción de él– junto a dos extensiones a cada lado (en un caso: tableta Sequitor), que asemejan brazos.

En la tableta de Sequitor Alabrado Oriental, tumba nº 1.618, el personaje porta un cetro a cada lado el cual termina en su parte superior, con una cabeza antropomorfa.

Otra característica de este subgrupo, es que los personajes se encuentran sobre un pedestal; dos están directamente sobre éste y el otro está suspendido arriba de él. Dicho pedestal presenta distintos motivos en cada caso.

El rostro de los personajes varía, semejándose cada uno a los subgrupos antes descritos. Dos de éstos personajes tienen el rostro –redondo en un caso y cuadrangular en el otro– rodeado por un marco facial y con tocado cefálico (este tocado es característico del subgrupo A.1) sobre el cual se extienden las proyecciones cefálicas. Además estos personajes presentan adorno ocular (característica del subgrupo A.2).

El otro personaje, en cambio, tiene un rostro cuadrado del cual emanan las proyecciones cefálicas a modo de tocado (pueden corresponder a una abstracción del tocado que lleva el PFPS); no tiene marco facial y tampoco presenta adorno ocular.

Entonces, resumiendo las características del subgrupo A.3, tenemos que:

- 1) Los personajes tienen en su cabeza múltiples proyecciones cefálicas que terminan en elementos circulares o elementos circulares y cabezas zoomorfas, además de una especie de “penacho” que se ubica en la parte superior de la cabeza; todo esto corresponde al tocado.
- 2) No tienen cuerpo: en dos casos, presentan una leve extensión que puede interpretarse como una simplificación de éste o abstracción.
- 3) Los personajes están suspendidos o sobre un pedestal.
- 4) Los rostros de los personajes pueden ser redondos o cuadrados, con o sin marco facial; además pueden o no tener adorno ocular.

Grupo B: Está compuesto por tabletas que tienen como tema iconográfico al sacrificador.

Este grupo está conformado por las tabletas de Quito 5, tumba 2196-98 –fig. 14- (en Torres, 1987); Patillos-1 –fig. 10- (en Nuñez, 1969); Caspana, tumba n° 23, cuerpo n° 3 –fig. 13- (en Barón, 1979); Calama, n° 4418 (fig. 11); Chiu-Chiu, n° 8294 –fig. 12- (ambas en Oyarzún, 1931, 1979); San Pedro de Atacama, n° 1976 (fig. 2); San Pedro de Atacama, n° 1974 –fig. 4- (ambas en colección del M.C.A.P.); Chunchurí, n° 1999.1.179 (fig. 7); Chunchurí, n° 1999.1.180 –fig. 8- (ambas en colección del M.N.H.N. y en Durán et al., 2000).

Todas estas tabletas tienen un apéndice tallado volumétricamente en el cual se encuentran representados uno (en 5 tabletas) o dos (en 4 tabletas) individuos, llevando o no una máscara zoomorfa. De las tabletas con dos individuos, son 2 las que tienen a ambos personajes con máscaras, 1 tableta tiene a ambos personajes sin máscara, y la otra tiene a un personaje con y al otro sin máscara.

De las tabletas con un individuo tenemos a 4 sin máscara y a 1 con máscara zoomorfa.

En general, el personaje sacrificador representado en estas tabletas se encuentra arrodillado, viste una túnica larga y de manga corta junto a una faja gruesa con motivo angular principalmente, u otro; generalmente lleva tocado cefálico cuando no tiene máscara. Algunos tienen cabello largo y liso junto a una chasquilla, y obviamente, lleva en una mano un hacha y en la otra, una cabeza cortada. En general, ambos brazos del sacrificador se ubican al costado de su cuerpo, sin embargo, en 2 tabletas aparece sosteniendo una cabeza con la mano izquierda, por delante de su cuerpo, bajo su propio mentón, destacándola por sobre cualquier otra cosa.

A diferencia de las tabletas con apéndice planiforme, estas tabletas –cuyo apéndice está tallado volumétricamente- presentan en muy baja frecuencia, motivos tiwanakoides¹⁶. De hecho, sólo hay una tableta que presenta en parte de su panel (en el pedestal) íconos tiwanaku (Quito 5, tumba 2196-98); el resto de las tabletas sólo presentan algunos personajes con prendas o atuendos (tocados cefálicos, fajas), con decoraciones relacionadas con dicho estilo.

Para finalizar, podemos caracterizar al sacrificador del grupo B con los siguientes atributos:

- 1) Puede aparecer con o sin máscara zoomorfa.
- 2) Está arrodillado.
- 3) Viste una túnica larga de manga corta, junto a una gruesa faja que generalmente tiene un motivo angular.

¹⁶ Sobre iconografía Tiwanaku ver Torres 1984, 1986.

- 4) Puede o no llevar un tocado cefálico.
- 5) Puede tener cabello largo, liso y chasquilla.
- 6) Porta en una mano un hacha y en la otra, una cabeza cortada.

Grupo C: Está compuesto por tabletas que tienen como tema iconográfico a un personaje que reúne características tanto del señor de los cetros como del sacrificador. Este personaje es el resultado de la fusión de ambos (sr. de los cetros y sacrificador).

Este grupo está conformado por las tabletas n° 1164 –fig. 28-(en Uhle, 1912 fig. 4); tumba n° 3380, Quito 5 (fig. 36) / Quito, tumba N° 3223 (fig. 39) / Quito 6, tumba N° 3613 (fig. 40), lam. 58 (en Le Paige, 1965); Chiu-Chiu –fig. 35- (en Berenguer, 1981 fig. 4); tumba 69, n° 2491 (fig. 31) / tumba 107, n° 8432 (fig. 33) / tumba 117, n° 13166 –fig. 34- (en Llagostera et al., 1988 lams. 7, 8); Coyo Oriente, tumba 4008 -fig. 37- (Torres, 2004:61) / Coyo Oriente, tumba 4141 (fig. 38) / Quito 6, tumba 3613 –fig. 41- (en Torres, 1987 plate 83, 79).

Estas tabletas tienen un personaje central que está en posición genuflexa de perfil, mirando hacia arriba –salvo en un caso: Chiu-Chiu, en Berenguer 1981-; todos portan un gran tocado cefálico o corona, junto con un adorno ocular (hay 2 representaciones que no tienen adorno ocular: Chiu-Chiu y tumba 69, n° 2491, aunque este último tiene líneas en el rostro). Todos llevan un cetro en la mano derecha, y en la izquierda generalmente llevan un hacha y una cabeza cortada (en 4 tabletas: n° 1164 en Oyarzún 1931-1979; tumba 69 n° 2491, Solcor 3; tumba 107, n° 8432 Solcor 3; tumba 3613 Quito 6), en 4 tabletas llevan solo 1 cabeza cortada en su mano izquierda, y en 3 tabletas no se distingue bien lo que llevan en su mano izquierda.

Todas –excepto la tableta de Chiu-Chiu, en Berenguer 1981- tienen una proyección que fue denominada por Torres (1985) “objeto en boca”.

Estos personajes pueden tener máscara felina y/o colmillos entrecruzados (en 4 tabletas: tumba 107 n° 8432, Solcor 3; fig. 6 y plate 83 en Torres 1987; tumba 3613 Quito 6).

Generalmente tienen un elemento circular que les cuelga del codo derecho (un personaje no tiene: n° 1164 en Oyarzún 1931-1979; y en 2 tabletas no se distingue bien esa zona: tumba 3613 Quito 6 y tumba 3223 Quito).

Generalmente llevan una faja con o sin motivos; estos últimos pueden ser variados (hay 8 personajes con fajas y 3 sin ella: fig. 6 y plate 83 en Torres 1987 y tumba 117 n° 13166 Solcor 3).

Estos personajes pueden encontrarse sobre una superficie lisa (4) o sobre un pedestal (7).

Al señor de los cetros (PFPS) le cuelgan elementos circulares de ambos codos, a diferencia del personaje genuflexo de perfil, que le cuelga sólo del codo derecho. Tienen el mismo tocado cefálico o corona, pero en el personaje genuflexo se ve de lado.

El adorno ocular en el personaje genuflexo varía bastante, sin embargo, tienen en común con el señor de los cetros (PFPS), el adorno que se extiende bajo el ojo, prolongándose por la mejilla o cerca de ésta, a pesar de que los motivos varíen.

Los cetros de ambos personajes se caracterizan por su decoración en zigzag, sin embargo, en algunos casos tienen cetros con distintas decoraciones (cuadrados, cabezas zoomorfas y otros elementos).

Características del personaje del grupo C:

- 1) gran tocado cefálico (corona)
- 2) adorno ocular
- 3) porta un cetro en la mano derecha
- 4) generalmente lleva en la mano izquierda un hacha y una cabeza cortada
- 5) todos están en posición genuflexa de perfil, generalmente mirando hacia arriba, y en menor medida, hacia el frente
- 6) todos –salvo en un caso- tienen una proyección denominada por Torres “objeto en boca” (1985:235).
- 7) generalmente tiene un elemento circular que cuelga del codo derecho
- 8) puede o no tener faja
- 9) pueden estar sobre una superficie lisa o sobre un pedestal
- 10) puede o no tener máscara felina y colmillos entrecruzados

Elementos comunes con el señor de los cetros (Grupo A):

- 1) gran tocado cefálico (corona)
- 2) adorno ocular
- 3) líneas verticales que caen –a modo de cabello- y terminan en cabezas zoomorfas (ave, pez, felino): en 1 tableta (tumba 117 n° 13166, Solcor 3).
- 4) cetro
- 5) elemento circular que cuelga del codo

Elementos comunes con el sacrificador (Grupo B):

- 1) colmillos entrecruzados: 3 tabletas (tumba 107 n° 8432, Solcor 3; tumba 4141 Coyo Oriente; tumba 3613 Quito 6)
- 2) hacha en la mano izquierda
- 3) cabeza cortada en la mano izquierda
- 4) faja con o sin adorno
- 5) cabeza felina (¿enmascarado?): 2 ó 3 tabletas

Características que tiene de ambos personajes:

- 1) posición genuflexa (el pie de adelante está estirado y el de atrás está flectado): el señor de los cetros aparece de pie y el sacrificador arrodillado.
- 2) está sobre una superficie lisa o sobre un pedestal.

Conclusiones

En este capítulo realizamos una exhaustiva revisión de las tabletas que presentan los temas iconográficos del sacrificador y el señor de los cetros, en la I y II regiones de nuestro país. Lamentablemente, la mayoría de las tabletas analizadas lo han sido a partir de su publicación por diversos autores; esta revisión indirecta ha dificultado el análisis iconográfico. Este hecho, ha impedido también una revisión cabal de las colecciones de tabletas presentes en los museos de nuestro país, ya que éstas, no están publicadas en su totalidad. Por esta razón, es muy probable que no hayamos incluido todas las tabletas existentes que presentan la iconografía en estudio. Sin embargo, si se realizó un estudio cabal de las colecciones de tabletas presentes en los museos de Santiago (Arqueológico, Histórico Nacional, Nacional de Historia Natural y Chileno de Arte Precolombino), encontrando en los tres últimos, tabletas que representan los temas iconográficos aquí analizados.

Como hemos podido apreciar a lo largo de este capítulo, las Regiones XV y I, a diferencia de la II Región, presentan una baja frecuencia de tabletas en general, lo cual se acentúa con las tabletas que tienen los temas iconográficos de interés en este estudio. De hecho, sólo se identificó una tableta en la I Región, la cual representa al sacrificador. En cambio, todas las demás tabletas analizadas aquí, corresponden a la II Región, principalmente a la zona de San Pedro de Atacama, seguida por la zona del valle del Loa Medio y sus tributarios (ver Mapas 2 y 3).

El tema iconográfico del sacrificador aparece representado en las tabletas con un estilo mucho más naturalista y con una técnica de tallado en volumen, a diferencia de la mayoría de las tabletas que representan al señor de los cetros, las cuales van acompañadas de motivos e iconos sumamente complejos, los cuales se han identificado con el estilo Tiwanaku¹⁷, además se han tallado principalmente en superficies planas.

Las tabletas con sacrificador aparecen en contextos ubicados temporalmente a fines del Período Medio y principalmente a comienzos del Período Intermedio Tardío, en una época de conflictos e inestabilidad social:

De la noche a la mañana, el que había sido un Imperio que mantuvo bajo su hegemonía a tantos y tan diferentes grupos étnicos, se fragmentó en numerosos señoríos autónomos, que más tarde la historia conocería como Lupaqas, Collas, Pacajes, Carangas, Quillazas y otros. Casi en un santiamén desapareció la bella cerámica de elite de Tiwanaku, incluyendo los keros, vasos-retratos y sahumadores. En general, las vasijas decoradas perdieron calidad e importancia y nunca más se vieron las poderosas imágenes que por tantos siglos circularon a lo largo y ancho de los Andes a través de textiles y otros objetos.

En el curso del siglo XII, las chullpas o torres funerarias de los aymaras reemplazaron definitivamente a los montículos y patios hundidos como centros ceremoniales.

¹⁷ Sobre una discusión respecto al denominado “estilo Tiwanaku”, ver Torres, 2004.

Por un tiempo, los sukakollos siguieron usándose sobre bases más rurales y comunitarias, incluso se construyeron algunos nuevos, pero entre 1245 y 1310 DC, al sobrevenir el punto máximo de la sequía, esta tecnología agrícola ni siquiera pudo satisfacer los requerimientos más modestos de los campesinos y fue abandonada por completo. Mucho más imperecedero resultó el cultivo en andenes o terrazas en las laderas de los valles, que pasó a ser el principal sistema agrícola de los pueblos que sucedieron a Tiwanaku. Los asentamientos se trasladaron a las partes más altas, se hicieron menos complejos, más pequeños y muchísimo más numerosos que en la época anterior, seña inequívoca de una masiva desarticulación política. Por lo general, fueron provistos de muros defensivos, ya que la guerra se tornó endémica en toda la región. En el turbulento escenario que siguió a la desintegración del Imperio, con múltiples señoríos pugnando por territorios y recursos, la Pax Tiwanaku ya era cosa del pasado (Berenguer, 2000:99).

En Azapa y Tacna, los ex colonos de Tiwanaku siguieron por un lapso vistiéndose y enterrándose a la usanza de los viejos tiempos, hasta terminar también absorbidos por las poblaciones costeras (ibid: 99).

Más al sur, en San Pedro de Atacama, el cese de los intercambios con Tiwanaku hacia 950 DC puso abrupto y temprano fin a la prosperidad que había gozado el oasis en los siglos previos. Sobrevino una época de aislamiento, extrema pobreza y grandes tribulaciones, que está bien reflejada en los cementerios. Las ofrendas mortuorias se redujeron al mínimo y los equipos alucinógenos, tan asociados a la elite local, disminuyeron hasta prácticamente desaparecer. El impacto de la sequía trajo carencia de alimentos, desnutrición y mala salud. En busca del agua, una parte de la población se trasladó a las quebradas más altas y otra se afincó en la cuenca superior del río Loa. Al cabo de uno o dos siglos, los atacameños lograron prosperar una vez más y dinamizar de nuevo a la región. Lentamente, los tubos y tabletas comenzaron a aumentar, pero con toda seguridad ya habían perdido mucho del significado que habían tenido en los tiempos de Tiwanaku (Berenguer, 2000:100).

En este contexto, la figura del sacrificador adquiere sentido y fuerza, como símbolo del caos y la violencia que se estaba viviendo con el colapso de Tiwanaku, a diferencia del señor de los cetros, símbolo de orden, de seguridad, del Estado en su esplendor¹⁸.

Todo este proceso –comienzo y fin del Estado de Tiwanaku- lo podemos observar en la iconografía analizada:

1. Primeramente tenemos la presencia del señor de los cetros en sus diversas representaciones (subgrupos A1, A2 y A3), el cual simboliza el orden y poder estatal.

¹⁸ Estos temas se abordarán con más profundidad en otro capítulo.

2. Luego aparece el personaje que fusiona en sí los atributos del señor de los cetros y del sacrificador (Grupo C: cetro en una mano y cabeza cortada con hacha, en la otra). Este personaje representa la transición del orden al caos, en donde el poder del estado va decreciendo.
3. Finalmente surge el sacrificador en todo su esplendor (Grupo B), como máximo exponente de la caída de Tiwanaku y del desorden social.

Las representaciones de los grupos A y C pueden coexistir en algunos contextos -temporalmente hablando- de hecho, es común que formen parte del mismo contexto funerario; sin embargo, esto no invalida sus respectivos significados simbólicos.

En general la mayoría de las representaciones del grupo C no tienen una adscripción cronológica clara -porque no han sido fechadas- ni un contexto bien conocido, sin embargo, las que sí tienen contexto las he podido relacionar cronológicamente -a través de los materiales presentes- con la fase Coyo (700-1000 d. C.), la última fase de la presencia de Tiwanaku en la zona. Esta fase representa el momento de mayor auge de contacto con Tiwanaku y es la fase más rica en artefactos de este estilo; por otro lado, también representa los últimos momentos de esplendor del estado de Tiwanaku y su paulatina destrucción y colapso.

En este sentido, no debe sorprender que las tabletas del grupo C, aparezcan durante esta fase -probablemente al término de ésta-, ya que se estaría manifestando paulatinamente, el caos próximo a vivir -con la caída del estado tiwanakense- a través de las representaciones del personaje que mezcla atributos tanto del señor de los cetros -máxima deidad de ese estado-, como del sacrificador. Este personaje sería el precedente del sacrificador naturalista que aparece inmediatamente en la etapa siguiente, en una época de pleno conflicto, guerras y destrucción, posterior a la caída de Tiwanaku.

De esta forma -y para concluir- se puede realizar una cronología relativa con los tres grupos de representaciones iconográficas presentes en las tabletas para el uso de psicoactivos (Grupos A, B y C):

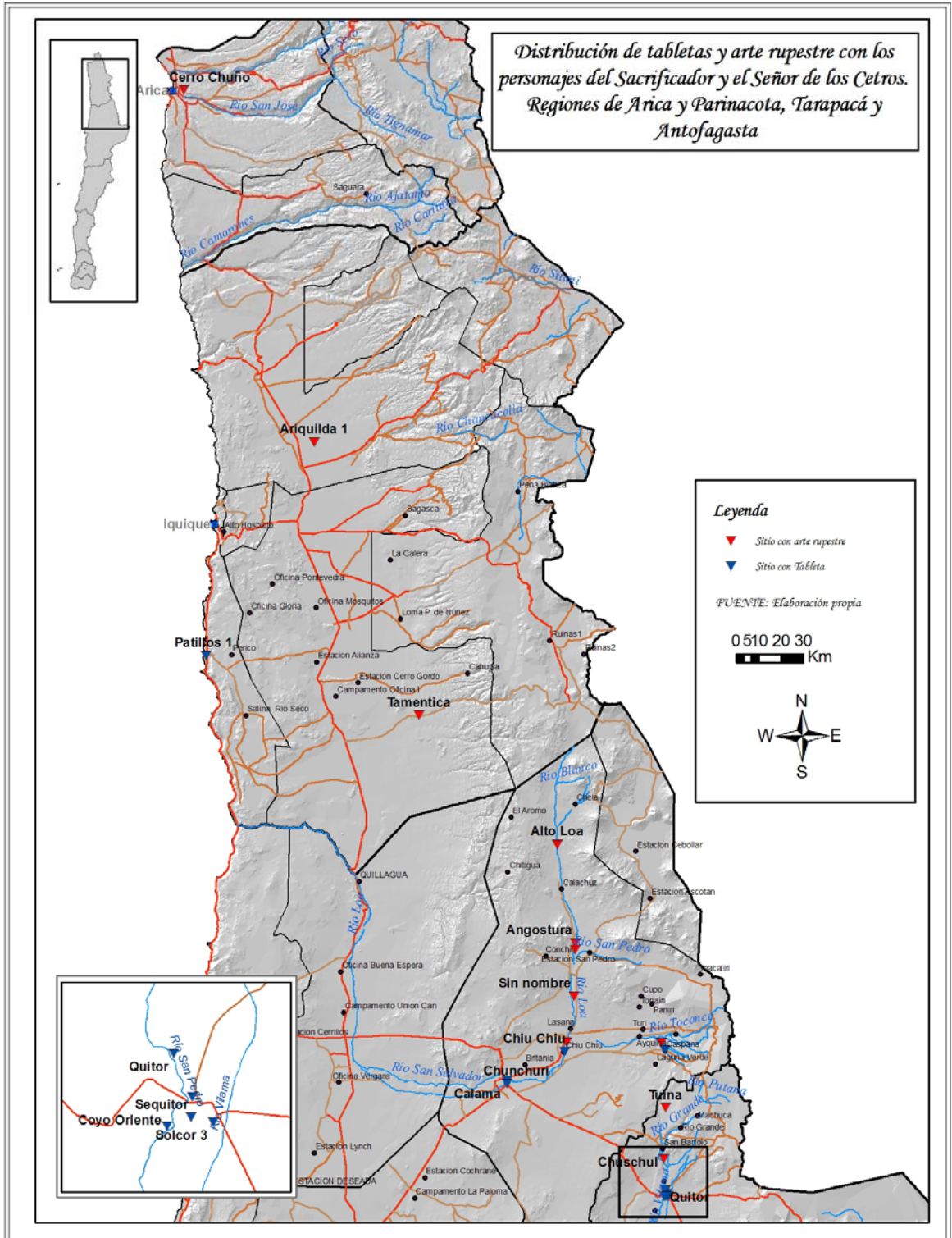
El Grupo A, corresponde al período de influencia y esplendor de Tiwanaku en el Norte Grande de nuestro país (400 – 900 d.C. aprox.).

El Grupo C, corresponde al período de decadencia, destrucción y colapso de Tiwanaku en la zona circuntítica (900- 1100 d.C. aprox.)¹⁹.

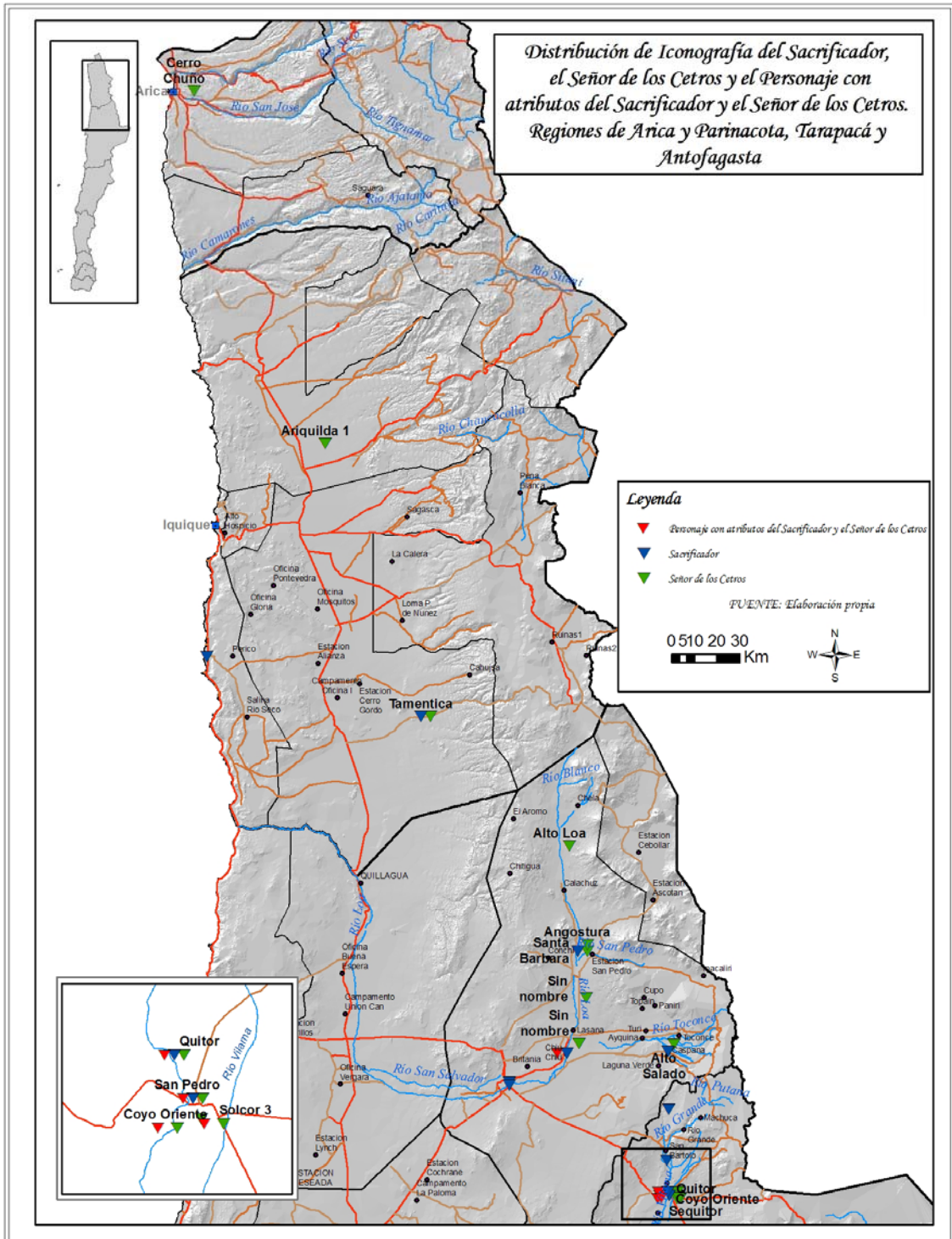
El Grupo B, corresponde al fin del período de influencia de Tiwanaku y al comienzo del Período Intermedio Tardío (1100- 1300 d.C. aprox.).

¹⁹ Llagostera (2006) define para el momento final del Período Medio en San Pedro de Atacama, las fechas correspondientes entre el 900 y el 1200 d.C, donde -según él- todavía aparecen tabletas para el uso de psicoactivos de estilo Tiwanaku, aunque en menor medida. De hecho, señala que *El rango cronológico postulado por Berenguer y colaboradores (1986) para la Fase Coyo iría de 700 a 1.000 d.C. Recientes fechas TL obtenidas por nosotros para el sitio Coyo Oriente podrían proyectar esta fase hasta 1.080-1.230 d.C. este es un tema que requiere seguir siendo trabajado* (ibid: 111).

Mapa 2



Mapa 3



Imágenes Capítulo 1



Fig. 1 Tableta para el uso de psicoactivos N° 12.941. Museo Histórico Nacional.

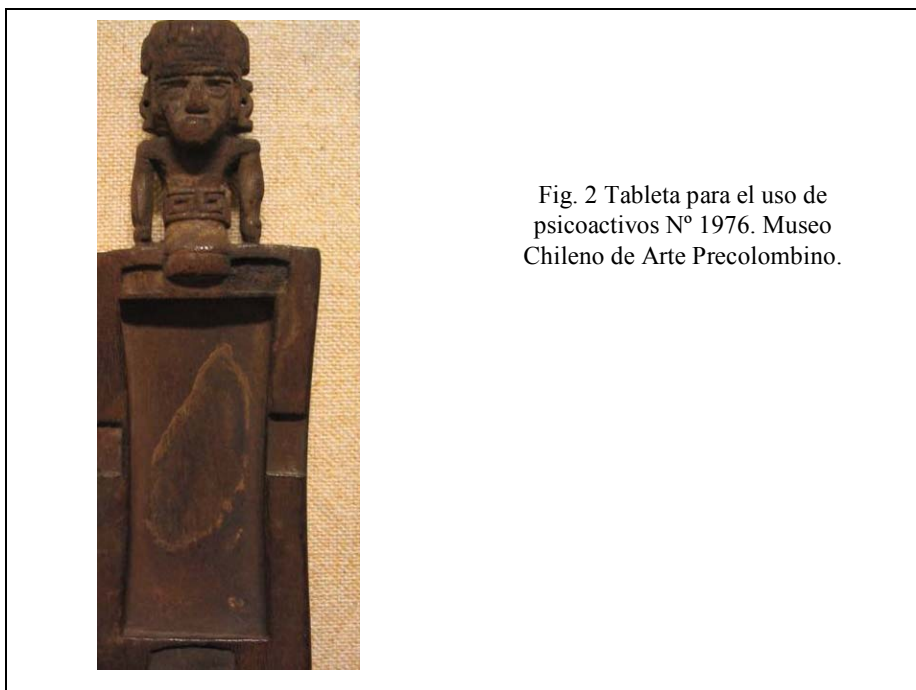


Fig. 2 Tableta para el uso de psicoactivos N° 1976. Museo Chileno de Arte Precolombino.



Fig. 4 Tableta para el uso de psicoactivos N° 1974. Museo Chileno de Arte Precolombino.

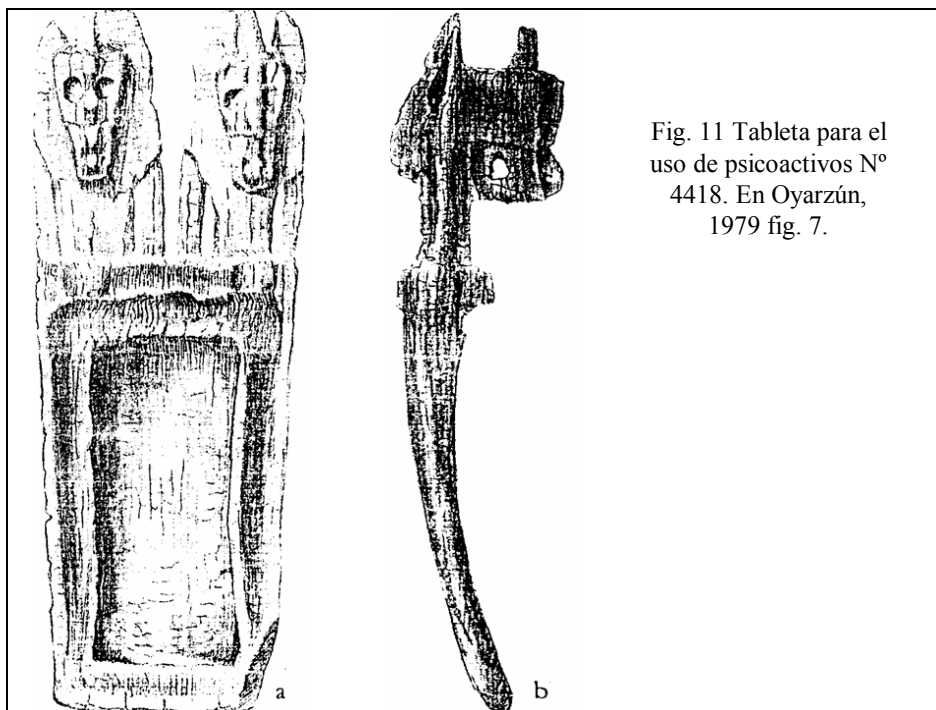
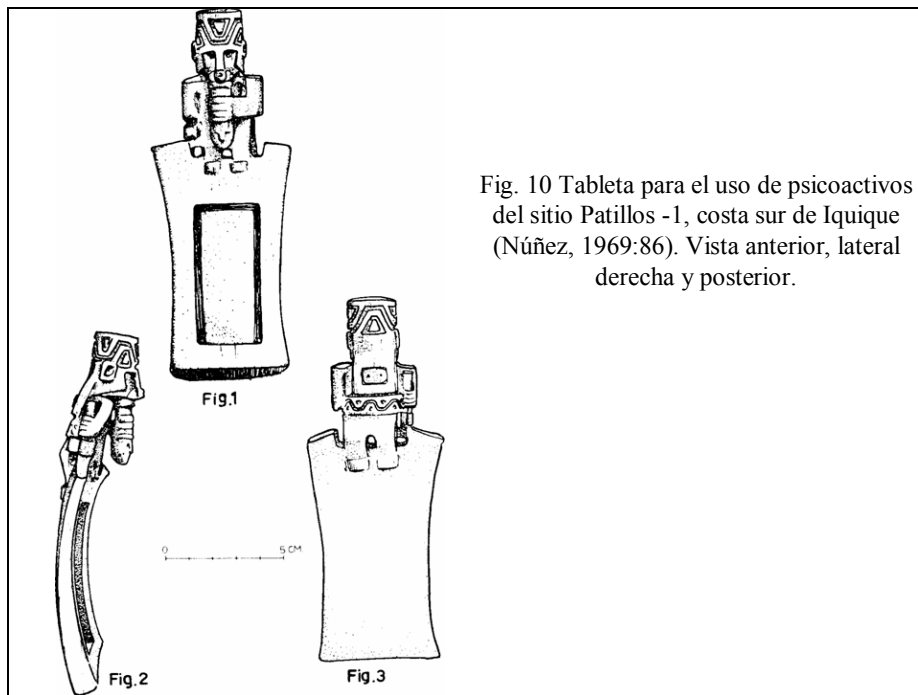


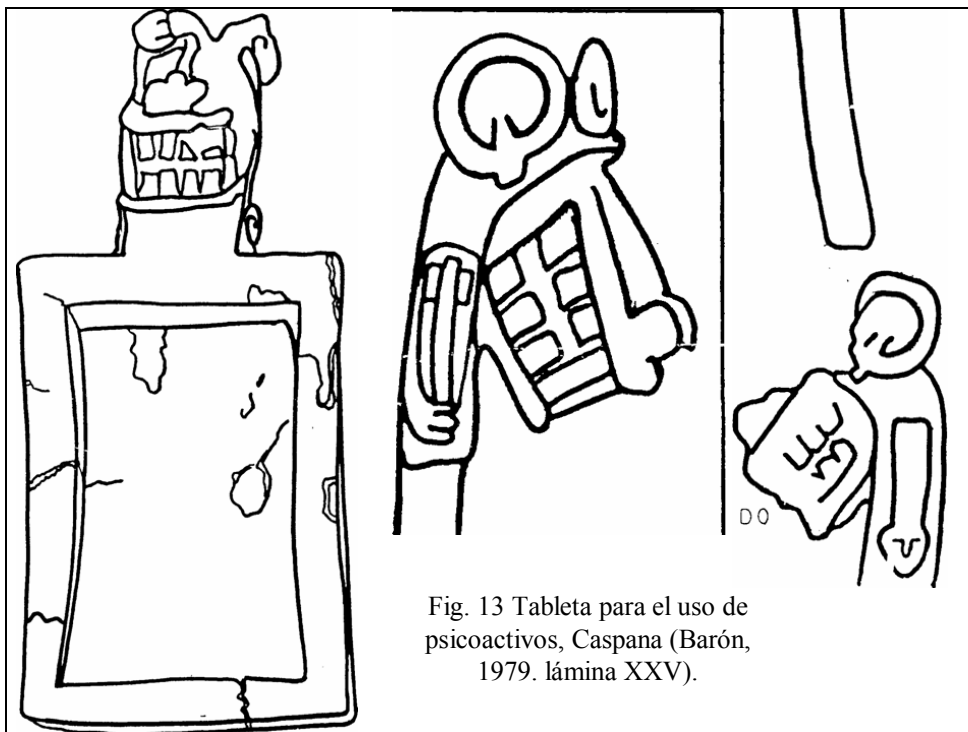
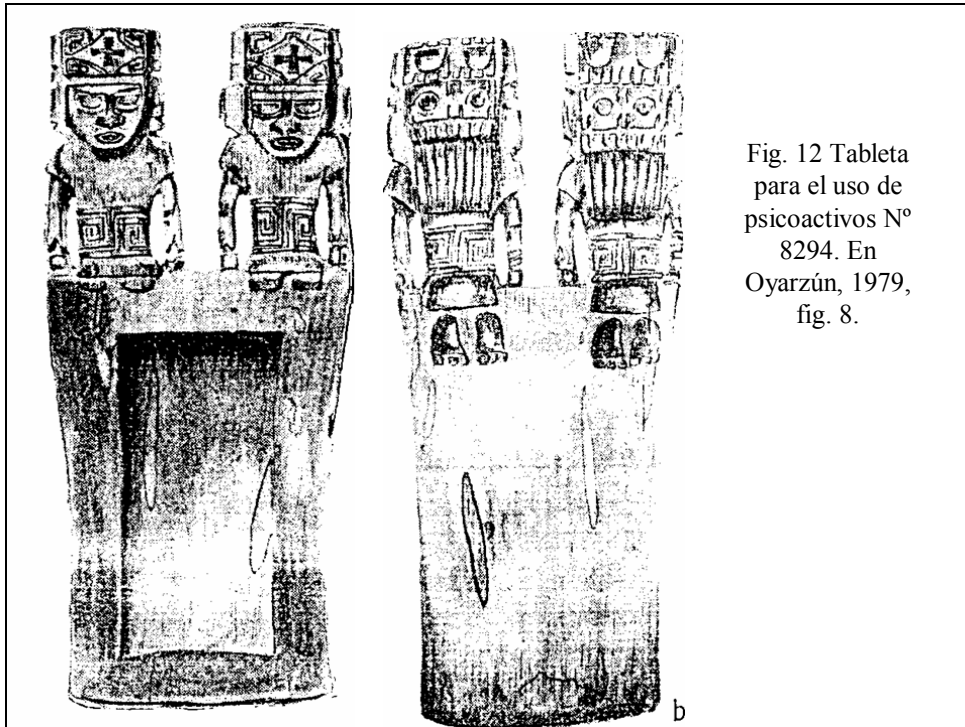


Fig. 7 Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.179. Museo Nacional de Historia Natural.



Fig. 8 Tableta para el uso de psicoactivos N° 1999.1.180. Museo Nacional de Historia Natural.





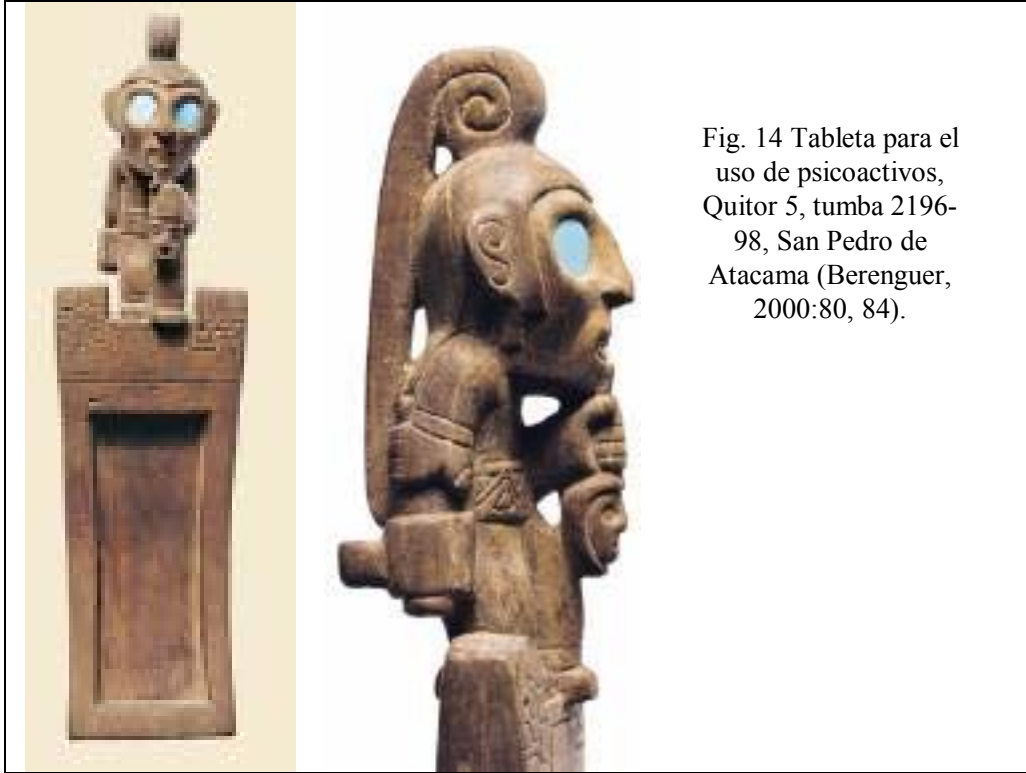


Fig. 14 Tableta para el uso de psicoactivos, Quitar 5, tumba 2196-98, San Pedro de Atacama (Berenguer, 2000:80, 84).

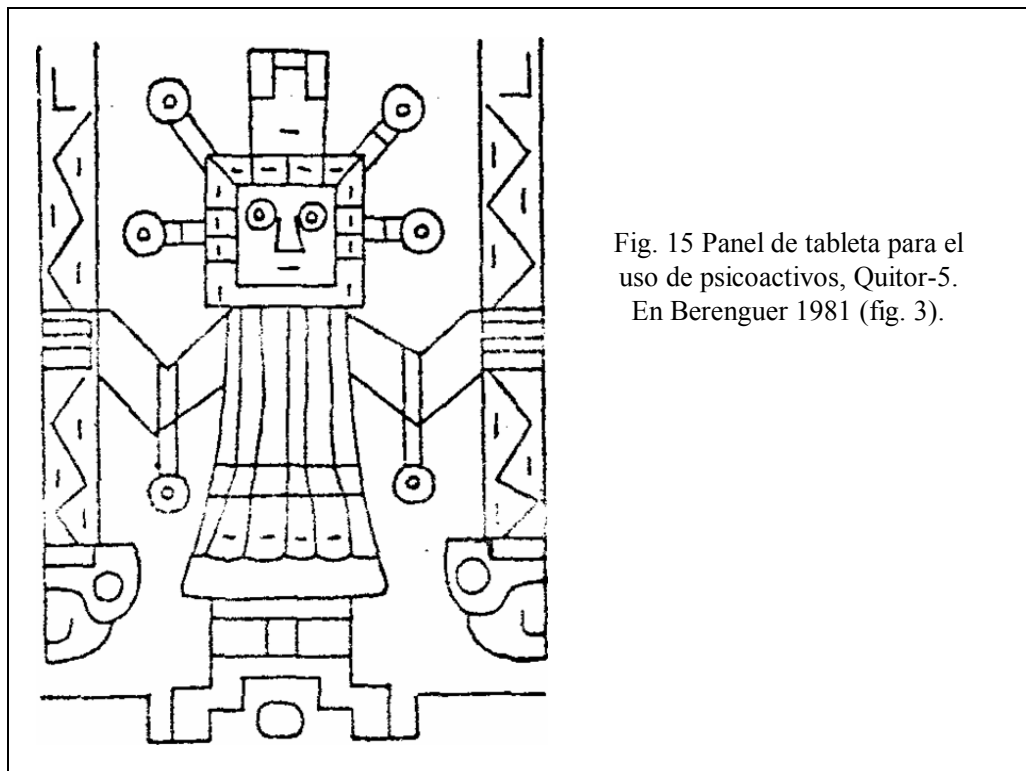


Fig. 15 Panel de tableta para el uso de psicoactivos, Quitar-5. En Berenguer 1981 (fig. 3).

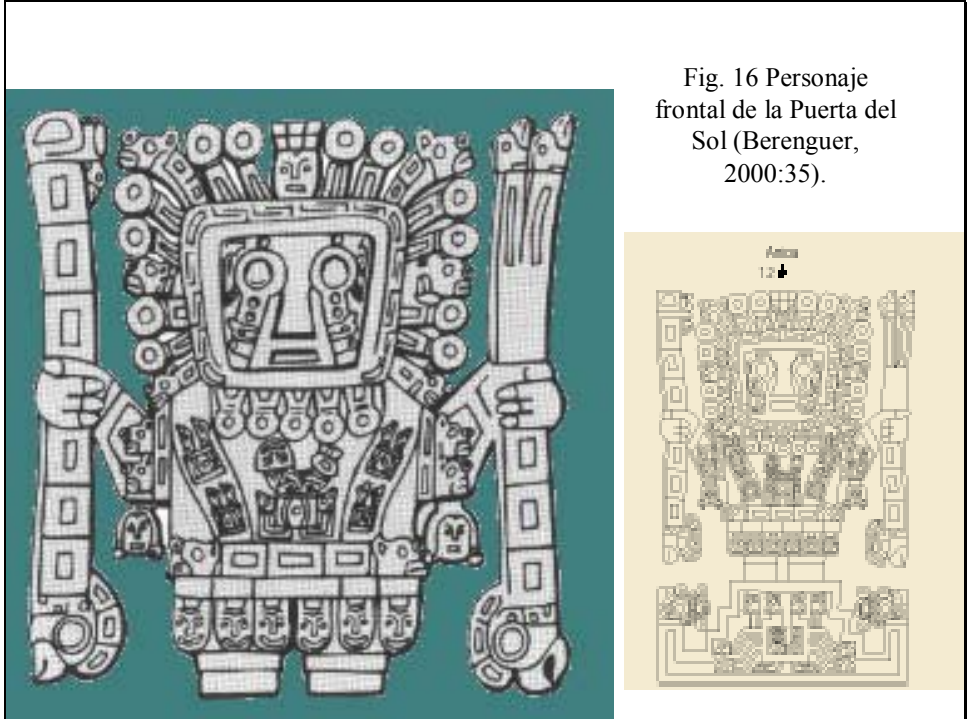


Fig. 16 Personaje frontal de la Puerta del Sol (Berenguer, 2000:35).

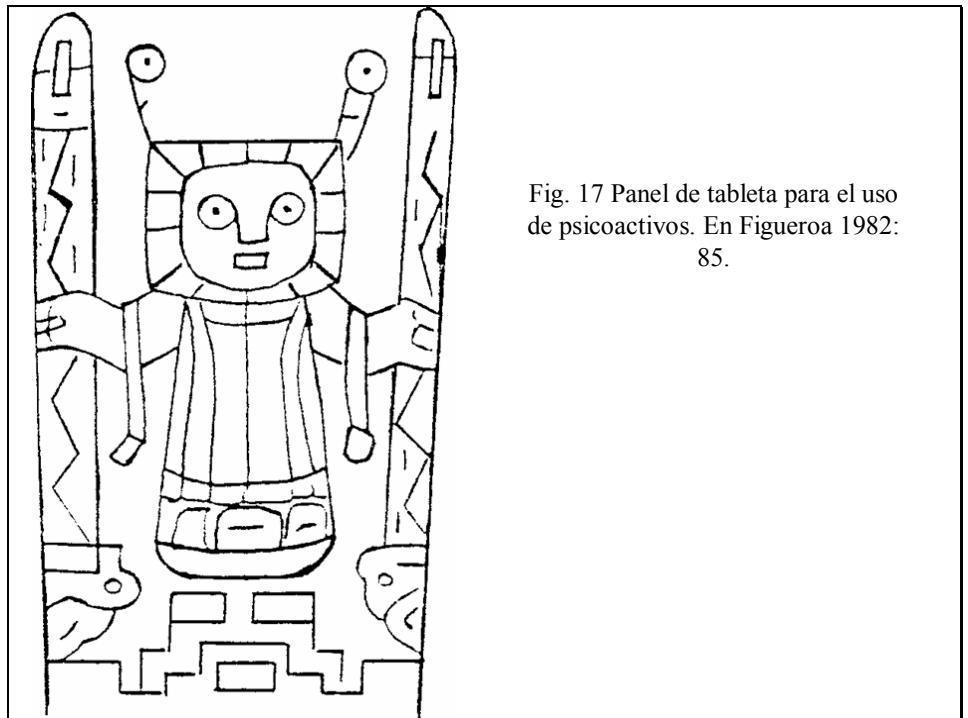


Fig. 17 Panel de tableta para el uso de psicoactivos. En Figueroa 1982: 85.

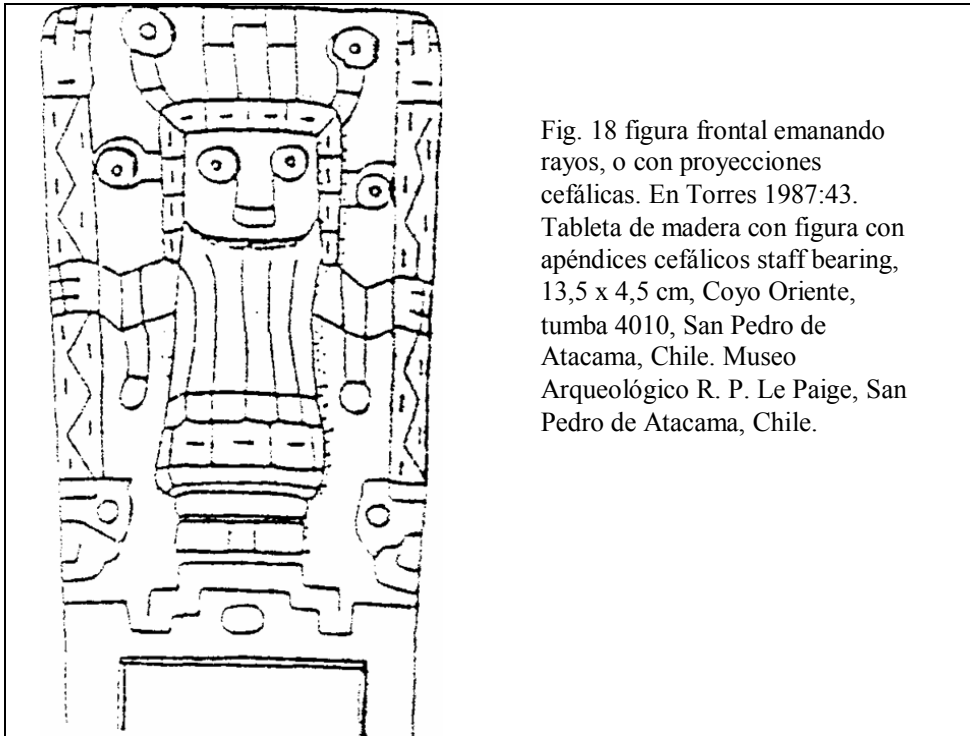


Fig. 18 figura frontal emanando rayos, o con proyecciones cefálicas. En Torres 1987:43. Tableta de madera con figura con apéndices cefálicos staff bearing, 13,5 x 4,5 cm, Coyo Oriente, tumba 4010, San Pedro de Atacama, Chile. Museo Arqueológico R. P. Le Paige, San Pedro de Atacama, Chile.

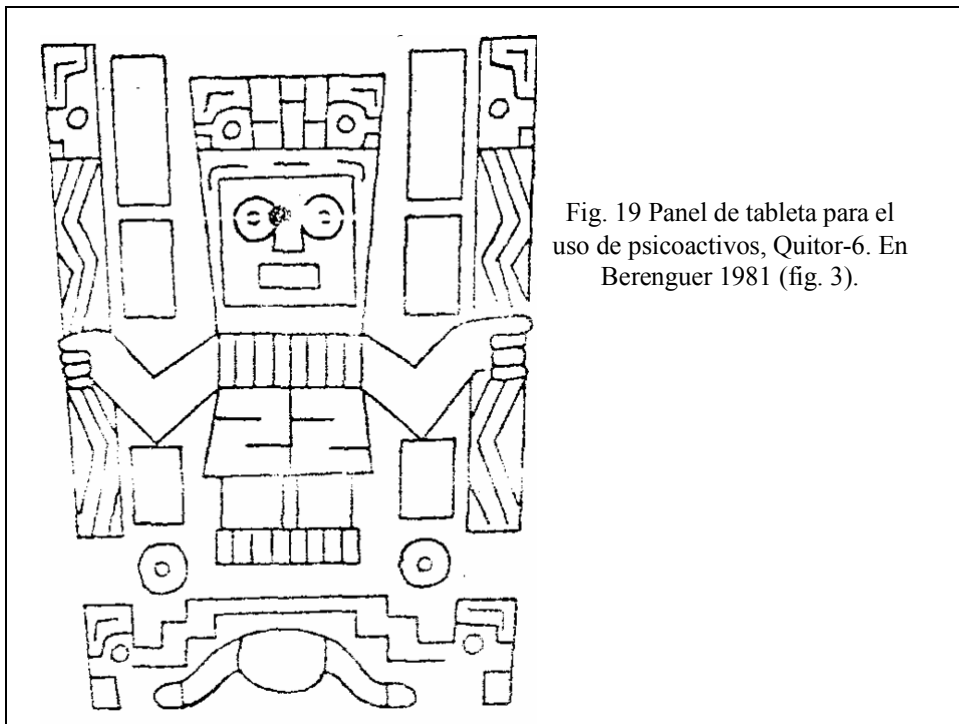


Fig. 19 Panel de tableta para el uso de psicoactivos, Quito-6. En Berenguer 1981 (fig. 3).

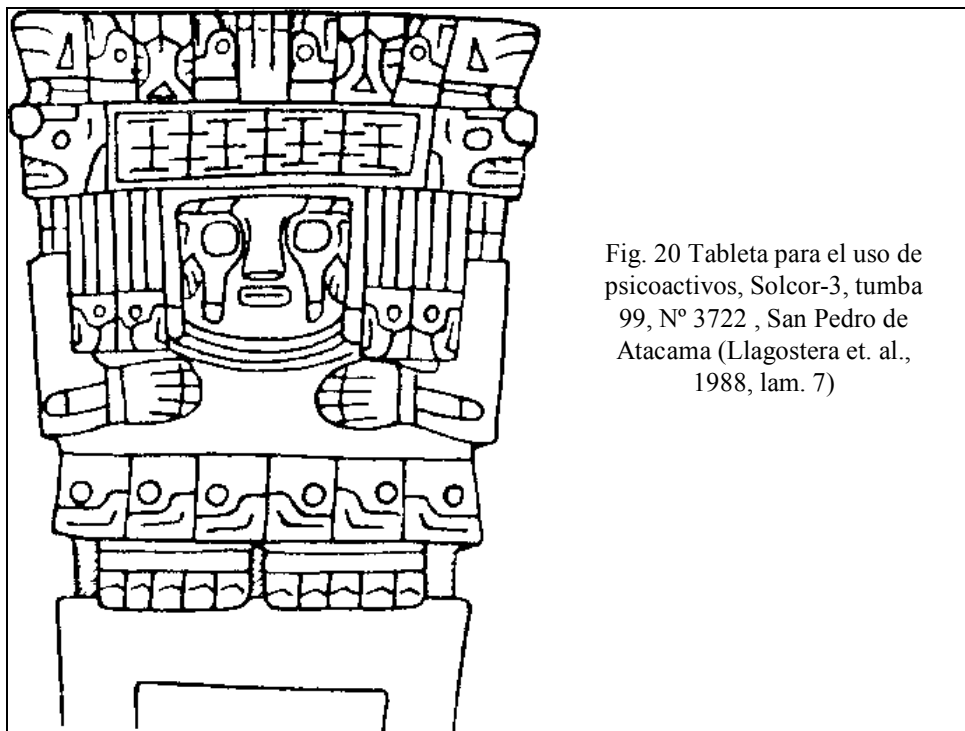


Fig. 20 Tableta para el uso de psicoactivos, Solcor-3, tumba 99, N° 3722 , San Pedro de Atacama (Llagostera et. al., 1988, lam. 7)

Fig. 21 Abstracción del adorno ocular. Se observa la secuencia: a la izquierda se aprecia el adorno en forma de ave (nótese la cabeza y ala); al medio el adorno se simplifica cambiando la cabeza de ave por un elemento circular y manteniendo el ala; a la derecha el adorno ya no presenta ni la cabeza de ave ni el ala, y su representación se ha vuelto geométrica.



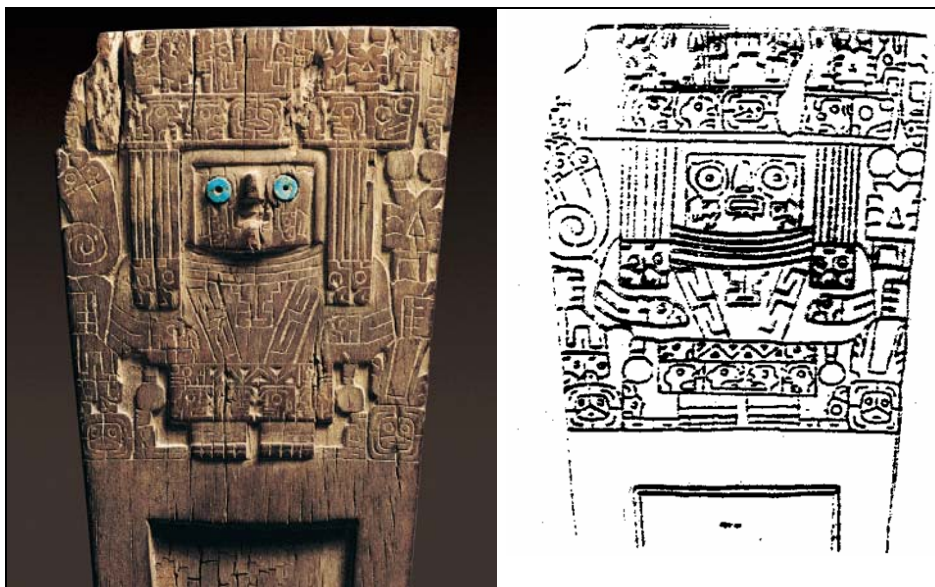


Fig. 22 Coyo Oriente, tumba 4093-95, San Pedro de Atacama.
Museo Arqueológico R. P. Le Paige. En Berenguer, 2000: 89 y Torres, 1987: 43.

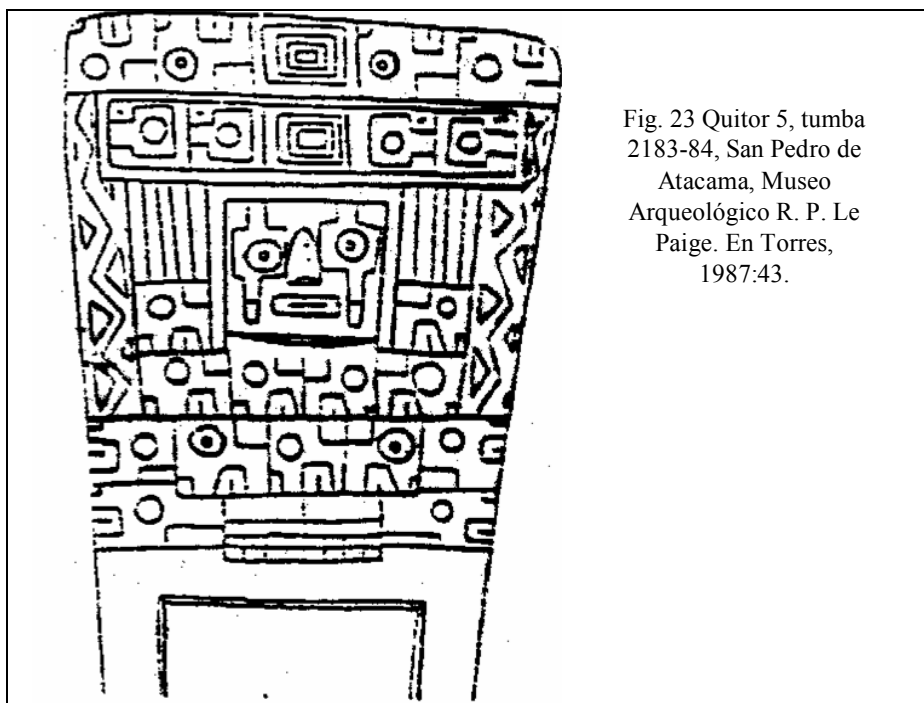


Fig. 23 Quitor 5, tumba 2183-84, San Pedro de Atacama, Museo Arqueológico R. P. Le Paige. En Torres, 1987:43.

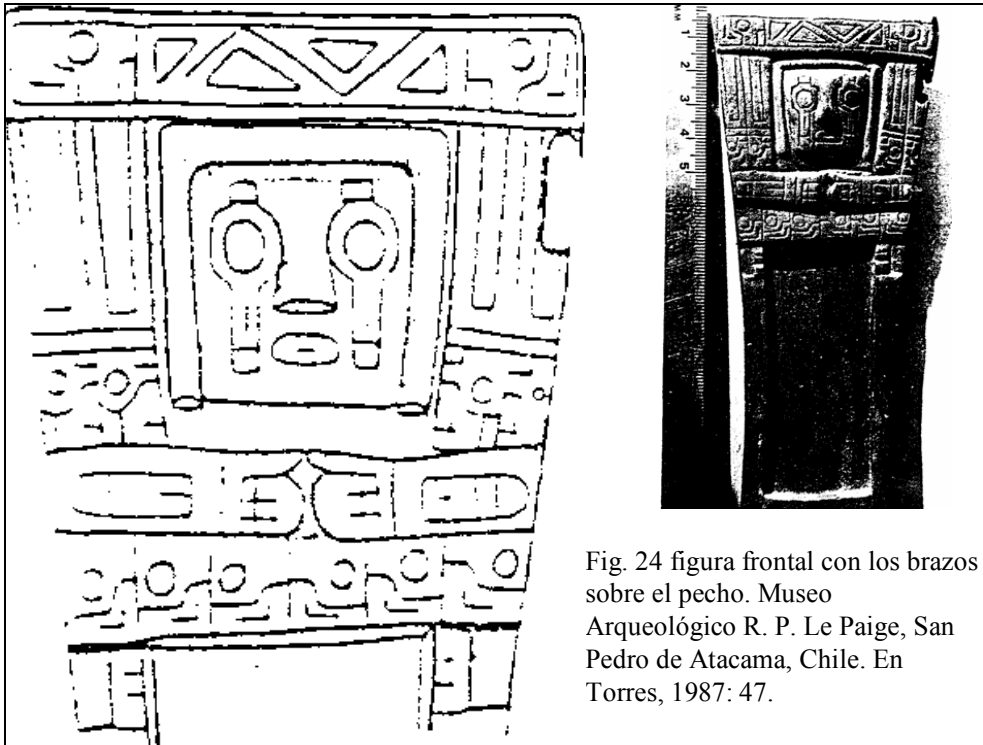
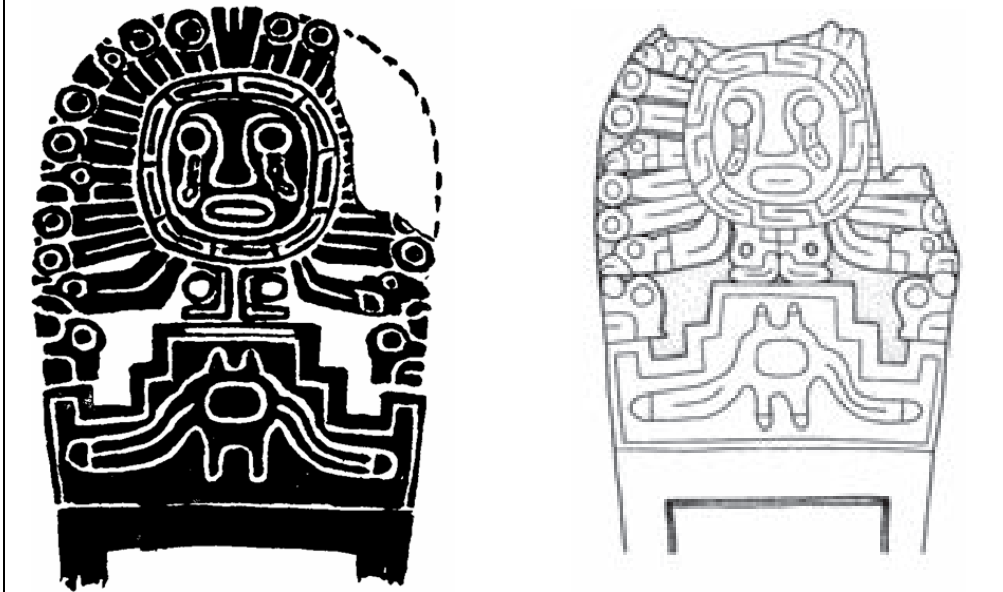


Fig. 24 figura frontal con los brazos sobre el pecho. Museo Arqueológico R. P. Le Paige, San Pedro de Atacama, Chile. En Torres, 1987: 47.

Fig. 25 Tableta de madera, individuo con apéndices cefálicos, Quitar 5, tumba N° 1994-96, San Pedro de Atacama, Chile. Museo Arqueológico R. P. Le Paige. En Le Paige, 1965 lám. 59. v Torres, 2004: 60.



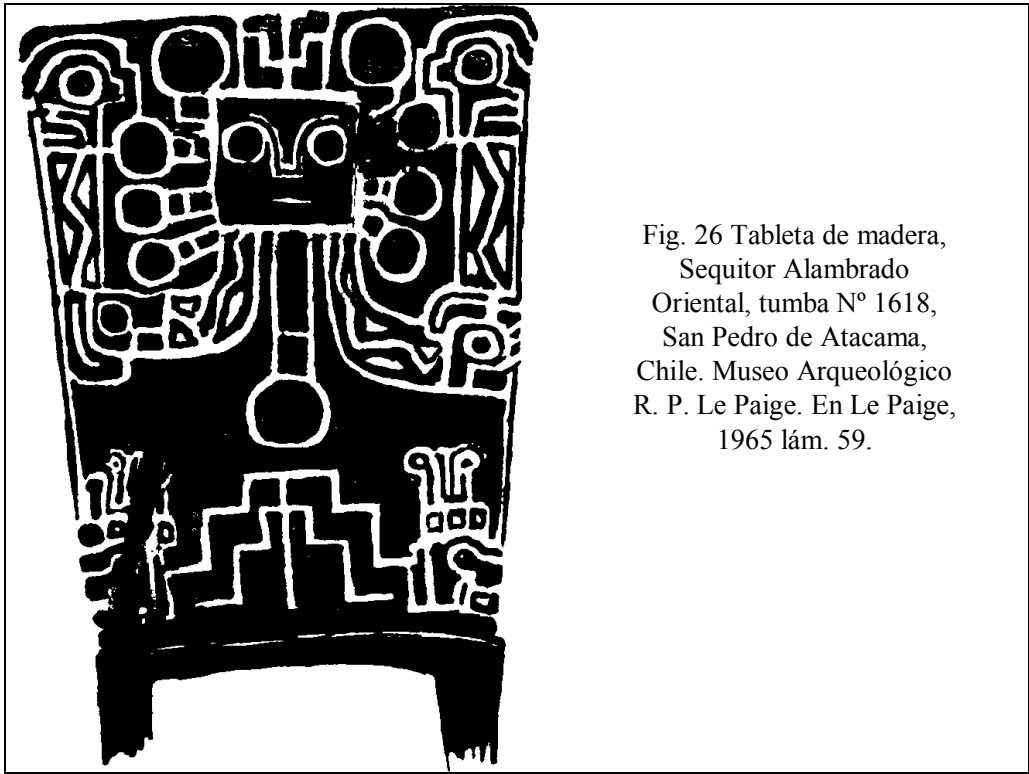


Fig. 26 Tableta de madera,
Sequitur Alambrado
Oriental, tumba N° 1618,
San Pedro de Atacama,
Chile. Museo Arqueológico
R. P. Le Paige. En Le Paige,
1965 lám. 59.

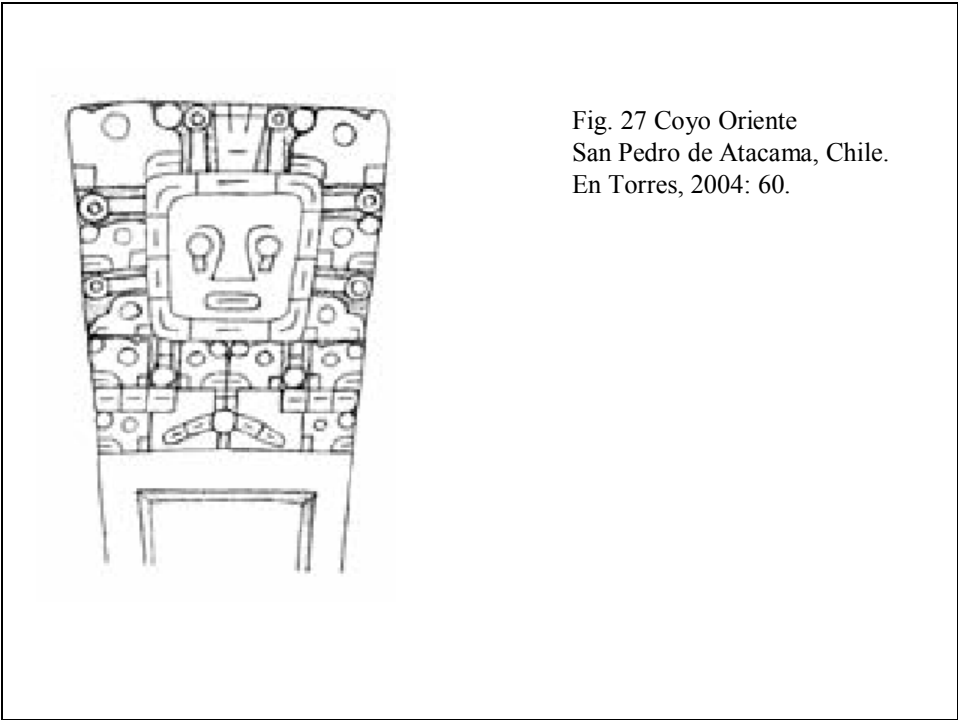


Fig. 27 Coyo Oriente
San Pedro de Atacama, Chile.
En Torres, 2004: 60.

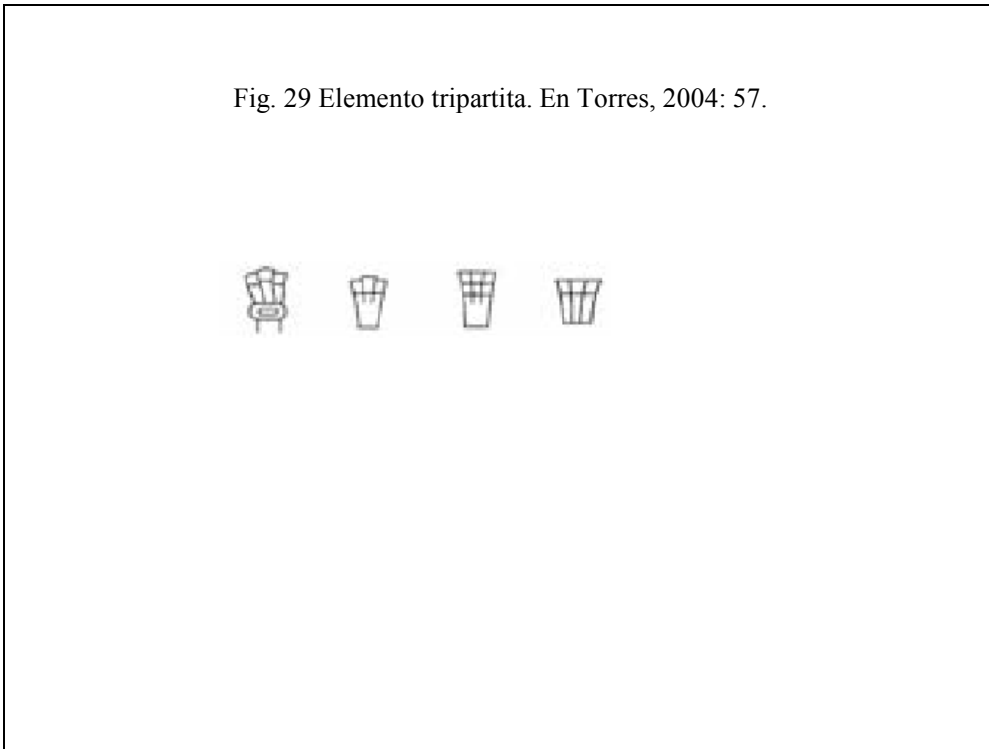
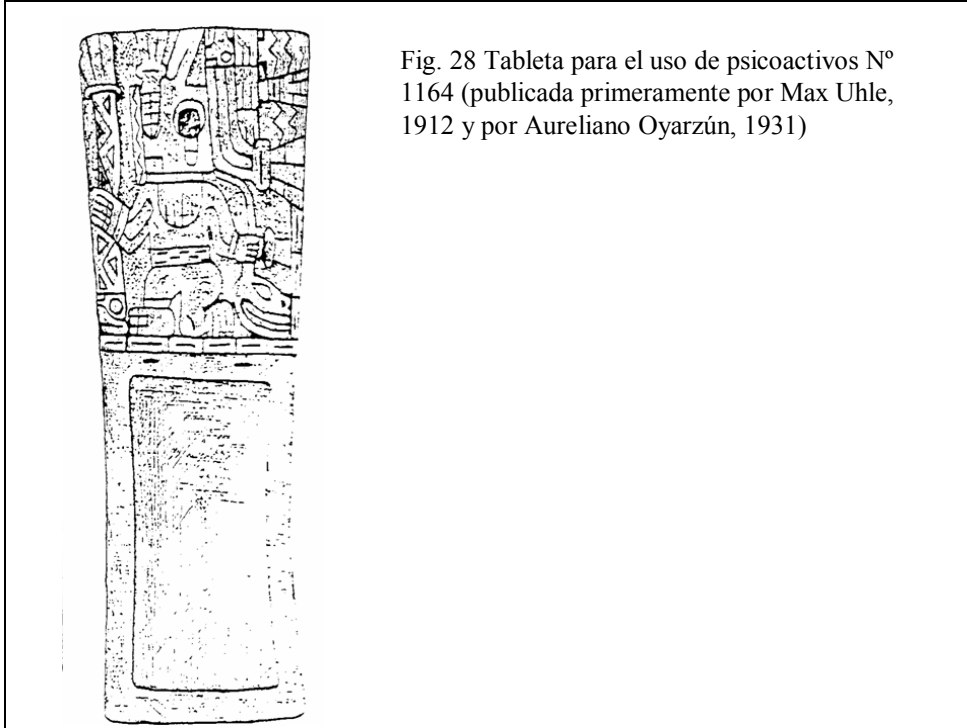


Fig. 30 Distintos tipos de coronas o tocados. En Torres, 2004: 58.

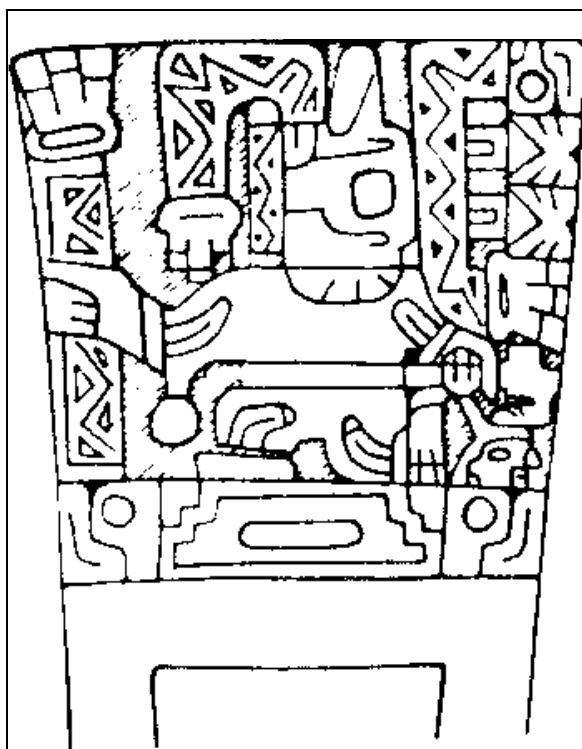


Fig. 31 Tableta para el uso de psicoactivos, Solcor-3, tumba 69, N° 2491, San Pedro de Atacama (Llagostera et. al., 1988, lam. 7).

Fig. 32 Algunos ejemplos del “objeto en boca” señalado por Torres, 1985.
Izquierda: detalle de la tableta de Solcor 3, tumba 69 N° 2491. Derecha: detalle
de la tableta de Solcor 3, tumba 107 N° 8432.

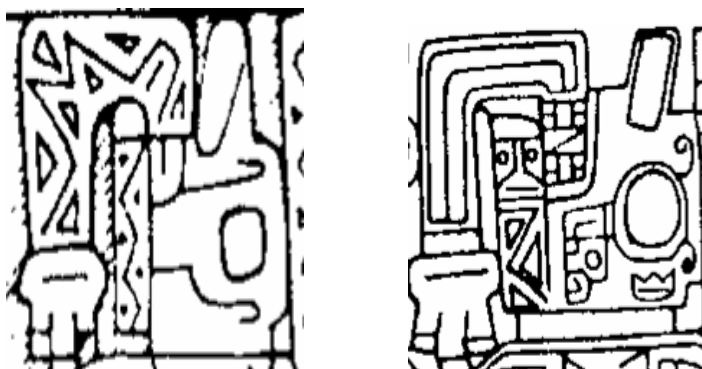
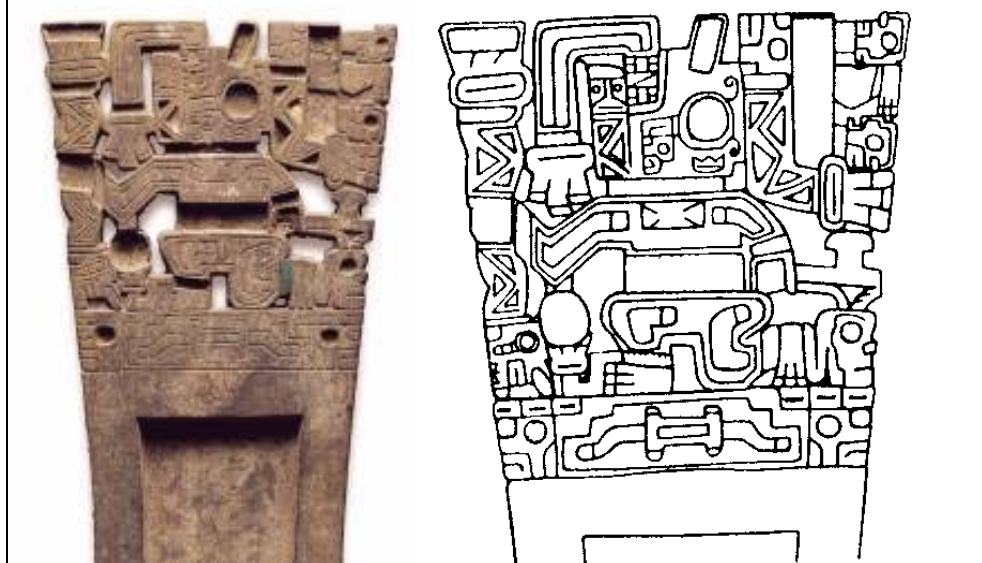


Fig. 33 Meridional aparición del sacrificador narigón de Kantatayita en una
tableta para el uso de psicoactivos, Solcor-3, tumba 107, N° 8432, San Pedro de
Atacama (Llagostera et. al., 1988, lam. 7). Fotografía (MAGLP / PUCN).
Berenguer, 2000:80.



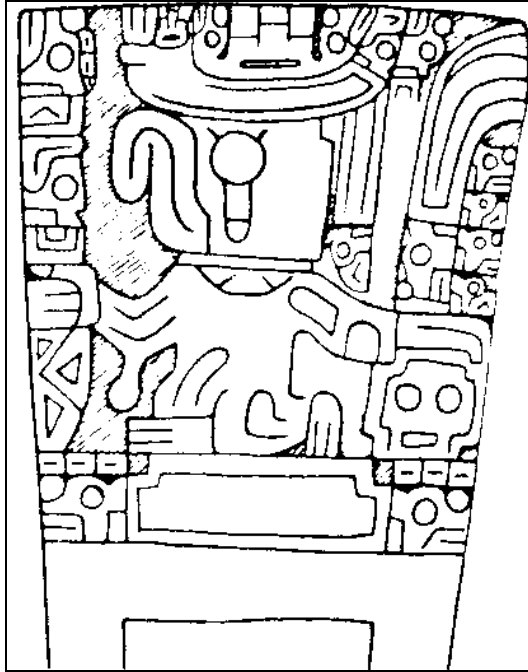


Fig. 34 Tableta para el uso de psicoactivos, Solcor-3, tumba 117, N° 13166, San Pedro de Atacama (Llagostera et. al., 1988, lam. 7).

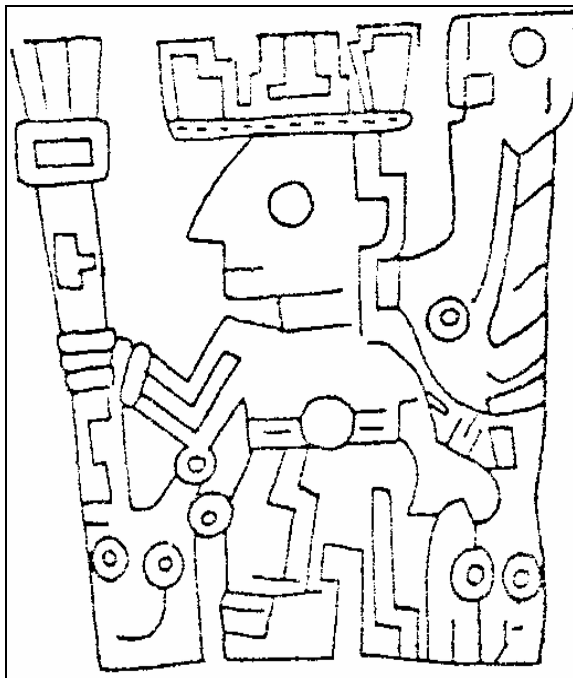
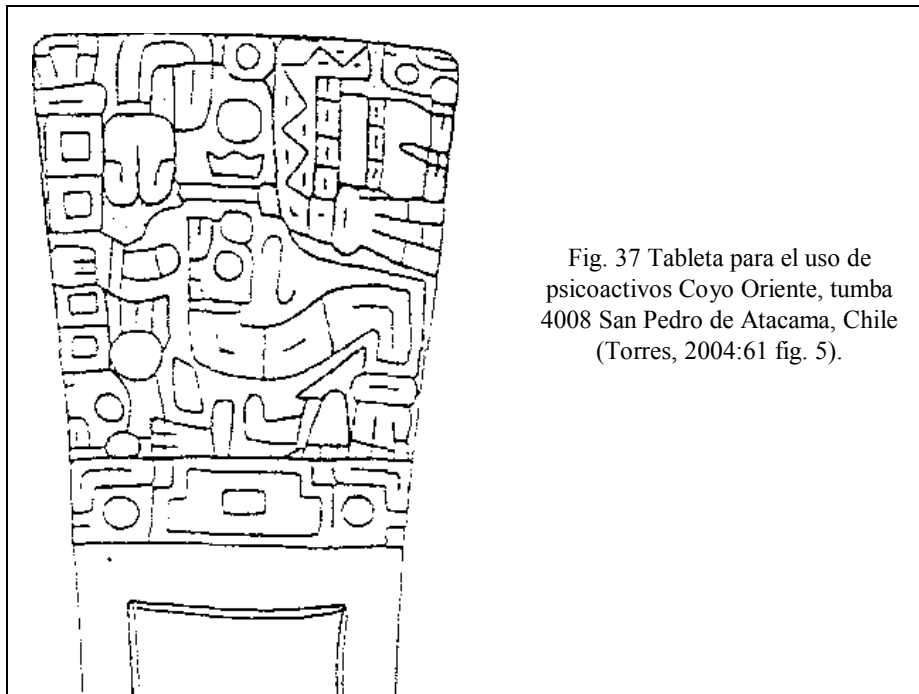
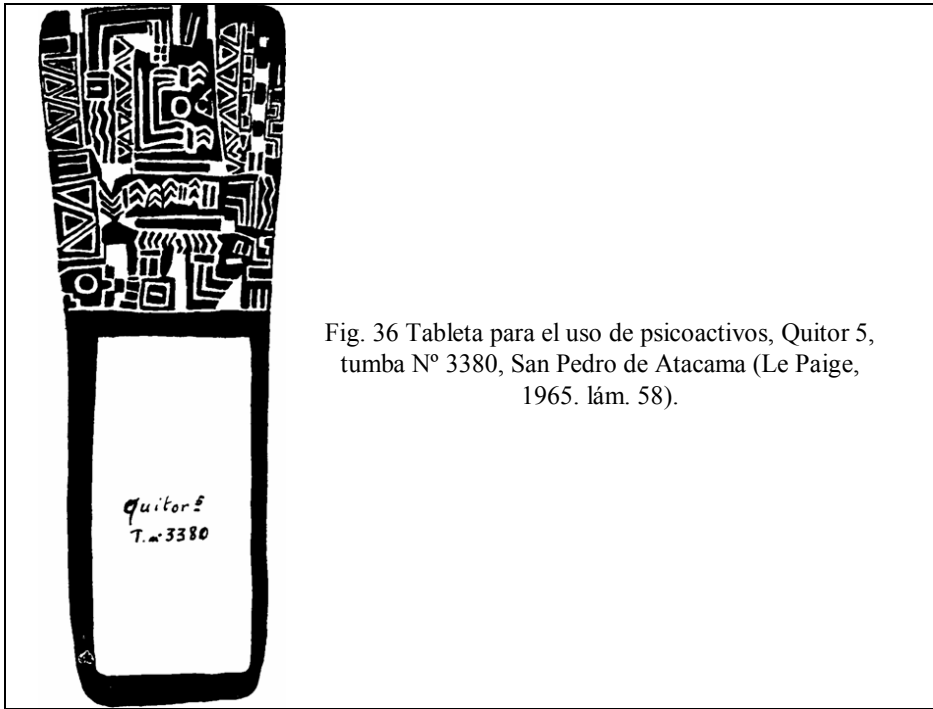


Fig. 35 Apéndice o extensión planiforme de una tableta para el uso de psicoactivos, Chiu-Chiu. Adaptado de Latcham (1938: 46), en Berenguer 1981, fig. 4.



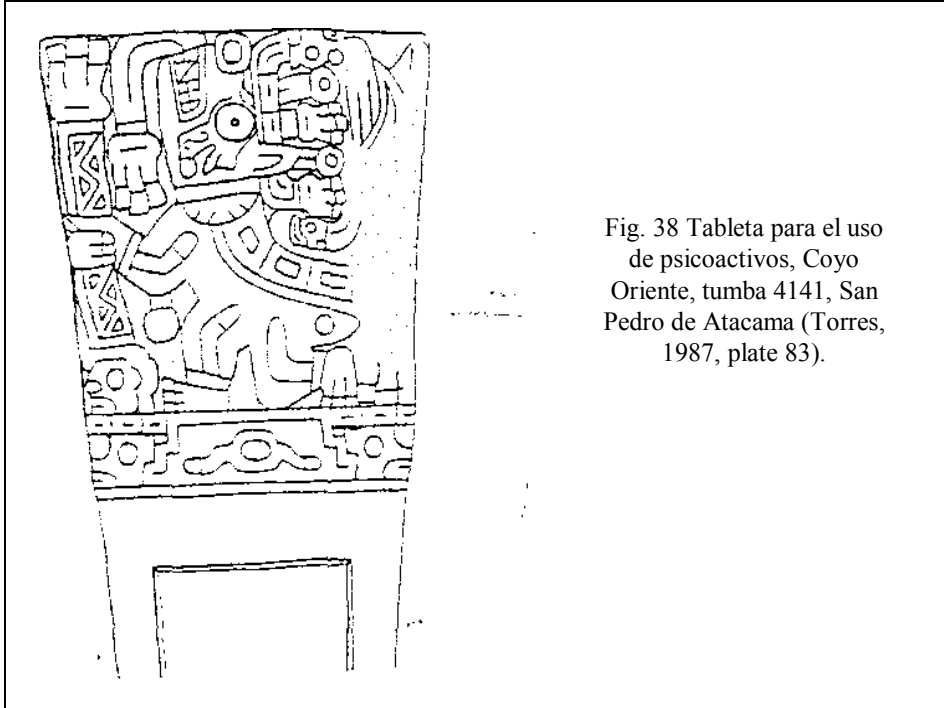


Fig. 38 Tableta para el uso de psicoactivos, Coyo Oriente, tumba 4141, San Pedro de Atacama (Torres, 1987, plate 83).

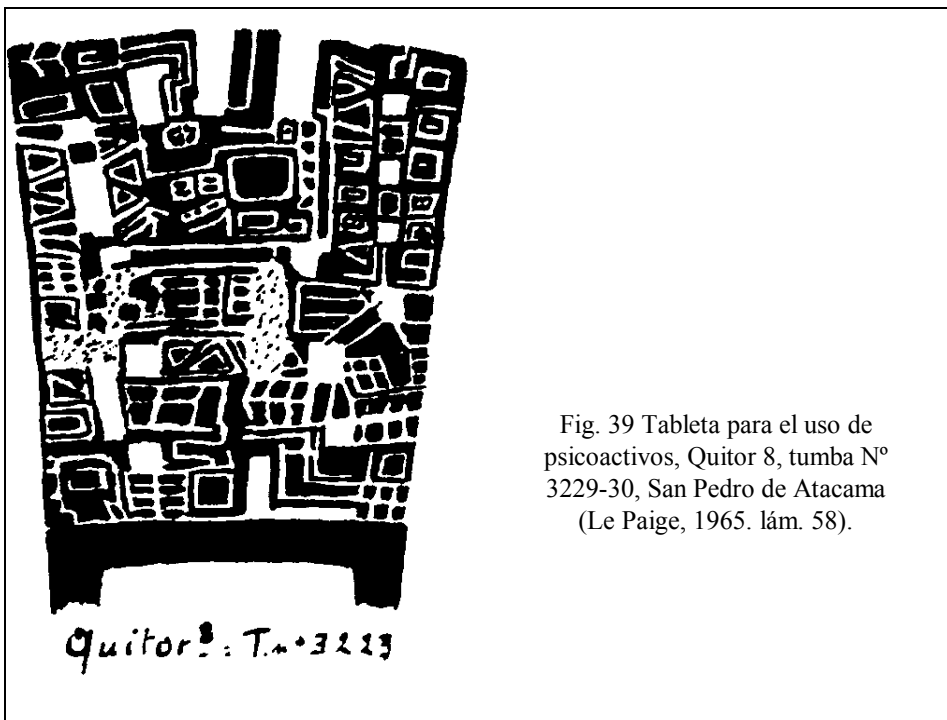


Fig. 39 Tableta para el uso de psicoactivos, Quitor 8, tumba N° 3229-30, San Pedro de Atacama (Le Paige, 1965. lám. 58).



Fig. 40 Tableta para el uso de psicoactivos, Quitar 6, tumba N° 3613, San Pedro de Atacama (Le Paige, 1965. lám. 58).

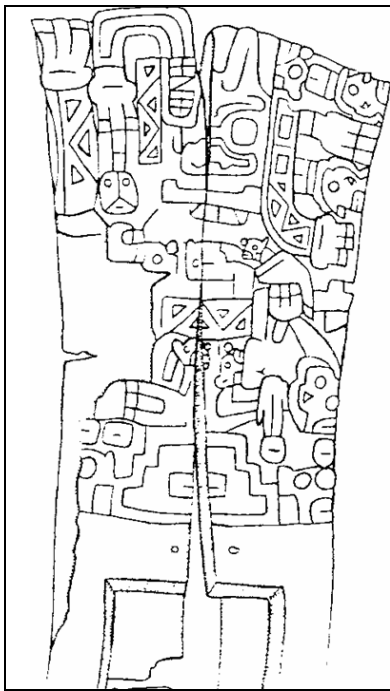


Fig. 41 Tableta para el uso de psicoactivos, Quitar 6, tumba N° 3613, San Pedro de Atacama, Museo Arqueológico R. P. Le Paige. En Torres, 1987 plate 79).

Fig. 42 Motivos en PF1 – Puerta del Sol. En Berenguer Ms, fig. 12.

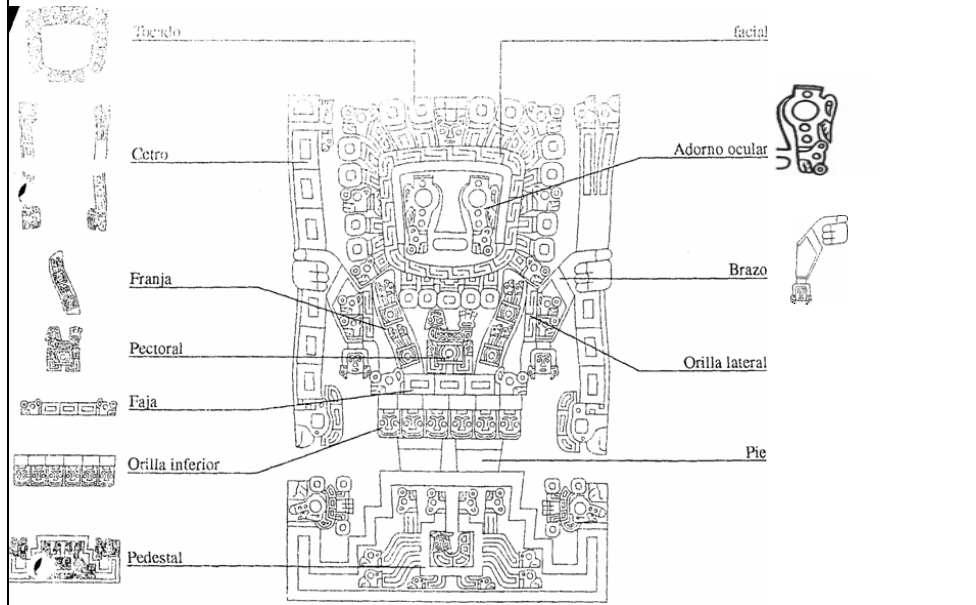
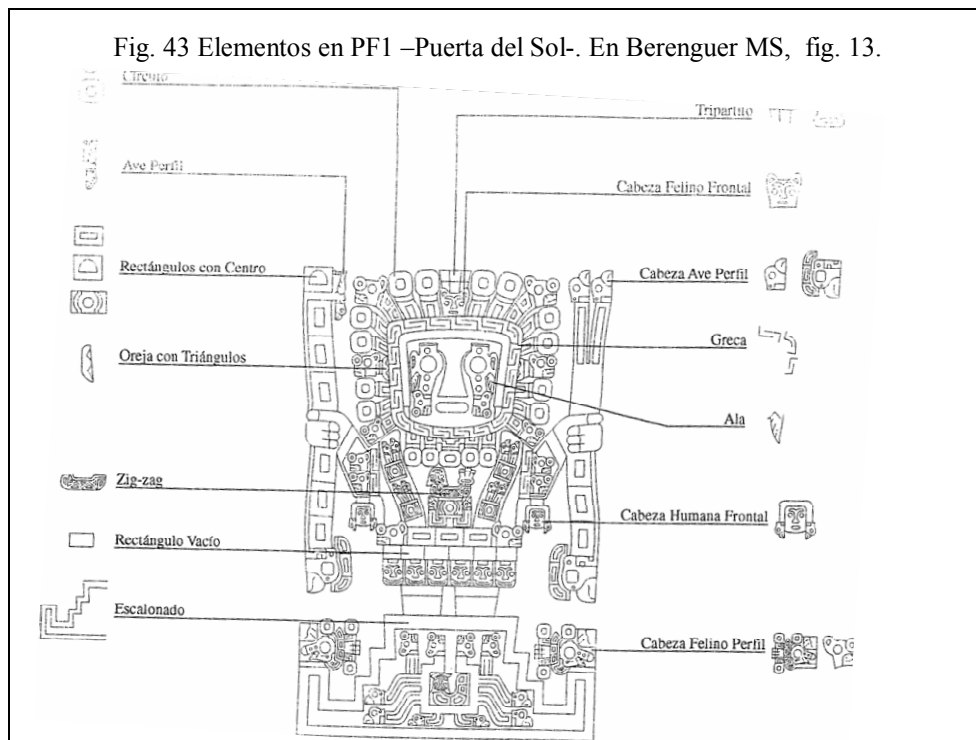


Fig. 43 Elementos en PF1 –Puerta del Sol-. En Berenguer MS, fig. 13.



Bibliografía Capítulo 1

Aguayo, E. 2007 (*Ms*) *Simbolismo religioso en el arte rupestre de la Provincia del Loa. Siglos X-XIX*. Memoria para optar al título profesional de Arqueólogo, en preparación. Universidad de Chile. Santiago.

Alliende, P. 1981 *La colección arqueológica "Emil de Bruyne" de Caspana*. Memoria para optar al título de arqueóloga. Universidad de Chile.

Barón, A. M. 1979 *Excavación de un cementerio; sus potencialidades*. Tesis para optar a la Licenciatura en Prehistoria y Arqueología, Universidad de Chile. Santiago.

Berenguer, J. 1981 En Torno a los Motivos Biomorfos de la Puerta del Sol en el Norte de Chile. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 38: 167-182. Santiago.

2000 *Tiwanaku, señores del lago sagrado*. Ediciones Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Ms Estudio del personaje frontal en la litoescultura de Tiwanaku. Informe Proyecto Fondecyt 1970073.

Chacama, J. 2001(a) *Tabletas, tubos y espátulas. Aproximación a un complejo alucinógeno en el área de Arica, extremo norte de Chile*. *Eleusis* 5: 85-100.

2001(b) *Análisis iconográfico de los gorros de cuatro puntas del extremo norte de Chile. Segundas Jornadas de Arte y Arqueología*, pp. 206-235. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Cook, A. 1994 *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Durán, E.; Kangiser, M. y N. Acevedo 2000 *Colección Max Uhle: expedición a Calama 1912. Publicación Ocasional n° 56*. Museo Nacional de Historia Natural, Chile.

Figuroa, G. 1982 *Estética de la Cultura de San Pedro de Atacama. Cerámica-Tabletas Para Rapé*. Tesis de Grado para optar al Título de Licenciada en Teoría e Historia del Arte. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Focacci, G. y S. Erices 1972-1973 *Excavaciones en túmulos de San Miguel de Azapa (Arica, Chile)*. Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena, octubre 1971. *Boletín de Prehistoria*, número especial, pp. 47-62. Santiago.

Latcham, R. 1938 *Arqueología de la región atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile.

Le Paige, G. 1965 San Pedro de Atacama y su zona (14 temas). *Anales de la Universidad del Norte*, Nº 4. Antofagasta.

1977 Recientes descubrimientos arqueológicos en la zona de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños* 5: 109-124, Universidad de Norte, San Pedro de Atacama.

Looser, G. 1926 Las tabletas para tomar rapé del Museo Nacional. *Revista chilena de Historia Natural*, Año XXX: 19-22.

Llagostera, A. 2006 Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungará* Vol. 38, Nº 1: 83-111.

Llagostera, A.; Torres, C. y M. A. Costa 1988 El complejo psicotrópico en Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños* 9: 61-98. Universidad del Norte, Chile.

Mostny, G. 1970 Arqueología de la Quebrada de Guatacondo. *Orbita, Revista de Ciencia y Tecnología*. Año III, Nº 6: 6-20. Ed. Universitaria, Santiago.

Núñez, L. 1962 *Tallas prehispánicas en madera. Contribución a la arqueología del norte de Chile*. Memoria de prueba para optar al título de profesor de estado en las asignaturas de historia, geografía y educación cívica. Universidad de Chile, Santiago.

1963 Problemas en torno a la tableta rapé. Congreso internacional de Arqueología de San Pedro de Atacama (6-13 enero 1963). *Anales de la Universidad del Norte* 2: 149-168. Antofagasta.

1965 Desarrollo cultural prehispánico del norte de Chile. *Estudios Arqueológicos* 1. Universidad de Chile, Antofagasta.

1966 (a) Recientes fechados radiocarbónicos de la arqueología del norte de Chile. *Boletín de la Universidad de Chile* 64: 32-38, Abril, Santiago.

1966 (b) Recientes fechados radiocarbónicos de la arqueología del norte de Chile. *Boletín de la Universidad de Chile* 65: 46-49, Mayo, Santiago.

1969 *Informe arqueológico sobre una muestra de posible narcótico, del sitio Patillos-1 (Provincia de Tarapacá, norte de Chile)* Pp. 83-95. Gothenburg Ethnographical Museum.

Núñez, L. y C. Moragas 1977 Una ocupación con cerámica temprana en la secuencia del distrito de Cañaño (costa desértica del norte de Chile). *Estudios Atacameños* 5: 21- 49. Universidad de Norte, San Pedro de Atacama.

Oyarzún, A. 1979 (1931) Las tabletas y los tubos para preparar y aspirar la parica en Atacama. En *Estudios Antropológicos y Arqueológicos*, pp. 112-120. Editorial Universitaria.

Torres, C. 1984 Iconografía de las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas de la zona de San Pedro de Atacama, norte de Chile. *Estudios Atacameños* 7: 178-196.

1985 Estilo e iconografía Tiwanaku en las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas. *Dialogo Andino* 4: 223-245. Universidad de Tarapacá, Arica. Chile.

1986 Tabletillas para alucinógenos en Sudamérica: tipología, distribución y rutas de difusión. Pp. 37-53 *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago.

1987 *The iconography of South American snuff trays and related paraphernalia*. *Etnologiska Studier* 37, Göteborgs.

2004 Imágenes legibles: la iconografía Tiwanaku como significante. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 9: 55-73. Santiago.

Uhle, M. 1912 Arqueología sudamericana. *Revista chilena de Historia y Geografía*, Tomo IV: 411-425. Santiago.

1915 Los tubos y tabletas de rapé en Chile. *Revista chilena de Historia y Geografía*, Tomo XVI: 114-138. Santiago.

Capítulo 2

El Arte Rupestre del Sacrificador y el Señor de los Cetros

El presente capítulo puede entenderse a modo de un necesario pilar comparativo, siempre supeditado al principal soporte iconográfico que sustenta los planteamientos de esta memoria: a saber, las tabletas para el uso de psicoactivos. A su vez, las manifestaciones rupestres que a continuación se revisan permiten aportar información auxiliar para una debida caracterización visual de los íconos del Señor de Los Cetros y del Sacrificador.

En principio, entenderemos que el arte rupestre puede ser definido en primera instancia como representaciones pintadas y/o grabadas en soportes naturales rocosos. En él, existe un alto contenido simbólico, tanto de la imagen, como de la superficie física que lo contiene, los que se conjugan, estableciendo un mensaje en varios niveles que pueden rastrearse más allá del contexto de sus realizadores originales (Aguayo y Castro, 2005: 239).

El arte rupestre es uno de los componentes del registro arqueológico más variado, extendido en el espacio y persistente en el tiempo. Si en verdad sirvió propósitos rituales, se trataría de una de las manifestaciones de ceremonialismo más ampliamente distribuida, longeva y frecuente en la prehistoria de los Andes (Berenguer, 2004: 75).

Cuando abordamos el estudio del arte rupestre, encontramos que la consabida dificultad inherente a toda actividad arqueológica se ve agravada. En efecto, a diferencia del resto del registro arqueológico, aquí hemos de enfrentarnos, de manera quizás más indescifrable, al mundo de las ideas de sus pretéritos realizadores (Aguayo y Castro, 2005: 239).

El Arte Rupestre en las Regiones XV y I

La primera aproximación al estudio del arte rupestre en la zona, la realizó el alemán A. Plagemann (1906), quien pretendió realizar un catastro general de lo que se denominaba “pintados” entre Tacna y el extremo austral de Chile. Posteriormente, Schaedel (1957) realizó un catastro de figuras de piedra en Lluta, Azapa, Chaca y Salar de Pintados. En los años '60, Dauelsberg y Niemeyer implementaron el registro de representaciones rupestres como reforzamiento al resto del trabajo arqueológico; el primero de ellos en la zona costera ubicada entre Camarones y Lluta, y el segundo en la zona de la sierra, concluyendo en 1972 el primer estudio exclusivo y detallado de representaciones parietales para la zona del extremo norte de Chile, que caracterizó el “estilo de la Sierra de Arica”. El aporte de Niemeyer fue tanto descriptivo como metodológico, ya que cotejó las representaciones observadas con la información estratigráfica de los aleros.

En 1967, Nuñez y Briones realizaron un exhaustivo trabajo descriptivo de petroglifos en Tarapacá 47.

En 1981 Niemeyer y Schiappacasse describieron y cotejaron los petroglifos de Huancarane –ubicados en el curso medio del valle de Camarones- con el resto de la cultura material.

La franja costera fue estudiada en 1982 por Muñoz y Chacama en el sitio de La Capilla, donde predominan figuras geométricas y motivos antropomorfos aislados. Posteriormente, en 1985, Santoro y Dauelsberg realizaron un intento de revisión de las representaciones del extremo norte, para establecer cierto ordenamiento cultural y temporal del registro existente hasta entonces. Un intento similar lo realizaron Muñoz y Briones en 1996, pero enfocado a una red de rutas y caminos prehispánicos en medio de los cuales las manifestaciones de arte rupestre jugaron un rol de comunicación y coherencia (Aguayo Ms.a).

Romero en 1996, realizó un acercamiento a las representaciones parietales del curso medio de los valles transversales, centrando su estudio en las figuras antropomorfas adscritas a la cultura Arica, cuyas aparentes escenas de conflicto son interpretadas por él como recreaciones rituales de lucha.

Una nueva investigación realizada en la sierra en 1996 por Schiappacasse y Niemeyer, en los aleros de Itiza y Mullipungu, reafirmaron el predominio de las representaciones de camélidos en la zona serrana (Aguayo Ms.a).

Valenzuela (2004), estudió el arte rupestre de los períodos prehispánicos tardíos de la subárea de valles occidentales (Valle de Lluta), concluyendo que los geoglifos se localizan sólo en sectores bajos (valle costero y valle fértil) y los petroglifos se localizan principalmente en el sector medio (valle intermedio *chaupi yunga*). Además interpretó las diferencias apreciadas en el arte rupestre, como reflejo de los distintos contextos de uso que tuvieron estas representaciones, los que responderían a diferentes expresiones rituales vinculadas con actividades de la vida social:

- Contextos de uso caravanero o de tráfico
- Contextos de uso doméstico
- Contextos de uso rituales en espacios sagrados
- Contextos de uso exclusivos
- Contextos de uso múltiple

Según Muñoz y Briones (1996), las pictografías están vinculadas principalmente a cazadores que ocuparon preferentemente las tierras altas, y su antigüedad dataría al menos desde el Arcaico Medio. El tema recurrente es la caza, donde las figuras de cérvidos, felinos y principalmente camélidos son representados naturalmente; aparecen en actitud dinámica, moviéndose de perfil y con las cuatro patas manifiestas.

En contraste con ellas, las representaciones humanas son aparentemente más toscas, pequeñas en tamaño, rígidas y esquematizadas, contrastando con el carácter naturalista de las figuras animales (Aguayo Ms.a).

En tiempos más tardíos, las representaciones de la sierra muestran una relación hombres-animales en un nuevo contexto, la domesticación. Las escenas de individuos guiando ganado, dan cuenta de una nueva realidad en que las representaciones se centran aún en el camélido, disminuyendo las figuras de otros animales, como felinos y cérvidos, aunque apareciendo perros (ob. cit.).

Para la puna, se repite una temática de escenas de control de animales (ob. cit.).

Los petroglifos se encuentran habitualmente desde los valles bajos y medios, hasta unos 2000 m.s.n.m. En general, mantienen un predominio de contenidos biomorfos por sobre los geométricos. Las representaciones adscritas a la cultura Arica son semiesquemáticas y las figuras antropomorfas se aprecian de perfil, lo cual indica movimiento y desarrollo de acción. Se encuentran en posición semiflectada y con armas (arco y flecha). Además, por primera vez aparecen tocados cefálicos, con la presencia explícita de tocados diferenciados para los motivos antropomorfos de la misma escena.

Su objetivo manifiesto parece haber sido identificar en bandos a dichos arqueros (Aguayo Ms.a).

Para terminar, podemos decir que en las regiones XV y I, principalmente a lo largo de los valles occidentales –en la caja de los ríos o en las laderas de los valles- se encuentran numerosos sitios con petroglifos. Éstos, en general, datan del período de los Desarrollos Regionales (1000-1400 d.C.), sin embargo, algunos de ellos serían anteriores, posiblemente Tiwanaku, y otros posteriores, de influencia Inca. En la zona comprendida entre Arica y el sur peruano, por el norte y el río Loa por el sur, la estilística corresponde a las fases culturales Gentilar y San Miguel, preponderantemente (Briones y Espinosa, 1991; Chacama, 2000).

Sin embargo, uno de los pocos casos de sitios con arte rupestre con representaciones desde el período medio, es el sitio de Ariqueilda.

Ariqueilda 1, es un sitio con petroglifos ubicado en la Quebrada de Aroma, en la Pampa del Tamarugal. Esta quebrada, al igual que otras cercanas a ella (Tarapacá, Huasquiña, Guatacondo, etc.), mantienen pequeños cursos de agua que vienen de la vertiente occidental andina. Estas quebradas no llegan al litoral, ya que sus aguas drenan en la Pampa del Tamarugal (Chacama, 2000).

Ariqueilda 1 es uno de los sitios con petroglifos más importantes de la XV Región; se conocen 3623 diseños distribuidos en 323 bloques con sus respectivos paneles. Del total de los diseños, 855 corresponden a figuras antropomorfas, 2021 a figuras zoomorfas y 747 a figuras geométricas (Chacama, 2000).

Este sitio, al igual que todos los demás sitios de arte rupestre de la XV, I y II Regiones que analizaremos en este estudio, en general presentan conjuntos de diseño donde se mezclan figuras antropo y zoomorfas con figuras geométricas o abstractas (ver figs. 1 y 2). Sin embargo, nuestro análisis no considera los conjuntos de diseños representados en un panel, si no que considera imágenes de cada panel, las que se identifican con el señor de los cetros o con el sacrificador –nuestros grandes temas iconográficos- y luego se analizan.

En las figuras antropomorfas del sitio Ariqueilda 1, destaca un personaje que aparece en posición frontal, de pie y con rostro “irradiado”, el cual está representado 52 veces a lo largo del sitio. Este mismo personaje, aparece 20 veces utilizando un faldellín o cinturón, y es uno de los personajes tipo de este sitio (ver fig. 3), el cual fue presentado en asociación al señor de los cetros en el contexto de la ruta de Tarapacá. Esta figura tipo, también fue asociada con un ave, debido a los atributos que exhibe.

El faldellín, por ejemplo, representa reminiscencias de alas, según Chacama (2000), idea que refuerza con la representación de ese atributo bajo los brazos de las figuras antropomorfas (ver fig. 4). Además, el autor encontró algunos diseños reticulados tanto en los cuerpos antropomorfos como en los cuerpos de las falcónidas (ver fig. 5). Finalmente, encontró en dos falcónidas y en una figura antropomorfa, un elemento configurado por una hilera de rombos unidos por su vértice (ver fig. 6).

Todos estos atributos compartidos, permitieron que el autor encontrara una estrecha relación entre algunas figuras antropomorfas y las falcónidas, denominando a aquellas como Hombres – Falcónidas.

Respecto a la asociación del Personaje Frontal de la Puerta del Sol -señor de los cetros-con el personaje tipo que aquí estamos viendo (ver fig. 7), Chacama (ibid) resume los rasgos comunes y ausentes de estos personajes en:

Rasgos comunes:

1. Posición de pie frontal
2. Brazos en V
3. Rostro irradiado
4. Faldellín o cinturón
5. Cabezas trofeo colgantes

Rasgos ausentes:

1. Báculos o cetros
2. Lagrimones
3. Detalles de vestimenta

Por otro lado, este autor hace notar la presencia de hombres –falcónidas acompañando al Personaje Frontal de la Puerta del Sol, lo cual –para él- hablaría de la íntima relación de esta deidad con las falcónidas. Además, señala algunas antiguas representaciones del señor de los cetros, donde éste aparece con alas, como en una lito escultura de estilo Pukara, entre otras, lo cual para el autor insinuarían que esta deidad puede ser una falcónida también.

El personaje Frontal de la Puerta del Sol es, para el autor, el paradigma de los hombres – falcónidas de Ariqueña 1, por lo tanto, varias de estas imágenes representarían al señor de los cetros (ver figs. 3, 8 y 9).

En algunas crónicas citadas por el autor, se percibe que *la relación entre el sol y los Incas está intermediada por un hombre – falcónida, quien en su calidad de hombre puede relacionarse con los Incas y demás hombres de la tierra y en su calidad de ave emprende el vuelo hacia el Sol y se relaciona con él* (Chacama, 2000: 21).

Este viaje de intermediación entre los hombres y la divinidad, puede vincularse con el viaje chamánico. *Es el chamán quien relaciona los mundos, es el intermediario entre estos, de allí que la predisposición a la representación de las falcónidas pudiese en realidad estar reflejando estados chamánicos o en otras palabras un ideal chamánico. La falcónida eleva el vuelo hacia el sol y representa en forma visual el vuelo del chamán* (Ob. cit.: 21).

El autor, concluye diciendo que existe una serie de evidencias¹

...que señalarían el papel intermediario de las falcónidas y las divinidades y del hombre – falcónida como chamán capaz de comunicar los dos mundos, situación que de alguna forma se ve refrendada por la asociatividad que tiene tanto los temas iconográficos alusivos a la deidad Frontal como las falcónidas en sí con el conjunto de tabletas para consumo de alucinógenos encontradas en el norte de Chile (ibid.: 24).

En la quebrada de Aroma, podemos observar también otras representaciones rupestres con personajes que tienen atributos del señor de los cetros. Es así, como podemos identificar una

...figura “sobrenatural” con un tocado importante en la cabeza y con un bastón en cada mano, de los cuales cuelgan lo que podrían ser “cabezas trofeo simbólicos” con los pelos colgando (Cané, 1985: 235). El mismo autor, nos describe *...un ser “mítico” con tocado muy estilizado en forma rectangular, y con un cinturón simbólico cuyo origen podemos trazar a Chavín de Wantar. En ambos casos estas figuras están rodeadas por rebaños de animales (probablemente auquénidos) y otras*

¹ Las evidencias señaladas por el autor no se vieron cabalmente aquí, así es que sugerimos al lector consultar directamente el trabajo señalado (ver bibliografía).

figuras humanas, acaso pastores. Sugiero acá la hipótesis que las figuras representadas con tocados muy elaborados, con símbolos de fertilidad en las manos, en forma natural o estilizada, se refieren a seres sobrenaturales, relacionadas al Culto al Agua – Fertilidad y tienen su origen probablemente en las divinidades o seres sobrenaturales de Chavín.

Basados en este análisis, podemos identificar ahora a la divinidad como “protectora de los rebaños”, portadora de las ansiadas lluvias y por ende, de la fertilidad para la vida vegetal y animal, rodeada de los animales para quienes se invoca (Ob. cit.:235-237).

Cercano a los cementerios prehispánicos de Az-28 y Az-105, en la ladera norte de la cantera Cerro Chuño, en la zona de Arica, se encuentra una imagen de arte rupestre con un personaje grabado en un bloque aislado sin mayores referencias contextuales, y que en la actualidad se encontraría depositado en el MNHN de Santiago. Los anchos surcos percutidos en la roca nos muestran a un personaje frontal, de brazos flectados en “V”, con apéndices cefálicos rectos y dispuestos simétricos y paralelos en torno a la cabeza, enfatizando la orientación vertical y la horizontal (tres por lado). Tiene apéndices horizontales a la altura de las caderas o faldellín, los que casi tocan los pies evertidos (ver fig. 10). *Toda la figura es resueltamente esquemática, minimalista, pero resaltan cada uno de los atributos señalados, denotando por lo mismo estrecha similitud con el Icono de Chorrillos, aunque en una versión simplificada* (Horta, 2004: 68).

La autora, plantea que existirían dos temas iconográficos en el norte de Chile:

- 1) Personaje Frontal de Cabeza Radiada, este sería el motivo central y su dispersión geográfica estaría acotada a las quebradas interiores de la Pampa del Tamarugal, al Loa y al valle de Azapa.
- 2) Cabeza radiada (acompañada algunas veces por iconos zoomorfos), correspondería a la versión más abstracta del Personaje Frontal de Cabeza Radiada y estaría presente principalmente en el valle de Azapa y en la costa sur del Perú (Horta, 2004).

El Arte Rupestre en la II Región

Ricardo Latcham (1938) y Stig Rydén (1944) son los precursores de la investigación del arte rupestre en la zona. El primero, en un intento clasificador de carácter nacional; el segundo, aproximándose por vez primera al estudio de Taira.

Posteriormente, los primeros intentos sistemáticos para el estudio de las representaciones lo encontramos en Mostny y Kunsemüller (1960), en el tramo entre Santa Bárbara y Taira; y Gustavo Le Paige, en las Quebradas de Jeri y del Guanaco (1958), sin embargo, es en la década de los sesenta cuando el arte rupestre comienza a ser estudiado sistemáticamente: Orellana (1963) en Ayquina y Río Salado, J.C. Spahni (1961) en el Alto Loa y Loa Medio, Niemeyer (1967,68) en la misma zona y también en Taira, son los ejemplos más significativos.

Estos primeros estudios eran descriptivos y no aventuraban interpretaciones. L. Núñez (1965) es uno de los precursores en la búsqueda de un significado en el arte rupestre; en su caso, de carácter funcional, a través de estudios que consideran las condiciones tanto físicas, como de contexto social, que rodeaban a las representaciones rupestres en la época de su realización. Así, postula la integración de éstas en redes de

rutas interregionales por las que se producía un tráfico de bienes. Este daría cuenta del intenso desarrollo de las relaciones socio-económicas, en las cuales los petroglifos son principalmente indicadores de ruta. Por su parte, G. Mostny (1969) postula al arte rupestre como expresión activa del mundo ideológico, por lo cual su significado siempre poseerá carácter mágico y religioso, y en algunos casos, activamente ritual y votivo (Aguayo, Ms.b).

De esta forma, durante los años setenta y ochenta se realizan, además de descripciones sistemáticas de los paneles, las primeras tentativas de una secuencia cronológica. También existe un avance en metodología y uniformidad de criterios y, por sobre todo, se amplía y diversifica el campo de las interpretaciones. Thomas et. al., por ejemplo, asocian el arte rupestre con el contexto funerario y las tabletas de rapé en El Loa Medio y San Pedro (1985).

Berenguer et. al. (1985) realizaron la primera propuesta de una cronología general. Berenguer y Martínez (1986), vincularon representaciones de algunos paneles al mito de la Yakana o Llama celestial, dando cuenta de una ideología de pastores con énfasis en la fecundidad animal. Posteriormente, Berenguer (1995) continúa investigando en esta línea, señalando que el arte rupestre de Taira forma parte de una ideología de pastores de llamas y sugiere que las figuras se realizaron de acuerdo a códigos o convenciones similares a las que subyacen a las actuales ceremonias andinas de marcado del ganado, con muchas de sus connotaciones de fertilidad para los animales y para los mismos pastores.

Todo esto se evidenciaría en las complejas conexiones simbólicas entre iconografía rupestre, agujeros creacionales de los camélidos en la tierra (manantiales) y animales "dadores de vida" en el cielo nocturno (constelaciones de "nubes oscuras"), diseñados principalmente con el fin de prefigurar simbólicamente lo que deseaban los pastores: la fertilidad y la multiplicación de las llamas (ibid).

Dentro de los numerosos estudios de arte rupestre, también se implementaron activamente las fuentes de información etnográfica y etnohistórica, como lo hicieron Gallardo, Castro y Miranda (1990) para el estudio de las figuras ecuestres, o Castro y Gallardo (1996) en la propia región del río Salado, donde se utilizó el recuerdo vivo de las comunidades indígenas asociando el culto de los antepasados o "gentiles" con el arte rupestre (Aguayo, Ms.b).

Un ejemplo vivo de esta progresiva pluralidad de enfoques es el estudio arqueoastronómico de Flora Vilches (1996, 2005), precursor en su materia, identificando tanto las propias representaciones como su distribución espacial con un correlato a nivel de fenómenos celestes y distribución del propio firmamento. Vilches estudió el sitio tipo Taira (SBa – 43), concluyendo que dos paneles de arte rupestre, el VIII y el XI (correspondientes al 8 % del total del sitio), se encuentran alineados (el primero de manera cultural y el segundo de manera natural) e interactúan con cuerpos celestes (Vía Láctea / Sol) mediante una lógica de dualidad dialéctica y complementaria (ibid).

Por otro lado, Montt (2004) presentó un estudio iconográfico centrado en la identificación y tipología de distintas manifestaciones de vestimenta en el arte rupestre de Atacama, desde el Período Formativo Tardío hasta el Período Tardío. Para ello, discernió distintos atributos formales y los cotejó con la evidencia textil disponible en el registro material, principalmente obtenido a través del estudio de la funebris. Logró distinguir algunas unidades formales, como el *faldellín*, cuyo uso se habría generalizado a partir del Formativo Temprano, declinando hacia el 500-700 d.C.; y el *unku* o *túnica*, prenda que se remontaría al menos al 900 a.C., pero cuya progresiva importancia le

llevó a alcanzar un lugar preponderante hacia el Período Intermedio Tardío (1000-1450 d.C.).

Sepúlveda (2002), planteó la existencia de dos tradiciones visuales en el arte rupestre, con diferentes estilos y esquemas de representación: naturalista y esquemática. La primera se enmarcaría en el Período Intermedio Tardío debido a su gran semejanza con las características del Período Formativo. La segunda, estaría vinculada al proceso de “incanización” del Desierto de Atacama y de las poblaciones locales, las que adoptaron y reprodujeron una forma representativa foránea en una larga tradición gráfica, como son los camélidos rectilíneos del estilo “Quebrada Seca”.

En el ámbito teórico, Axel Dettwiler (1984) intentó sentar las bases de una delimitación teórica-epistemológica del arte rupestre, integrando para ello distintos marcos de comprensión tales como la estética, la semiótica y, en menor medida, algunos atisbos de psicología cognitiva. A partir de la crítica de planteamientos funcionalistas, se decantó finalmente por una perspectiva semiótica para abordar el problema del significado en el arte rupestre; entendiendo, en síntesis, a la semiosis como a “una lógica de la cultura”; vale decir, como a un marco que permite regular cómo se articulan entre sí distintos factores multicausales (psíquicos, geográficos, históricos, lingüísticos) que operan en torno a la gestación y comprensión del arte rupestre.

Finalmente, debe señalarse que en la presente década han aumentado los investigadores interesados en el estudio del arte rupestre vinculados a la arqueología del paisaje.

Estilos y Cronología

Los petroglifos atacameños de la II Región comprenden grabados y pinturas, estas últimas de color rojo principalmente y también negro, amarillo, verde o blanco obtenido por mezcla de sustancias minerales con grasa. Es en el valle del río Loa superior, entre Santa Bárbara y Taira donde más abundan los petroglifos. Un grupo muy importante también se ubica entre Lasana y Chiu-Chiu (Spahni: 1961).

El arte rupestre de la II Región se ha mantenido en actividad desde hace largos siglos, siguiendo, incluso, hasta nuestros días: camiones, soldaditos, o réplicas de modelos prehispánicos con intención de reivindicaciones étnicas siguen engrosando paneles de sitios ocupados al menos desde el Período Formativo, como son los ejemplos claros de los aleros de Cupo o de Pampa Vizcachilla I (Aguayo, Ms.b).

Como contraste, la evidencia más temprana corresponde al sitio Puripica -1, con una fechación de 4815± 70 a.P. (Núñez, 1981 en Vilches, 1996). Se encuentra enmarcado en el complejo Puripica (2800-2000), entendido como un Arcaico tardío en transición a un Formativo Temprano donde los primeros cultivos y la incipiente crianza de camélidos empezaban a relevar a las actividades tradicionales de caza y recolección. Las representaciones son principalmente camélidos de intención naturalista, de dos patas y una oreja. Encontramos un atisbo de continuidad en la fase Tilocalar (1200- 450 a.C). Se trata de un Formativo temprano en la región de San Pedro de Atacama, que muestra las primeras tradiciones propiamente pastoralistas en la zona; a ella corresponde el sitio Tulán 54, de carácter aldeano aglomerado y que presenta un gran bloque vertical con una llama semejante a las de Puripica. Ello sugiere la continuidad de esta incipiente tradición de camélidos naturalistas, luego evidenciada en el estilo Kalina y complejizada en el estilo Taira (Aguayo, Ms.b).

Precisamente basándose en el sitio tipo Taira y los que circundan la zona de Santa Bárbara, encontramos el primer intento de una cronología para la región, propuesta por Berenguer et. al. (1985):

Primeramente encontramos **la Fase Kalina**, con una antigüedad de 3000-2000 a. C. Sus realizadores son cazadores recolectores con domesticación incipiente, y sus figuras características, camélidos naturalistas bidimensionales, de extremidades abiertas (pezñas). Su emplazamiento se encontraría siempre aguas arriba del valle, a la derecha del observador, lo que podría suponer una fuerte relación con los cursos de agua. Posteriormente, pero no en una continuidad inmediata, se propone **la Fase La Isla**, representada en el panel del mismo nombre y que cuenta con la presencia de una figura antropomorfa con tocado cefálico y boca con colmillos; además de camélidos, felinos, y representaciones esquemáticas zoomorfas bicéfalas. Se le ha identificado con el período Medio de San Pedro, y por ende, con la época de influencia Tiwanaku (500- 1100 d. C.), que no excluiría una probable influencia conjunta del NO argentino. Luego encontramos la **Fase Santa Bárbara**, asociada a la imagen del Sacrificador derivado de Tiwanaku, pero identificada como perteneciente al Período Intermedio Tardío. Aislada cronológica y geográficamente, los investigadores identifican, finalmente, **la Fase La Costa**, vinculada a las actividades extractivas regionales entre 1860 y 1885 de nuestra era (Berenguer et.al, 1985 en Aguayo, Ms.b).

Esta propuesta cronológica ha sido objeto de correcciones por parte de otros investigadores; H. Horta restringe la antigüedad de la fase Kalina (hablando, más bien, de estilo que de fase) remitiéndose al fechado de C-14 de 795 a.C., que sería la mayor antigüedad de este estilo en los sitios más representativos: Taira y Santa Bárbara 43 (Horta, 1996). Sin embargo, la semejanza formal con los camélidos de Puripica-1 nos indica que puede tratarse de una larga tradición que cubriera también esta fecha, y nada impide pensar que nuevas fechaciones en otros sitios puedan volver a plantear una mayor antigüedad para el estilo Kalina (Aguayo, Ms.b).

Gallardo (2001) también proponen una reformulación, estableciendo una cronología de amplio rango aunque circunscrita a la subzona del río Salado:

Encontramos primeramente **el estilo Taira-Tulán**, que poseería una extensa distribución. Prácticamente toda la precordillera, desde el tramo superior del río Loa, incluyendo la cuenca del Salado, hasta la quebrada de Tulán, al sur del salar de Atacama. Se caracteriza por la preeminencia de grabados por sobre las pinturas, de camélidos naturalistas por sobre otro tipo de figuras y por las reiteradas superposiciones, yuxtaposiciones, adiciones de líneas y repaso de parte de las líneas de contorno. Dicho estilo nos presenta la asociación en un nivel mayor de Taira y Kalina junto a otras representaciones más lejanas geográficamente, como el anteriormente referido sitio de Tulán 54 (Op.cit, Ms.b).

De aparición posterior, pero con un largo período de contemporaneidad con Taira Tulán, emerge el estilo denominado **Confluencia**, con pinturas en rojo y rojo amarillo; se trata de representaciones humanas y de camélidos de no más de 20 cms. de altura, que acentúan los rasgos anatómicos del cuerpo humano: caderas amplias, cinturas delgadas, o extremidades excesivamente contorneadas, con un efecto de animación y el porte de instrumentos como propulsores o dardos. Además, las figuras humanas se encuentran preferentemente de perfil, lo cual es indicador de acción, a diferencia de los antropomorfos frontales, que más que desempeñar actividades, en nuestro parecer son indicadores referenciales (ibid, Ms.b).

Luego encontramos el estilo denominado **Cueva blanca**; figuras humanas y animales se hacen rígidos, encontrándose correspondencia con las efigies de los textiles. Aparecen diseños geométricos de bastante recurrencia, como líneas onduladas y en zig-zag. Algunas figuras geométricas, que han sido calificadas de antropomorfas, podrían ser fitomorfas. En general se trataría de figuras sin aparente filiación narrativa, y un

auge en principio posterior al 400 d. C. Siempre según estos autores, durante el período intermedio tardío se realiza una evocación de los estilos Cueva blanca y Confluencia. La intención de movimiento de las figuras Confluencia ha sido rescatada, aunque no las proporciones anatómicas. También se hace presente la semejanza con modelos textiles típica de Cueva Blanca. Dentro de todo, se trataría de figuras con una gran variabilidad a partir de los patrones existentes, con escasa composición de escena y, más bien, representaciones separadas agregadas progresivamente en los paneles (ibid, Ms.b).

El estilo denominado **Quebrada Seca** aparecería después del 1400 d. C. Priman los grabados de camélidos realizados en ángulos rectos, con cuerpos rígidos, rectangulares y de trazo delgado; los humanos y otros animales aparecen en cantidad menor, con parecidas características. También existen figuras esquemáticas de felinos, de una o dos cabezas, y cuerpo segmentado en campos triangulares (probable influencia del NO argentino). No parece haber tampoco constitución de escenas en estas representaciones, aunque existe una cierta recurrencia en la imagen de pastores conduciendo piños de animales. En general, este estilo daría cuenta de una nueva realidad política y de subsistencia, a raíz de la anexión inca, y se internaría en tiempos históricos con pocas modificaciones, como la inclusión de figuras que asemejan caballos (Gallardo et. al, 2001; Aguayo, Ms.b).

Representaciones Rupestres del Sacrificador y el Señor de los cetros en la II Región

Se han considerado como rasgos tiwanaku los temas y motivos que tienen su equivalente directo en otras expresiones del “estilo” boliviano, como el Personaje Frontal de la Puerta del Sol (o señor de los cetros), por ejemplo, el cual constituye uno de los principales referentes de este estilo.

Las manifestaciones rupestres referidas a las figuras antropomorfas del sacrificador y el señor de los cetros, se pueden encontrar representados en períodos de tiempo acotados, muchas veces clasificados en fases.

Fase La Isla:

En la pared oeste del cañón del Loa, entre las localidades de Santa Bárbara y La Isla, un poco antes de la quebrada de este último nombre, se encuentra el sitio SBa-102. Éste es un extenso sitio con grabados parietales, tiene 20 unidades de relevamiento, separados a veces por espacios sin representaciones. Muy cerca hay varias estructuras de piedra, de muros altos y planta rectangular (sitio SBa-103), algunas de las cuales podrían ser contemporáneas con el arte rupestre (Berenguer *et al*, 1985).

El tema principal es un personaje con apéndices periféricos y colmillos entrecruzados, que porta en sus manos dos elementos lineales espigados –a manera de cetros- similares a los que tiene sobre la cabeza. A la altura de su cintura hay un camélido de dos cabezas mirando en dirección opuesta. Esta composición –se repite 9 veces en distintos paneles del mismo sitio (ver figs. 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17)- representa su máxima complejidad en el panel 102-UR-I (ver figs. 18 y 19). En la parte baja de éste, aparecen varios pequeños camélidos dirigiéndose de izquierda a derecha (hacia arriba por el valle) y ascendiendo diagonalmente hacia el vértice superior derecho. En el panel vecino, del lado izquierdo y casi perpendicular a él, hay más de estos camélidos y un felino en la retaguardia. Todas las figuras de 102-UR-I se realizaron por percusión sobre la superficie rugosa de la roca y posteriormente

repasadas por raspado. En la cabeza de la figura central, se utilizó una técnica mediante grabados lineales profundos y paralelos, logrando el efecto de una moldura. La mano izquierda del personaje porta un elemento espigado en el cual hay restos de pintura roja, lo cual podría indicar que estos grabados tuvieron originalmente pintura, la cual se habría perdido posteriormente (Berenguer *et al*, 1985).

Frente a 102-UR-I hay una pequeña superficie aterrizada de 2 a 2,20 m de ancho, bajo la cual se encontró una construcción compuesta por varias piedras formando un óvalo de aproximadamente 1,80 m de largo, dentro del cual habían algunas piedras demasiado grandes para ser levantadas. En el extremo norte del óvalo, una de las piedras centrales tenía una canaleta semicircular y restos de pintura roja. No apareció más material cultural. A los lados de 102-UR-I, hay un pequeño sendero trazado al pie de la pared rocosa, con algunos fragmentos cerámicos en superficie y que une al vecino sitio habitacional SBa-103 con SBa-102 (Berenguer *et al*, 1985).

Los autores del artículo mencionado arriba, relacionan el tema presente en 102-UR-I (el personaje central y el camélido bicéfalo) con los diseños presentes en algunas tabletas para el uso de psicoactivos (ver fig 20)...*se ve que la estructura del diseño es virtualmente la misma, aunque en la tableta se trata de dos camélidos y éstos están vueltos hacia el personaje central* (Berenguer *et al*, 1985: 94). Berenguer (1981) notó las similitudes entre este grabado de La Isla y los diseños de las tabletas del período Medio de San Pedro de Atacama, lo cual –según los autores- es muy claro en algunas piezas de Quitar y Sequitor. *Especialmente cuando uno se fija en la “animalidad” del elemento que está en la base del personaje central y en su carácter bicéfalo (cabezas de felinos, en estos casos). Estos diseños, como es bien sabido, están entre las muchas influencias de Tiwanaku en San Pedro de Atacama (500-1100 D.C.)* (Berenguer *et al*, 1985: 95).

Debido a estas comparaciones, junto a la similitud formal del panel con el Personaje Frontal de la Puerta del Sol de Tiwanaku, los autores concluyen que la fase La Isla se desarrolló durante el primer milenio de nuestra Era, entre los años 300 y 1100 d.C.

Esta fase fue contemporánea con Lasana I y parte de Lasana II, sin embargo, no se sabe si los miembros de este complejo cultural fueron los autores de esta fase de arte rupestre. Por otro lado, los materiales Tiwanaku encontrados en Chiuchiu, sugieren que la fase La Isla pudo desarrollarse en el Loa en conexión con las influencias de esa cultura altiplánica (Berenguer *et al*, 1985).

También existe la posibilidad de que la fase La Isla corresponda en cierta forma, a contactos culturales con el noroeste argentino, con Ciénaga y Aguada respectivamente (ibid).

La representación del tema principal de 102-UR-I varía mucho en las demás unidades de relevamiento: la calidad de la ejecución varía técnicamente; a veces presenta elementos agregados al tema principal o existen ausencias de los demás motivos que se encuentran en el panel 102-UR-I, como por ejemplo, la figura humana lateral y la escena de camélidos en la parte inferior. Hay 21 casos donde sólo se presenta al personaje central y al menos uno donde sólo aparece el camélido bicápita. Los autores señalan que la mayoría de las unidades de relevamiento de los sitios SBa -102 y SBa-103 pertenecen a la fase La Isla. *A esta fase podrían adscribirse los grabados de Angostura (SBa-21) estudiados por G. Mostny (1964) –ver figs. 13, 14, 15, 16, 17, 21-, la pintura encontrada por I. Lindberg (1969: Fig. 3, izq. –ver fig. 22-) en La Bajada (SBa-145), el grabado de un personaje con camélido bicéfalo en Milla (SBa-58) y varios de estos últimos diseños presentes en las paredes del cañón del Loa, en Lasana* (Berenguer *et al*, 1985: 96).

Lorandi, en Antofagasta de La Sierra y Núñez, en Parcollo-1, registraron grabados con camélidos bicéfalos; Reinhard en el cerro Unitas, y Niemeyer en Guatacondo registraron geoglifos y grabados representando a personajes con apéndices periféricos en la cabeza. Tanto los camélidos bicéfalos como estos últimos personajes, podrían ser contemporáneos con la fase La Isla (Berenguer *et al.*, 1985).

Este autor, señala la correspondencia que hay entre el altar de auquénido bicápite de algunos petroglifos de esta fase, y aquel de felino del personaje de la “puerta del Sol”, así como los elementos que cuelgan de sus codos. *Si alguna afinidad existe entre estos petroglifos y la figura central de la Portada, ésta sólo se refiere a su aspecto de representación (tema); sin embargo, es probable que las diferencias que se observan en materia de estilo sean más el resultado de las limitaciones técnicas impuestas por el grabado sobre roca ignimbrita, que de diferencias estilísticas propiamente tales* (Berenguer, 1981: 173).

El sector de mayor concentración con estos personajes, se encuentra entre Santa Bárbara y La Isla, a unos 2 kms. al sur de Angostura, donde se han relevado un total de 9 de estos motivos: 21 personajes con apéndices periféricos y cetros sin altar bicápite y 2 sacrificadores (Berenguer, 1981).

Según el autor, La Isla se comporta más como una iconografía rupestre que como un estilo, ya que sus principales íconos tienden a repetirse bajo distintas representaciones o estilos. El tema más característico es un individuo con apéndices que irradian de la cabeza, representado de frente y con los brazos doblados en “V”, portando un cetro o propulsor en cada mano. En algunos casos sólo se representa la cabeza radiante y en otros, el personaje está erguido sobre una especie de trono de camélido bicápite. Este arte rupestre no tiene precedentes en la región, exceptuando quizás, un cierto naturalismo en la ejecución de los camélidos, lo cual evoca al *Estilo Taira*. Hay versiones tanto grabadas como pintadas y se hallan sobre los paredones rocosos del cañón, en cercanía a vegas y a la vista de cualquier persona que transite por el valle (Berenguer, 2004).

Sincrónicamente con *La Isla*, en el Alto Salado aparece *Cueva Blanca*, un estilo de pinturas que tampoco tiene precedentes en la región. Se diferencia del más temprano *Estilo Confluencia*, en la desaparición progresiva de los detalles anatómicos de las figuras humanas y animales, así como en la pérdida de dinamismo o animación (ver fig. 23). *Se caracteriza por una disminución de las figuras de camélidos, por seres humanos pintados de frente y por un importante aumento de motivos geométricos, tales como cruces, líneas onduladas y en zigzag* (Gallardo, Sinclair & Silva 1999: 68, 78-79; en Berenguer, 2004:87). *Cueva Blanca* se ha descrito por los autores antes citados, como un estilo que sigue de cerca las convenciones iconográficas de la decoración de los textiles.

En *La Isla* y *Cueva Blanca* la representación de la figura humana se frontaliza, y adquiere por primera vez una mayor frecuencia y centralidad en la composición de los paneles. Por el contrario, la imagen del camélido se vuelve gradualmente más esquemática y periférica o, simplemente, desaparece (Berenguer, 2004).

Para Aschero (1996: 194; en Berenguer, 2004) esta representación de individuos con atributos de poder en el arte rupestre, y su posición jerárquica en relación a otras figuras de la misma composición, indican distinciones de estatus relacionadas con el control e importancia que estaba asumiendo la producción agropecuaria en las sociedades de la época, lo cual reflejaría el cambio desde una estrategia económica pastoril y hortícola, de organización simple, a otra agrícola y pastoril, con diferenciación social y laboral de mayor complejidad.

Berenguer (ibid.) vincula directamente el arte rupestre de La Isla y Cueva Blanca con las figuras de cabezas radiadas presentes en los textiles de la Fase Alto Ramírez, y ejemplifica esto con una pintura en blanco y rojo de una cabeza radiada *rodeada por una guarda de escalerados y plataformas escalonadas* (ver fig. 24a). Esta cabeza es muy parecida a la que se encuentra en un fragmento de túnica o taparrabos Alto Ramírez procedente del valle de Azapa, Arica (ver fig. 24b). El otro ejemplo que cita el autor, es un personaje frontal, con los brazos flectados en “V”, dos cuadrados colgando de los codos y elementos peñiformes en la cintura que evocan un faldellín, flanqueado por columnas de rombos unidos por su vértice y columnas de cuadrados unidos por líneas (ver figs. 25 a y b).

Aunque la cabeza de la figura se halla demasiado deteriorada como para visualizarla con medios convencionales, la similitud del resto de ella con los personajes de cabeza radiante de un fragmento de taparrabos encontrado en Calama, es notable. Incluso, esta similitud está presente en la hilera de triángulos que recorre la base del petroglifo, así como en el encuadramiento o “recorte” de la imagen rupestre a modo de pieza textil (Berenguer, 2004: 89) -ver figs. 25 b y c-.

Para el autor, los estilos La Isla y Cueva Blanca parecen inspirarse en las imágenes de textiles y de algunas prendas halladas en los ajuares funerarios del norte de Chile. También muestran

(...) estrechos parecidos formales con figuras radiantes que aparecen en cestos y en instrumentos para inhalar alucinógenos de San Pedro de Atacama, en una placa de oro de Guatacondo, en el conocido geoglifo de Cerro Unitas y en el denso conjunto de petroglifos de Ariqueña en la vecina Región de Tarapacá, así como por cierto en la iconografía de las esculturas de piedra de Tiwanaku (Berenguer, 2004: 101).

Para el autor, estas similitudes de larga distancia sugieren que en el Formativo Tardío existe un amplio intercambio de información, donde circulan algunos conceptos visuales en variados soportes portátiles a través de extensas redes de interacción interregional. En cambio, ciertas diferencias locales y regionales, sugieren que estos conceptos son retrabajados bajo distintos modos de expresión y tal vez reinterpretados en cada nuevo contexto cultural.

De ahí que la consistencia con que los elementos peñiformes aparecen en la cintura de muchas de las figuras que hemos discutido, conduzcan a preguntarse si, en lugar de “tronos” o “altares”, los camélidos bicápites de La Isla (fig. 9) son, en realidad, representaciones vestigiales de faldellines o, derechamente, de fajas “animalizadas”, como las que ciñen el cinto de diversas versiones del Personaje de los Centros de Tiwanaku. En el caso de La Isla, se trata posiblemente de una reformulación del concepto dentro de un discurso más propiamente pastoril, ligado, quizás, a la identidad de los grupos locales del Alto Loa y a un contexto de creciente globalización caravanera (Berenguer, 2004: 101).

Fase Santa Bárbara:

Ubicada en el Alto Loa, es uno de los estilos de arte rupestre más representativo del Período de Desarrollos Regionales en los Andes atacameños (Berenguer, 2004).

Santa Bárbara, fue una antigua posta y localidad minera hoy en desuso, ubicada en una rinconada que hay al oeste del Loa aguas abajo de la quebrada de Quinchamale.

Los grabados se encuentran en paredes rocosas, bloques desprendidos del cañón del Loa y en las paredes de las quebradas tributarias de este río, generalmente junto a senderos troperos. Los paneles se ubican en lugares abiertos, visibles y estratégicos en los circuitos de caravaneo, donde la imagen humana cobra más protagonismo que en ninguna otra época (Berenguer, 2004) –ver fig. 26-.

Con menor frecuencia, aparecen en cuevas o abrigos, así como en jambas y muros de los caseríos de los pastores de la época (ibid.).

Según el autor, los camélidos del estilo Santa Bárbara representan el tema del caravaneo (ver fig. 27), el cual se popularizó en el arte rupestre con posterioridad al Formativo Tardío, cuando las redes de tráfico de caravanas alcanzaron su clímax. Considera que los orígenes de este estilo hay que buscarlos en otras partes de los Andes Centro-Sur, quizás en los grupos de pastores y caravaneros que sobrevivieron a la fragmentación de la esfera de Tiwanaku (Berenguer, 2004).

Los sitios con arte rupestre de esta fase son:

- 1) SBA-110: Alero con grabados, pinturas y pictogramas realizados en varios paneles, cuyo elemento más característico es la representación de figuras “escutiformes”.
- 2) SBA-142: Sitio de grabados rupestres, cuyo elemento más notable es la representación en 142-UR-II de un “sacrificador”, un personaje con una cabeza cortada en la mano derecha y un tumi enastado en la izquierda (ver fig. 28). El tocado cefálico y el resto de la vestimenta de este personaje y del que se encuentra a su izquierda, son muy parecidos a los que llevan algunas figuras de 144-UR-I, VII y VIII, característicos del período Intermedio Tardío, elementos que sugieren un trasfondo bélico o de tensiones propio de la época, que se refleja en la presencia de pukaras, cascos, hondas, hachas, cuchillos, mazas, arcos y flechas (Berenguer *et al*, 1985).
El tumi enastado que porta el sacrificador es de fecha tardía en la región, no así la cabeza cortada, hallazgo frecuente en los cementerios regionales desde el período Medio en adelante. Sin embargo, el sacrificador es un tema de larga data en la iconografía andina, que persistió hasta el tiempo de los Inkas (Berenguer *et al*, 1985).
Los autores sitúan este panel en el período Intermedio Tardío, debido a las representaciones tumiformes que aparecen en el panel, las cuales son similares a los motivos escutiformes que aparecen en la Gruta de Carahuasi (Salta), y que fueron realizados en la primera mitad del milenio en el noroeste argentino, asociándolos a la cultura Santa María (Berenguer *et al*, 1985).
- 3) SBA-144: Sitio de grabados y pinturas rupestres representados sobre las caras de grandes bloques desprendidos de la pared rocosa, que consisten en personajes con cascos, penachos, camisas y petos.

Según Berenguer (2004), continúa la tendencia de *La Isla* a frontalizar la figura humana, pero ahora también se le jerarquiza.

En el tema del “llamero” y la “llama”, coexisten individuos ataviados con cascos emplumados y unkus ricos en detalle, con otros más sencillos, generalmente más pequeños, expresados sólo como siluetas y a veces, conduciendo una hilera de llamas. En ocasiones, los antropomorfos complejos vistren petos, presentan un objeto en forma de medialuna a modo de cabeza y portan diversos artefactos en las manos, incluyendo en un caso una cabeza-trofeo y un tumi enastado (Berenguer et al. 1985). Las figuras de llamas, en tanto, si bien vuelven a aumentar su número en los paneles, pierden todo dinamismo y cuando se asocian con figuras humanas, quedan composicionalmente subordinadas a éstas (Berenguer, 2004: 93).

La consistencia de las prendas y artefactos que se observan representadas en las rocas, con las encontradas en las tumbas de la época sugieren al autor que (...) *en el Período de Desarrollos Regionales las imágenes rupestres se usan como perdurables marcadores de identidad étnica o de grupo (...) Se observa en estos diacríticos diversidad, exageración y redundancia, tres parámetros importantes para comunicar afiliación cultural en contextos de interacción en torno a recursos críticos (Schortman 1989: 53-56 en Berenguer, 2004: 102).*

Un ejemplo de esto sería la rinconada de Santa Bárbara en el Alto Loa, que en este período se habría convertido en una estratégica paskana para el tráfico de caravanas. En esta localidad, se advierten distintas autorías del arte rupestre, que podría interpretarse como lo importante que es este lugar para las distintas unidades de caravaneros, quienes allí tienen reiterados contactos y proceden a significarlo. *En última instancia, estas materializaciones icónicas son diseños enunciativos de poder, en el sentido de control de la ruta (Berenguer, 2004: 102).*

Los autores (Berenguer et al, 1985), sitúan la fase Santa Bárbara en el período Intermedio Tardío, en un lapso que va del 900 al 1470 d.C., probablemente estuvo asociada a Lasana II y a otros complejos del desierto, y relacionada con el noroeste argentino. Posteriormente, Berenguer (2004) plantea que este estilo tuvo claras raíces preinkaicas en la región y que conservó su vigencia durante la ocupación inka y los primeros siglos de la Colonia.

Sin embargo, la supervivencia de este estilo hasta el Horizonte Tardío, sugiere más bien un discurso local de sometimiento que de oposición a los invasores incaicos, ya que mientras algunas de estas imágenes rupestres se encuentran tanto en asentamientos atacameños como del Imperio, se hallan conspicua y obsecuentemente ausentes en el Qhapaq Ñan (Berenguer, 2004).

El culto de la cabeza y el sacrificio humano constituyen un rasgo común a todo el área cultural andina. Representaciones parietales del Sacrificador se encuentran en el cañón del Loa Superior y alcanza su límite sur en la Quebrada de Las Pinturas, al noroeste de la III Región de Atacama, y aún hasta el valle de Copiapó, en la Quebrada La Puerta (Mostny y Niemeyer: 1983).

En este sentido, Spahni dice que existen en la región del Loa

(...) figuras de diablos de varios tamaños, cuya cabeza lleva dos cuernos más o menos largos. Algunos de ellos se hallan dentro de un círculo de

color rojo, viéndose desde muy lejos; otros son provistos de hachas o de flechas.

A menudo, la cabeza de dichos diablos tiene la forma de un sol radiante, simbolizando tal vez aquella el astro del día (ob. cit., 1961: 5).

También dicho autor señala –aunque no especifica dónde- la presencia de figuras de sacerdotes que tienen en una mano un hacha y en la otra una cabeza humana cortada, o sea, el sacrificador. Por otro lado, señala que en la quebrada del río Salado, alrededor de Ayquina, sobre una plataforma natural que domina el valle, se encontró un lugar que se compone de un bloque con hoyos alargados sobre el cual descansa otra piedra cubierta de grabados representando un personaje masculino con el sexo bien indicado, llamitas y figuras geométricas. Al lado de este conjunto se hallan dibujos de pumas y sacerdotes llevando hacha y cabeza humana.

Grete Mostny nos habla de los petroglifos de Angostura (adscritos a la fase La Isla por Berenguer *et al*, 1985), ubicados en la ribera occidental del Loa, aproximadamente 5 kms. al norte de Santa Bárbara. Entre estos petroglifos destaca un tema que se repite tres veces, con ciertas variaciones. Está representada una especie de trono, formado por un auquénido que tiene otro más añadido en la parte posterior del cuerpo (en lugar de la cola). Sentado sobre el cuerpo se encuentra un ser humano, con los brazos flexionados y tomando los cuellos del auquénido. En la cabeza tiene un elaborado tocado, compuesto posiblemente de plumas y otros elementos. En la primera escena, el ser humano está representado sólo con la parte superior del cuerpo (el tronco); hay un puma cuya parte trasera es zoomorfa y las patas delanteras, transformadas en brazos están en posición de agarrar al ser humano sentado frente a él en el trono. La cabeza de este felino, se compone de tres líneas concéntricas de forma poliédrica irregular (ver fig. 13). En ambos lados del trono hay una pequeña figura de auquénido, parado sobre las patas traseras.

En la segunda escena, los trazos están algo borrados y no permiten reconocer muchos detalles de su posición o del tocado, sin embargo, hay un felino que se encuentra a la derecha, debajo del tronco del auquénido.

En la tercera escena, el hombre está sentado con las piernas dobladas y posiblemente vestido (una línea que atraviesa el cuerpo), encima de él se encuentra un felino, colocando las patas traseras a poca distancia del tocado de la figura humana (ver fig. 16). En estas dos últimas escenas, la figura del felino es zoomorfa, la cabeza es un círculo, con uno (como en la segunda escena) o varios puntos (como en la tercera escena) grabados en la cara. Se completan con figuras humanas, algunas con colas y adornos en la cabeza (Mostny: 1961).

En otras tres representaciones del felino el cuerpo es dibujado de perfil y la cabeza de frente.

La autora considera que estas escenas representan el sacrificio humano, ejecutado por el puma u onza en su honor; existiría la presencia de un dios felino, que tenía que ser apaciguado mediante sacrificios humanos.

En una escena de un sacrificio humano representado en Angostura, la víctima, adornada con un gran tocado, está sentada sobre una especie de trono que en ambos costados remata en una cabeza de camélido, y un felino semiarguido está en el acto de agarrarla (ver fig. 13). En otra escena del mismo estilo, el puma se encuentra grabado más arriba de la víctima, sin aparente interferencia en el sacrificio. La escena está complementada por personajes que llevan taparrabos y algunos tienen

una cola de felino amarrada; sus tocados son modestos. Una pareja – quizás hombre y mujer- que sostienen un largo bastón se encuentra cerca y algunos camélidos y figuras sueltas completan el cuadro (Mostny y Niemeyer, 1983: 117).

Según los autores, los petroglifos de Angostura tratarían de escenas religiosas donde aparece el sacrificador tres veces en su rol de divinidad, asociado a sacrificios humanos; una representación lo muestra en posición semierguida, agarrando a la víctima humana, que –ataviada con un rico adorno cefálico- está sentada sobre una especie de trono que remata en ambos costados en una cabeza de camélido (ver fig. 13). El sacrificador aparece aquí en su forma animal y no como sacerdote con máscara de felino (Mostny y Niemeyer, 1983).

En este sentido, discrepo con los autores ya que no hay ningún elemento concreto que nos permita identificar a este personaje con el sacrificador, como sería por ejemplo, un arma, una cabeza cortada o un personaje descabezado.

En Guatacondo, Tamentica (Quebrada de Guatacondo, I R.), Taira y en el camino entre Lasana y Chiu-Chiu se encuentra un personaje con túnica larga y brazos extendidos, dibujados en una característica línea quebrada (Lindberg, 1969).

Este personaje, aparece en el valle del Loa entre Taira y Lasana representado con túnica larga, brazos en V, cetros, proyecciones cefálicas y abstracción de cabezas cortadas (trofeo) colgando de los codos (ver fig. 22). Esta pictografía fue adscrita a la Fase La Isla (Berenguer et al, 1985).

Otro personaje similar aparece en el valle del Loa entre Lasana y Chiu-Chiu representado con túnica larga, brazos en V, cetro en una mano y proyecciones cefálicas (ver fig. 29).

Finalmente, tenemos un personaje procedente de Tamentica (Quebrada de Guatacondo) representado con túnica larga, brazos en V y abstracción de cabezas cortadas (trofeo) colgando de los codos (ver fig. 30).

Según Lindberg (1969), el mismo personaje -pero con una cabeza trofeo en una mano- aparece en Guatacondo y Tuina (lugar ceremonial y habitacional, II R.) (ver fig. 31). En mi opinión, sin embargo, la semejanza parece más clara con respecto a dos de los personajes representados en los petroglifos de Angostura (ver figs. 16 y 17), principalmente por la “ondulación” de las extremidades y las proyecciones cefálicas, si bien éstos no portan una cabeza cortada.

El sacrificador en cuestión, procedente de Tuina, tiene los brazos y piernas “ondulados” en V, proyecciones cefálicas y cabeza cortada (trofeo). A la derecha de este panel y al lado del susodicho, se observa una hilera de personajes cuyos cuerpos tienen forma de tumi, razón por la cual los llamaré “personajes-tumi”; éstos se parecen bastante a los representados en los petroglifos de la fase Santa Bárbara, panel 142 UR-II. El primero de la hilera aparece representado con su cabeza, sin embargo, los tres que siguen aparecen sin su respectiva cabeza; todo esto termina con una cabeza sin cuerpo. Da la impresión, que en esta representación se quiso simplificar progresivamente y a propósito a los “personajes-tumi”, los cuales portan cabezas cortadas a los lados. Sin embargo, esto también podría interpretarse como el proceso de un sacrificio, donde primero aparece un personaje con forma de tumi (arma que consumará el sacrificio) y con cabeza, portando una cabeza cortada en cada mano; bajo éste aparecen dos “personajes-tumi” descabezados y portando una cabeza cortada en cada mano; luego, sigue un “personaje-tumi” descabezado y no portando nada, razón por la cual podría simplemente estar representando a un tumi, el arma sacrificial. Finalmente, bajo este

tumi o “personaje-tumi” aparece una cabeza cortada, la cabeza cercenada en el sacrificio.

Lindberg (1969), ubica los petroglifos de Tuina entre los períodos Tiwanaku Expansivo y Agroalfarero Tardío.

A unos 1200 m. de la desembocadura del río Chuschul o Salado en el río Atacama, sobre las paredes lisas del lado izquierdo, se encuentran los primeros paneles con grabados rupestres, que constituyen el Grupo I de Niemeyer (1968), el Grupo II se ubica un poco valle arriba, a unos 1300-1400 m del Grupo I, y se desarrolla en ambos flancos del valle.

El Grupo II se ubica a 1400 m. de la desembocadura del río Salado. En la pared del lado izquierdo se pueden disociar 2 paneles. El panel de aguas arriba es muy extenso, y su continuidad se encuentra interrumpida por una profunda y ancha diaclasa, abierta con anterioridad a los grabados. En este panel se encontraron petroglifos representando a personajes en actitudes rituales, vestidos de túnicas. Éstos están de pie, mirando hacia el frente y tienen dos proyecciones cefálicas; también se aprecia un personaje descabezado y portando algo en una mano. Alrededor de ellos se aprecian representaciones zoomorfas, geométricas y cabezas aisladas, las que fueron interpretadas como cabezas-trofeo (Mostny y Niemeyer: 1983) –ver figs. 32 y 33-, razón por la cual esta escena podría estar representando sacrificios humanos y al sacrificador.

Niemeyer adscribe estos petroglifos a

(...) las culturas agroalfareras que florecieron en los valles de la región atacameña, antes del dominio incaico (Cultura San Pedro de Atacama) y termina señalando que La diferencia estilística entre los grandes auquénidos –de fiel y esmerada ejecución realista- y los personajes vestidos y de otras figuras de animales en mayor grado de estilización, así como cierta superposición de motivos, nos mueve a pensar que las grabaciones del río Salado no son coetáneas sino que entre unas y otras media algún espacio de tiempo de cierta magnitud no precisable (Niemeyer, 1968: 92).

Según Rivera (1994) *Los motivos antropomorfos y geométricos de geoglifos y petroglifos ubicados en los valles, oasis y en el desierto muestran la insistencia en la figura del sacrificador asociada a motivos serpentiformes, escalerados y piramidales (ibid.: 19).*

También hay antecedentes de la presencia del sacrificador en el área de Zapiga-Camiña, I Región.

Frente al poblado de Francia por el lado norte del camino (sector de valle) se registró por medio de prismáticos un sitio de arte rupestre (pictografías de color rojo) en un panel rocoso localizado en la parte baja de un talud del cerro que forma el borde N del valle. Se observaron tres figuras, una de las cuales corresponde posiblemente a la del “sacrificador”, motivo reiterativo en la cosmovisión andina (Westfall, 2001).

Lamentablemente, la arqueóloga no registró dicho petroglifo, razón por la cual no lo reproduzco aquí, sin embargo, cuando le pregunté sobre éste, ella aseveró que se trataba del sacrificador (Westfall, 2006 C.P.).

Análisis Iconográfico

La iconografía es una de las herramientas más útiles de las que dispone la arqueología para obtener e interpretar información contenida en obras plásticas de diversas clases cuyo rasgo en común es la inclusión de varios tipos de representaciones –figuras humanas, objetos, motivos abstractos, etc.–, a las que se supone portadoras de significados que hacen alusión, entre otros, a aspectos relacionados con la cosmogonía religiosa, la estructura política y la historia de una sociedad. En el análisis iconográfico se toman en cuenta cada uno de los elementos representados en la obra, con el fin de interpretarlos tanto en términos de sus posibles significados particulares, como, y sobre todo, en referencia al mensaje que esos elementos transmiten en conjunto. En gran parte el análisis iconográfico se basa en la comparación de los elementos con otros ejemplos similares sobre los cuales se tiene noción de sus significados potenciales, y, en su caso, a otras fuentes de información, lingüísticas y escritas, por ejemplo, que no sólo permiten mayor confiabilidad en la interpretación sino que en ocasiones la enriquecen (Garza y González, 1998:24).

Al igual que en el capítulo anterior, realizaremos una clasificación de los temas iconográficos analizados en esta investigación, utilizando los mismos conceptos descritos anteriormente en dicho capítulo, incluyendo la clasificación de Berenguer (Ms) sobre los iconos del personaje central de la puerta del sol, los cuales para no redundar no se incluirán acá.

De acuerdo a las manifestaciones rupestres que aparecen en este trabajo, éstas se pueden clasificar en :

- 1) Figuras antropomorfas con proyecciones cefálicas o cabezas radiadas y brazos en V.
- 2) Figuras antropomorfas con proyecciones cefálicas, con o sin faldellín, portando en una o en sus dos manos báculos o bastones, hachas, flechas.
- 3) Personajes antropomorfos con o sin apéndices cefálicos y elementos lineales en la (s) mano (s) sobre una especie de trono de auquénidos bicéfalos mirando en direcciones opuestas.
- 4) Personaje antropomorfo portando un hacha o tumi en una mano y una cabeza humana cortada, en la otra (sacrificador o decapitador).

En relación a lo anterior, podemos agrupar a estas representaciones rupestres en tres grandes grupos:

Grupo 1: Compuesto por el arte rupestre que tiene como tema iconográfico a un personaje frontal sobre un camélido bicápite. Está conformado por las figs. 11 a 19, adscritas todas a la fase La Isla por Berenguer *et. al.* (1985).

Los personajes representativos de este grupo están sobre un camélido bicápite, tienen proyecciones cefálicas, brazos en V y pueden o no llevar cetros en las manos y tener colmillos entrecruzados. Todos los motivos correspondientes a este grupo y analizados en este estudio, se ubican en la II Región, lo cual no significa que no existan en la I Región; no logré registrar ninguno en la mencionada región.

Grupo 2: Compuesto por el arte rupestre que tiene como tema iconográfico a un personaje frontal sin camélido bicápite. Se divide en 3 subgrupos:

1) **2. a.:** Este subgrupo está conformado por las figs. 3, 4, 8 (las 3 que tienen faldellín), 9, 10, 21, 23 y 25; algunos de éstos están adscritos a las fases La Isla, Cueva Blanca y Confluencia. Tienen un personaje frontal, de pie, con apéndices cefálicos, brazos en V, con o sin cetros, con o sin elementos colgantes de uno o ambos codos, con faldellín y con o sin adornos en la vestimenta.

2) **2. b.:** Este subgrupo está conformado por las figs. 2, 5, 8 (las 3 que no tienen faldellín), 22, 29 y 30; una de éstas está adscrita a la fase La Isla. Tienen un personaje frontal, de pie, con apéndices cefálicos, brazos en V, con o sin cetros, con o sin elementos colgantes de uno o ambos codos, sin faldellín y con o sin adornos en la vestimenta.

3) **2. c.:** Este subgrupo está conformado por la fig. 24a, adscrita a la fase La Isla. Consiste en una pictografía de una cabeza radiada bastante geométrica, muy similar a un textil de la fase Alto Ramírez.

Grupo 3: Compuesto por el arte rupestre que tiene como tema iconográfico a un personaje frontal portando un tumi y una cabeza cortada en cada mano (fig. 28).

El sacrificador perteneciente a este grupo viste un unku con motivo escutiforme, en la mano derecha tiene una cabeza cortada y en la mano izquierda lleva un tumi enastado en una especie de báculo o cetro; también tiene un tocado con proyecciones cefálicas. En el resto del panel se observan personajes con cabeza de tumi, representando quizás de otra forma, al sacrificador. Ya no se necesita representar al personaje con una cabeza cortada en una mano y un arma en la otra, basta con representarlo con cabeza de arma, convirtiéndose en un “personaje-tumi”, un sacrificador. Este tema iconográfico -sacrificador – mantiene plenamente su simbolismo en épocas posteriores (Período Intermedio Tardío), sin embargo, a pesar de mantener el simbolismo no logra mantener la misma representación iconográfica predominante en tiempos anteriores, cambiando la representación del tema iconográfico.

Este cambio en la representación del tema iconográfico, también podemos observarlo en un petroglifo de Tuina², donde se estaría representando al sacrificador con cuerpo de tumi en vez de cabeza de tumi como en el panel de Santa Bárbara. En Tuina tenemos también, un personaje con proyecciones cefálicas y portando una cabeza cortada, al cual podríamos interpretar como una simplificación del sacrificador, donde se estaría omitiendo el arma sacrificial en su otra mano. Sin embargo, y quizás para

² Ver descripción en este capítulo.

ratificar el tema del sacrificador, aparece junto a él una cadena de personajes con cuerpo de tumi y cabezas cortadas en cada mano, donde el primero de esta cadena tiene cabeza y el resto carece de ésta, terminado simplemente con un tumi y bajo éste una cabeza aislada.

Toda esta representación nos señala que hay un cambio en la representación del sacrificador, ya no se necesita plasmar un personaje con cabeza cortada en una mano y el arma sacrificial en la otra, si no que basta con representarlo con cabeza o cuerpo del arma sacrificial, o si se quiere, basta con representar al arma sacrificial antropomorfizada.

En este cambio de representación, donde prima la simplificación del tema iconográfico original, las cabezas cortadas también son un parámetro a considerar como indicador de la presencia de un sacrificador en la iconografía plasmada en el arte rupestre, independientemente de que aquel lleve o no el arma sacrificial.

Este hecho lo observamos en el personaje antropomorfo con cabeza cortada de Tuina, el cual tiene personajes-tumi y un tumi muy cerca de él, aunque no en su otra mano, y también lo podemos observar en los petroglifos del río Chuschul o Salado, donde se aprecia un personaje antropomorfo portando una cabeza cortada en cada mano, una de las cuales comparte con otro personaje antropomorfo que está cerca de él; también se aprecia a lo menos una cabeza cortada “flotando” en la escena y 3 motivos interpretables también como cabezas cortadas “flotantes” o aisladas. Más arriba hay un ser antropomorfo descabezado que está empuñando y apuntando con una mano algo parecido a un cuchillo.

Si bien en esta escena no se aprecian armas sacrificiales –salvo la que empuñaría el personaje descabezado- no podemos dejar de considerarla relacionada con el tema del sacrificador y el sacrificio humano. Tentativamente se podría identificar al sacrificador con los dos personajes que portan las cabezas cortadas.

En relación a lo anterior se puede identificar al Señor de los Cetros en los grupos 1 y 2 (con sus respectivas subdivisiones) y al Sacrificador en el grupo 3:

θ *Señor de los Cetros*: Figuras antropomorfas con proyecciones cefálicas o cabezas radiadas y brazos en V; figuras antropomorfas con proyecciones cefálicas portando en una o en sus dos manos báculos o bastones, hachas, flechas; personajes antropomorfos con o sin apéndices cefálicos y elementos lineales en la (s) mano (s) sobre una especie de trono de auquénidos bicéfalos mirando en direcciones opuestas; figuras antropomorfas con cabezas radiadas, con o sin cetros, con o sin elementos colgantes de los codos y con o sin faldellín; cabezas radiadas.

θ *Sacrificador o decapitador*: Personaje antropomorfo portando un hacha o tumi en una mano y una cabeza humana cortada, en la otra; personajes antropomorfos con cabeza de tumi; personajes antropomorfos con cuerpo de tumi; personajes antropomorfos con cabezas cortadas.

Conclusiones

Las expresiones del arte rupestre del estilo La Isla, al cual corresponden todas las representaciones del grupo 1 y algunas del grupo 2, muestran que la figura humana pasa a tener mayor centralidad en los paneles y se complementa con atributos míticos, mientras que las figuras de los camélidos se vuelven más periféricas y esquemáticas.

Este estilo más autorreferencial se asocia a ciertos personajes antropomorfos de cabeza cuadrada y radiada, con boca de felino, cuerpo rectangular y brazos abiertos que sostienen dos varas. Se trataría de señores de gran estatus o poder mítico (Bustos, 2000) como el señor de los cetros.

El sacrificador del sitio 142-UR-II, se sitúa en el período Intermedio Tardío (fase Santa Bárbara); el petroglifo de Tuina identificado –por sus atributos- con el sacrificador, también correspondería al Período Intermedio Tardío, debido a la presencia de tumis, elementos típicos de este período.

Los petroglifos del río Chuschul no tienen ningún elemento certero que pudieran adscribirlos a algún período, sin embargo, los tocados de algunos personajes podrían relacionarse con los gorros de cuatro puntas –típicos del Período Medio-. La escena de sacrificio que representan, puede corresponder tanto al Período Medio como al Período Intermedio Tardío.

En la I Región, en Valle Francia, se registró un sitio de arte rupestre (Nº 2) en el área de influencia indirecta de un proyecto de impacto ambiental. En ese sitio se identificó la presencia del sacrificador (Westfall, 1991; *comunicación personal*), pero lamentablemente no hay fotografías ni dibujos de aquel.

Los sacrificadores que hemos analizado, al igual que los sacrificadores observados en las tabletas para el uso de psicoactivos del Grupo B, corresponden al período Intermedio Tardío, sin embargo, y a diferencia de éstas, las representaciones son cada vez menos naturalistas y ya no se observa la directa relación con el felino, la cual es manifiesta en las tabletas. En el arte rupestre, el sacrificador aparece más asociado al arma del sacrificio –tumi en este caso- y a las cabezas cercenadas, que al felino, el animal representativo del sacrificador.

Al respecto Espouey et al. (1995) señalan

(...) tanto en Pukara como en Tiwanaku, el Sacrificador parece corresponder básicamente a un ser antropomorfo con boca y/o nariz felínica, que tiene más de humano que de animal (se lo retrata sin cola ni garras, erguido y con cuerpo humano). Todo parecería indicar que el “Sacrificador” correspondería a un ser dual (humano con atributos felínicos), fusionado en tan estrecha unidad, que ésta trascendería al hombre mismo. (Obviamente, es imposible afirmar con certeza si el “Sacrificador” representa a una deidad mitad humana-mitad felina, o es más bien un sacerdote o chamán con máscara de felino quien ofrenda a una deidad desconocida) (Ob. cit.: 121).

Según Núñez (1964), la identificación entre el hombre y el felino, representado entre los Sacrificadores, se fundamenta en la importante función que debió cumplir el felino en torno a la concepción mágico-religiosa del mundo circundante. La persistencia del

felino desde el horizonte Chavin hasta el horizonte incaico se puede explicar por su cualidad de deidad adversa, o quizá como animal ancestral según los cronistas.

Con las representaciones del señor de los cetros en el arte rupestre sucede lo contrario, ya que éste aparece estrechamente relacionado con las falcónidas y los auquénidos. La asociación con las falcónidas la observamos en varias tabletas, donde se aprecian cabezas de aves formando parte de la iconografía de dichas tabletas. Sin embargo, no es común observar la presencia de auquénidos en la iconografía de las tabletas relacionadas con el señor de los cetros, a diferencia de lo que se ve en el arte rupestre.

Esta situación nos podría indicar la presencia de dos grandes personajes o divinidades distintas, las que comparten varios atributos pero se diferencian entre sí: una está asociada a las falcónidas y la otra está asociada a los camélidos; una se asocia al cielo y la otra se asocia a la tierra; una se asocia a lo indómito, salvaje y la otra se asocia a lo domesticado, lo manso y controlado. Estas asociaciones también podrían corresponder a los atributos del señor de los cetros, manifestados en distintos momentos, en donde fue relacionado primeramente con las falcónidas y después con los auquénidos.

De esta forma, y para finalizar este capítulo podemos concluir que tanto el señor de los cetros como el sacrificador se asocian con animales: falcónidas y camélidos en el caso del señor de los cetros y felinos en el caso del sacrificador.

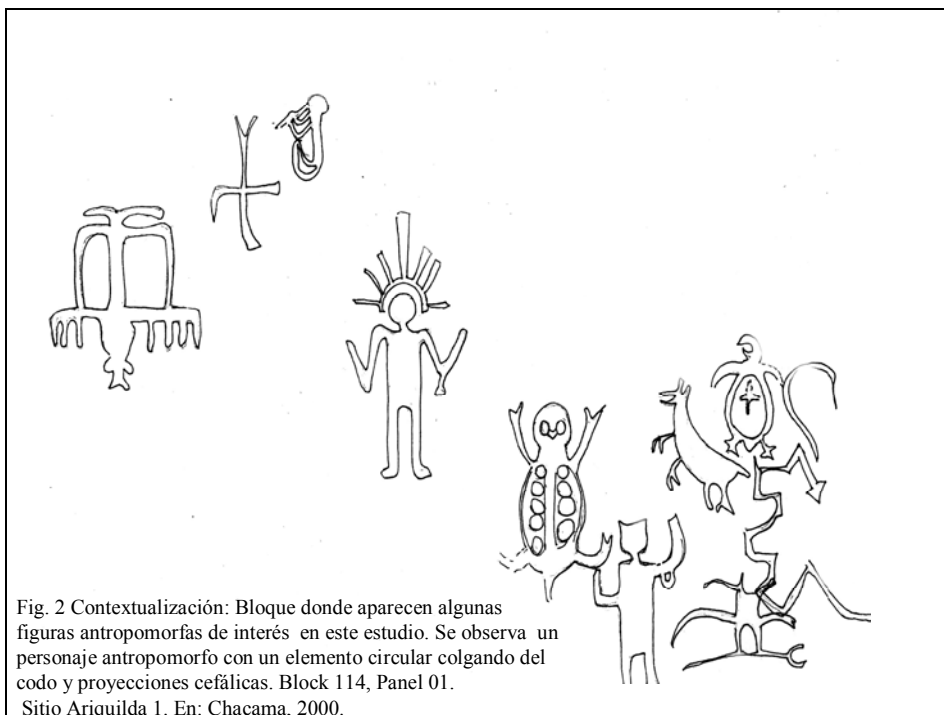
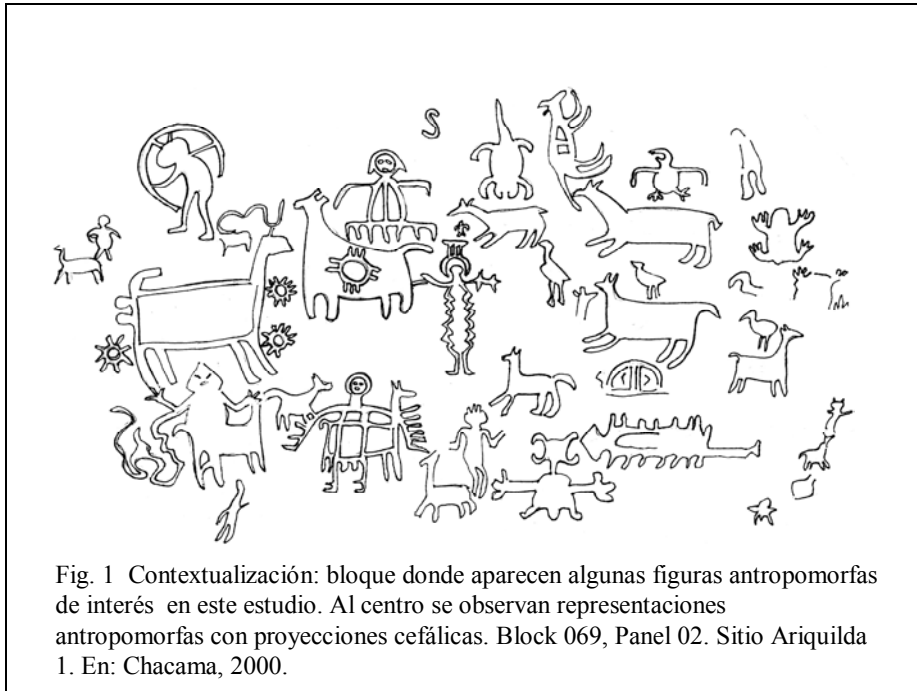
Esta asociación no se encuentra directamente relacionada entre las tabletas y el arte rupestre (puede aparecer en una y no manifestarse en la otra o puede aparecer en ambas).

La asociación del señor de los cetros con dos animales distintos, podría significar la representación de dos divinidades o personajes importantes similares entre sí pero diferentes, como también su misma representación en momentos y contextos histórico-culturales distintos: asociado a las falcónidas y a los camélidos.

Esta última posibilidad es muy factible, ya que es muy común que la diversidad de atributos de los dioses cambien, representando de esta forma, diversas fases de su culto o variaciones de su fe y creencias.

A medida que pasaba el tiempo, los dioses podían desarrollar nuevas características y sufrir nuevas tendencias y difusiones. *En una época se podía quizá dar énfasis a un atributo, a un culto y luego por difusión de nuevas costumbres cambiar o transformar las prácticas religiosas muy antiguas* (Rostworowski, 1991: 61).

Imágenes Capítulo 2



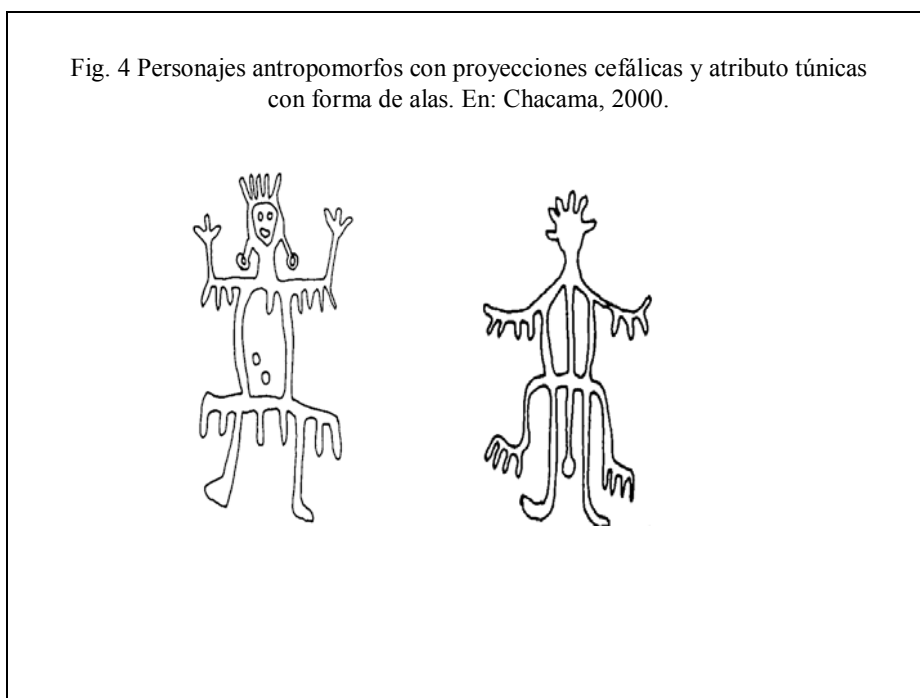
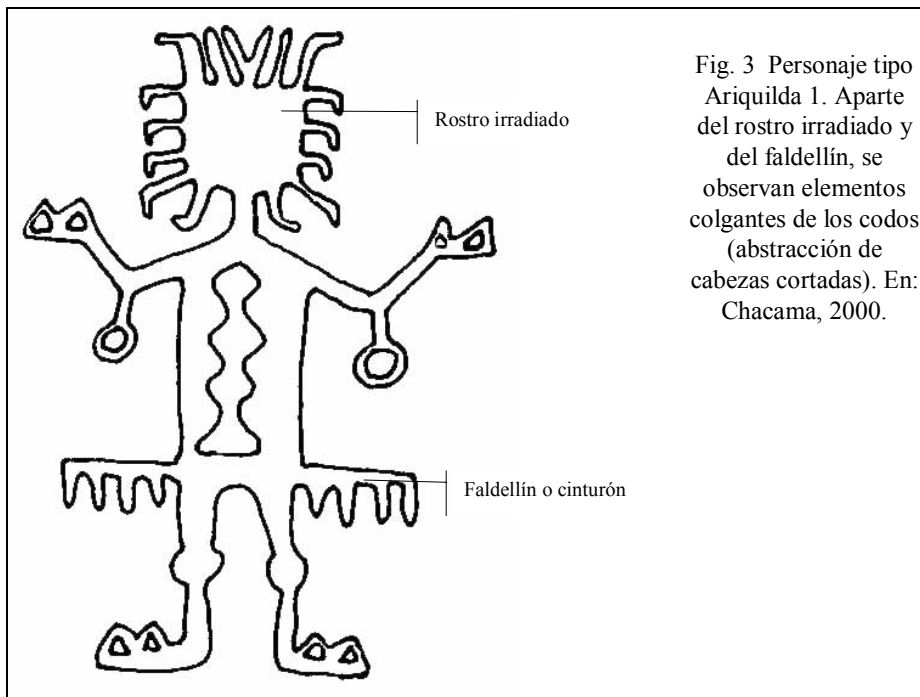


Fig. 5 Dos personajes antropomorfos con tocados cefálicos y cetros. Se observan diseños reticulados en cuerpos de Hombres y Falcónidas. En: Chacama, 2000.

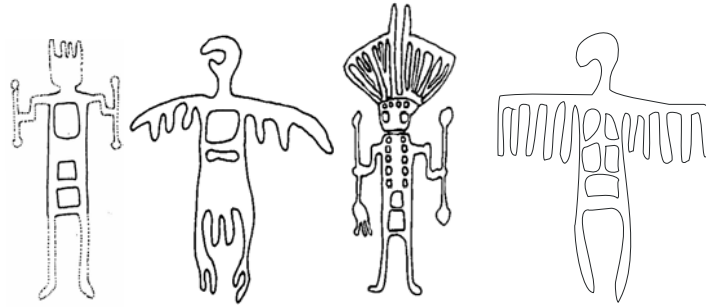


Fig. 6: Símbolo “hilera de rombos unidos por el vértice” inscritos en el pecho de figuras antropomorfas y falcónidas. En: Chacama, 2000.

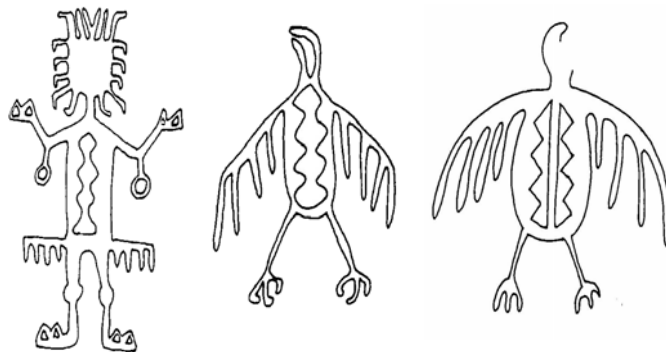


Fig. 7 Deidad Frontal con Báculo (Tiwanaku)
Figura Tipo sitio Arikhilda 1. En: Chacama, 2000.

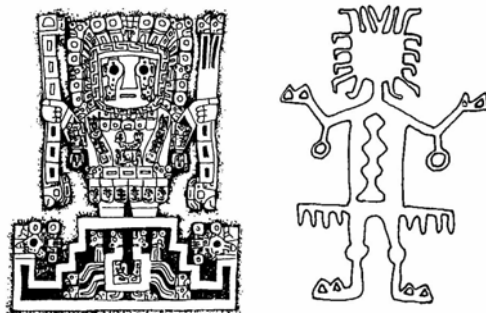
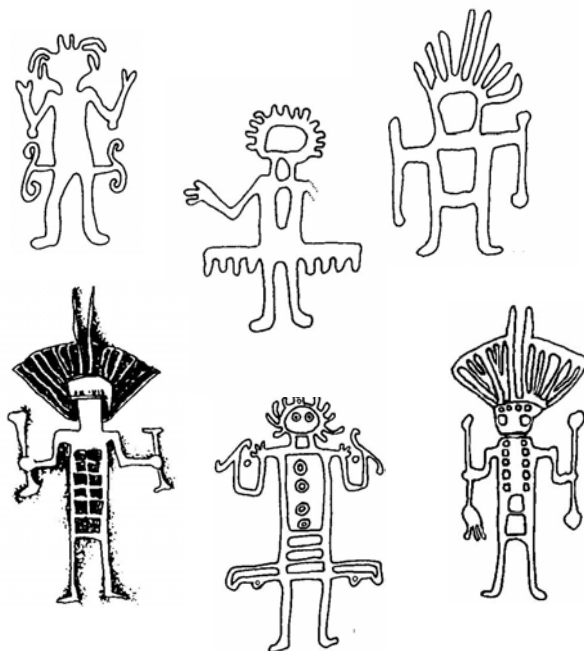


Fig. 8 Figuras Antropomorfas representando al señor de los cetos. Todos tienen Proyecciones cefálicas y tres de ellos portan cetos. Sitio Arikhilda 1. En: Chacama, 2000.



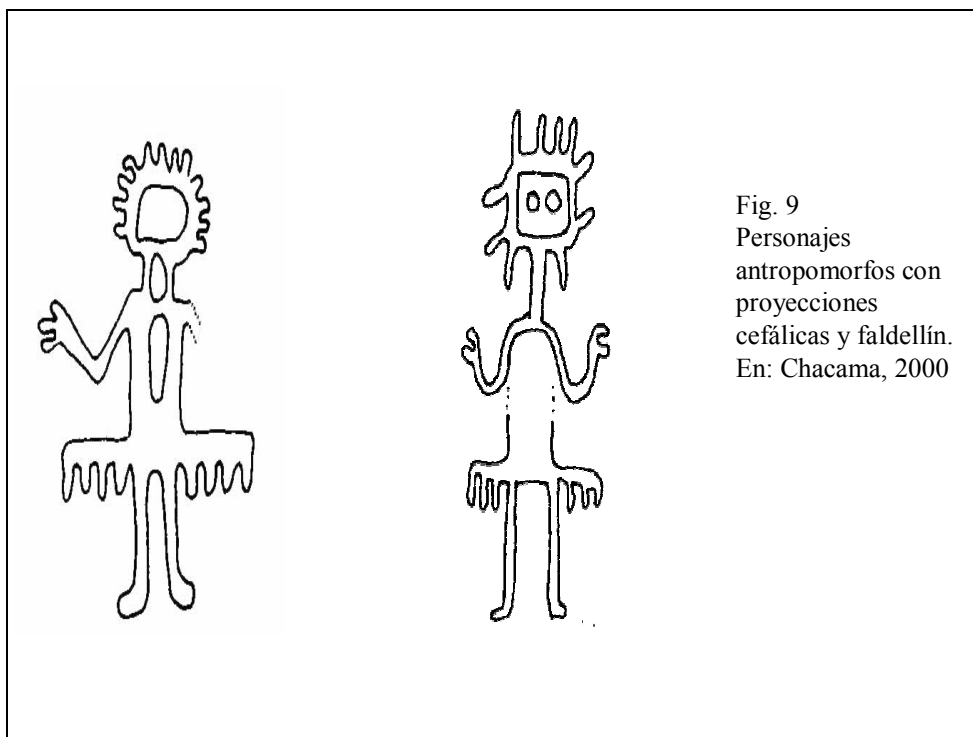


Fig. 9
Personajes
antropomorfos con
proyecciones
cefálicas y faldellín.
En: Chacama, 2000

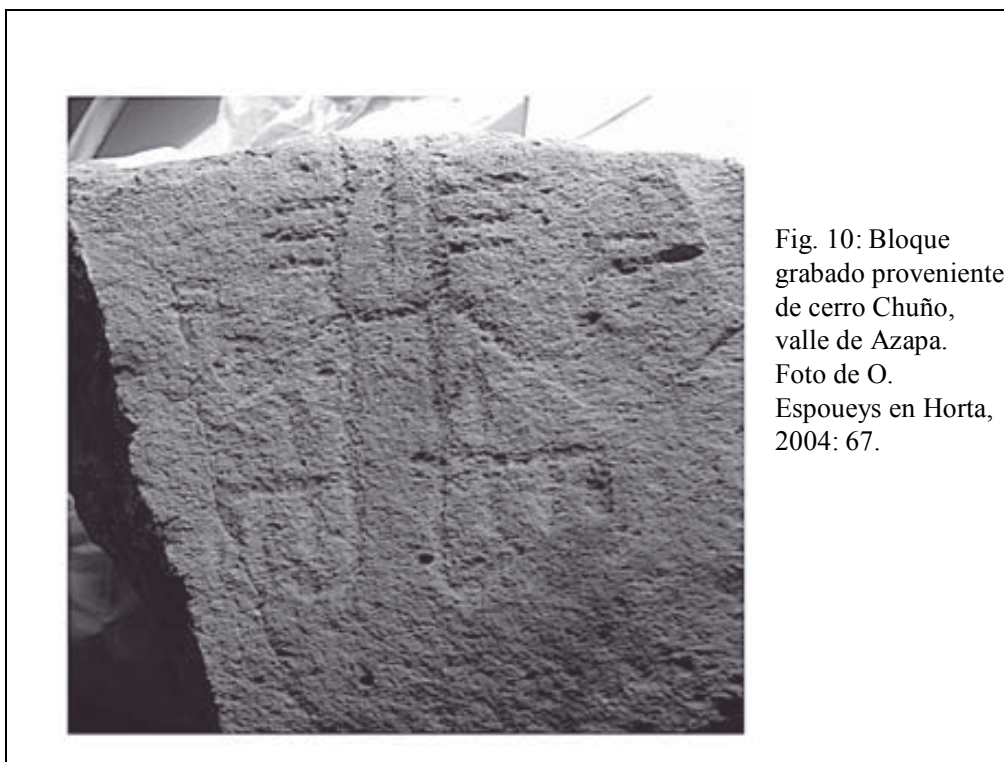
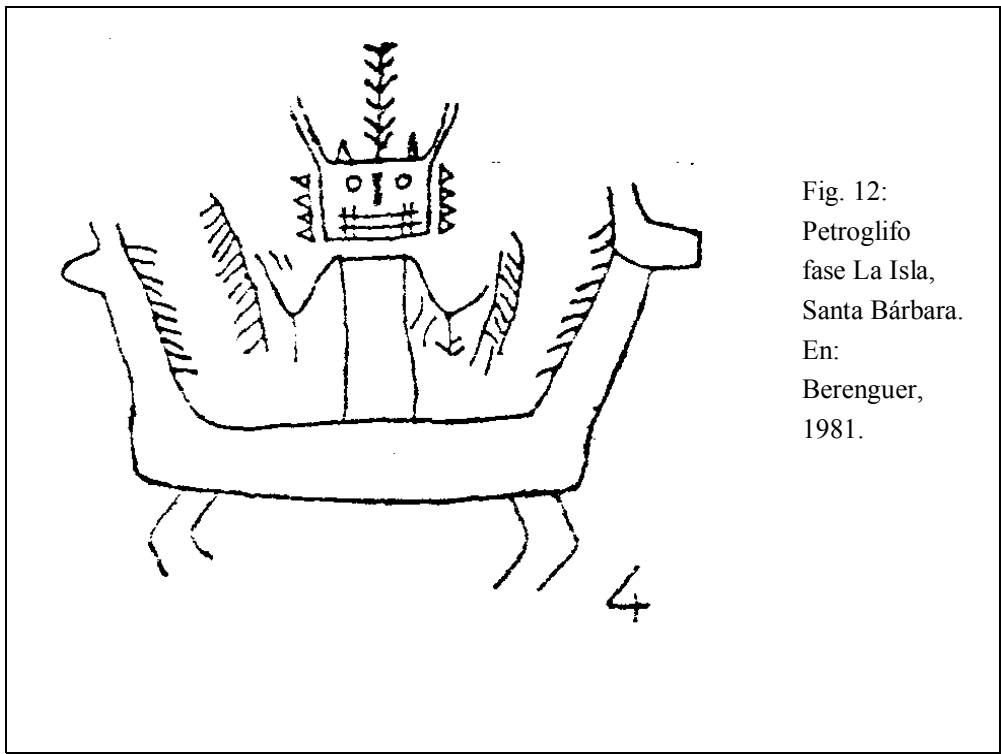
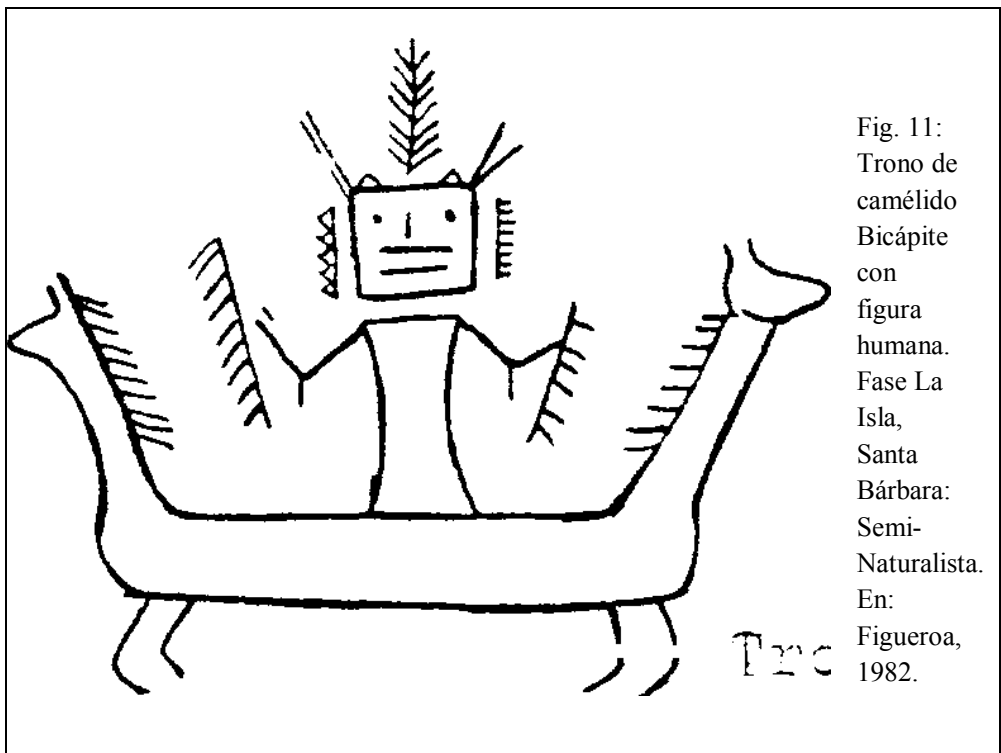


Fig. 10: Bloque
grabado proveniente
de cerro Chuño,
valle de Azapa.
Foto de O.
Espoueyes en Horta,
2004: 67.



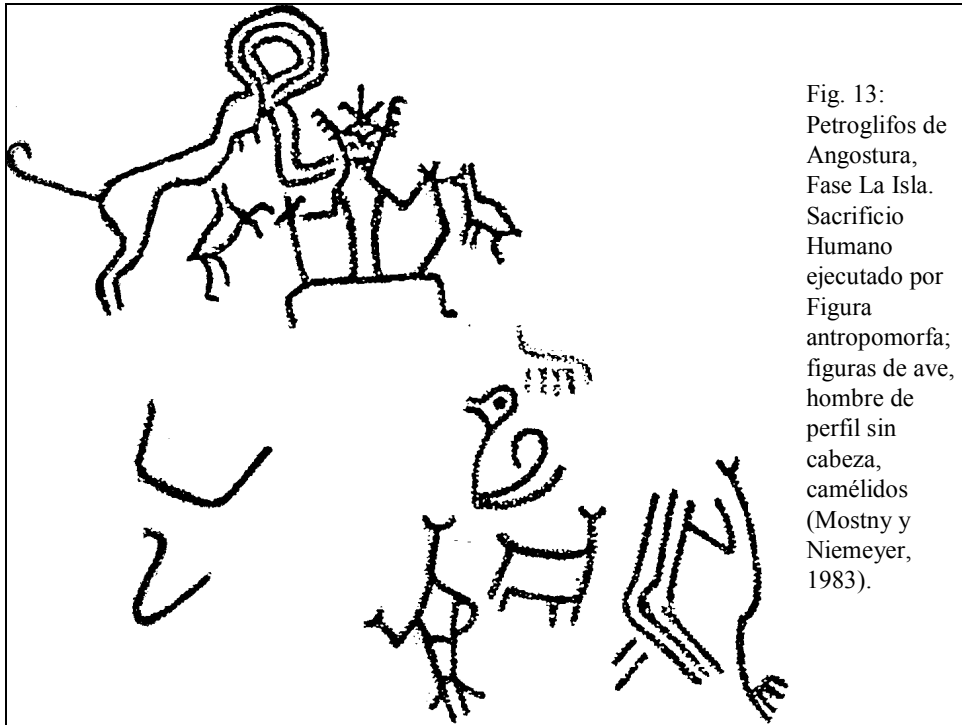


Fig. 13:
 Petroglifos de
 Angostura,
 Fase La Isla.
 Sacrificio
 Humano
 ejecutado por
 Figura
 antropomorfa;
 figuras de ave,
 hombre de
 perfil sin
 cabeza,
 camélidos
 (Mostny y
 Niemeyer,
 1983).

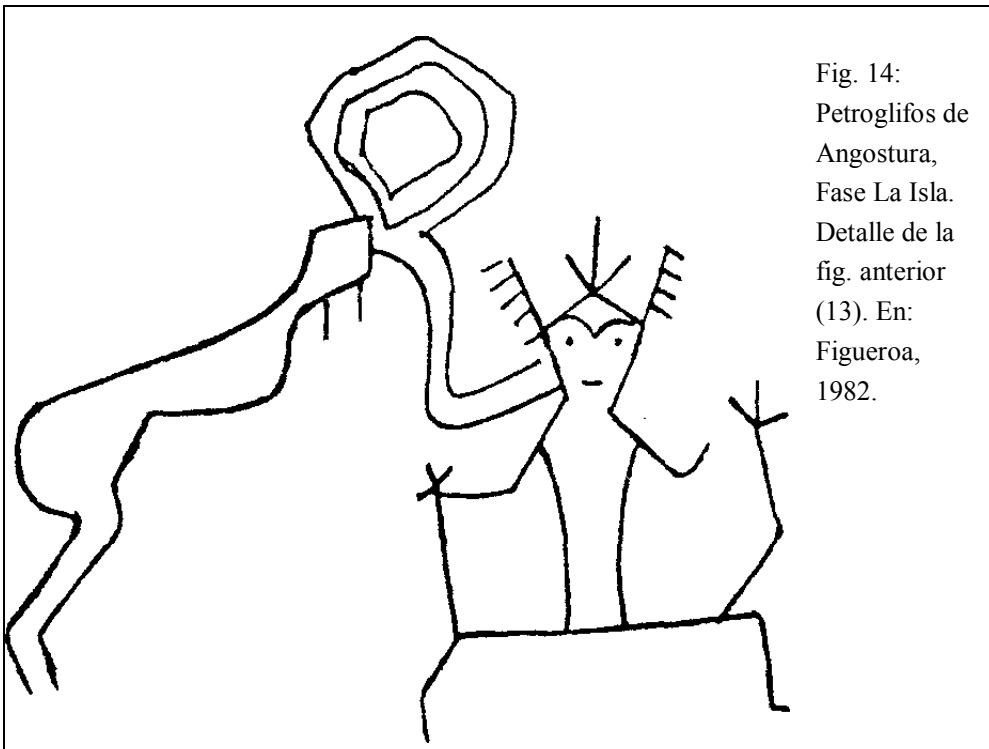
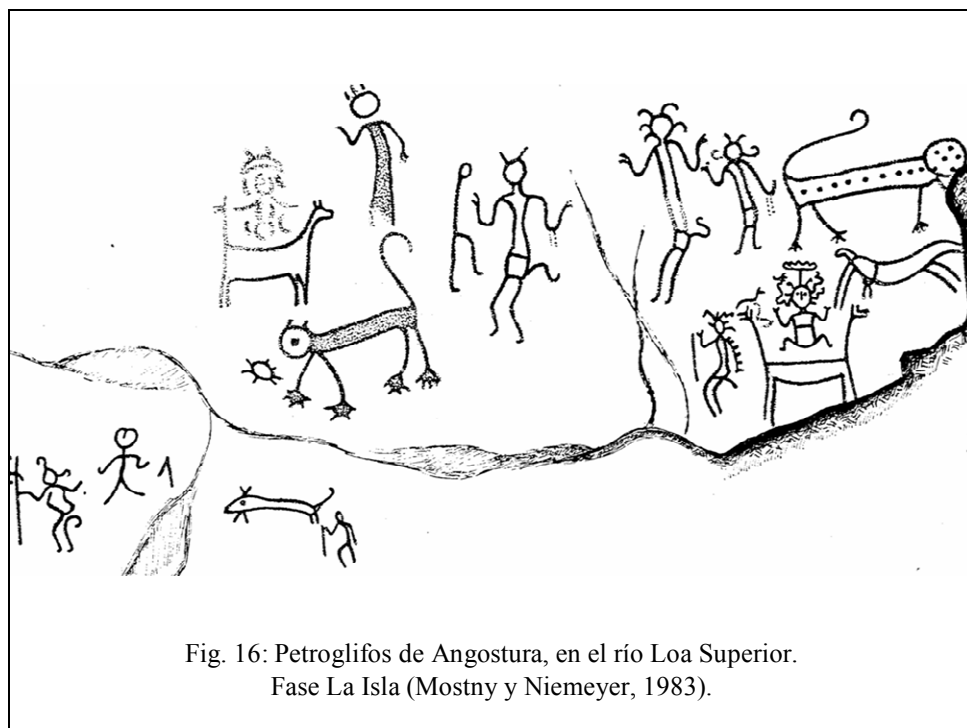
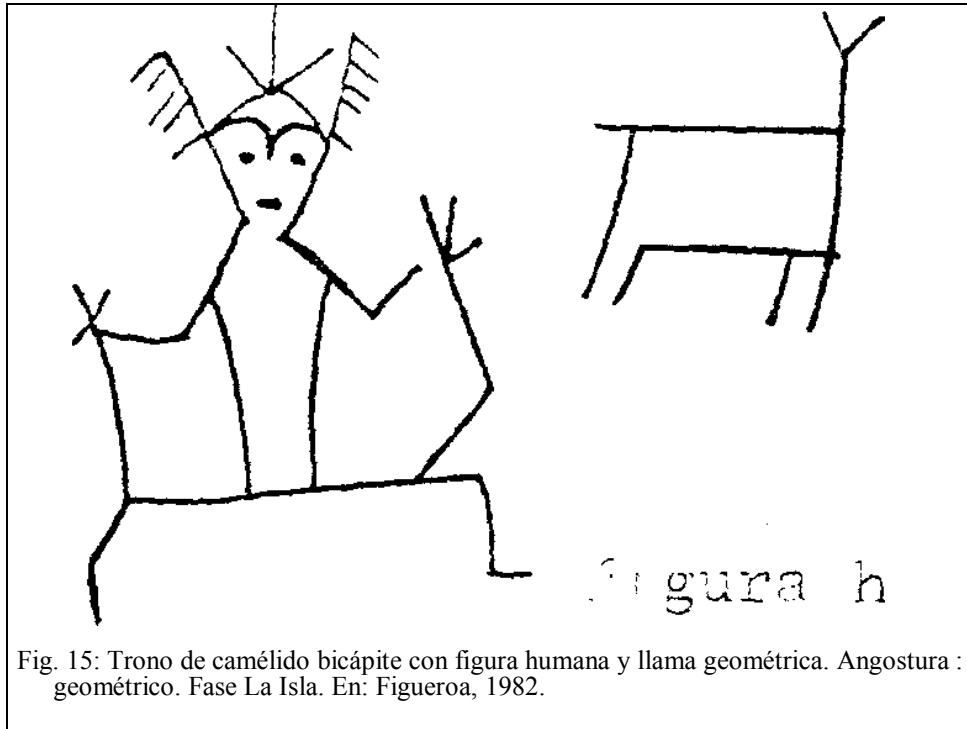
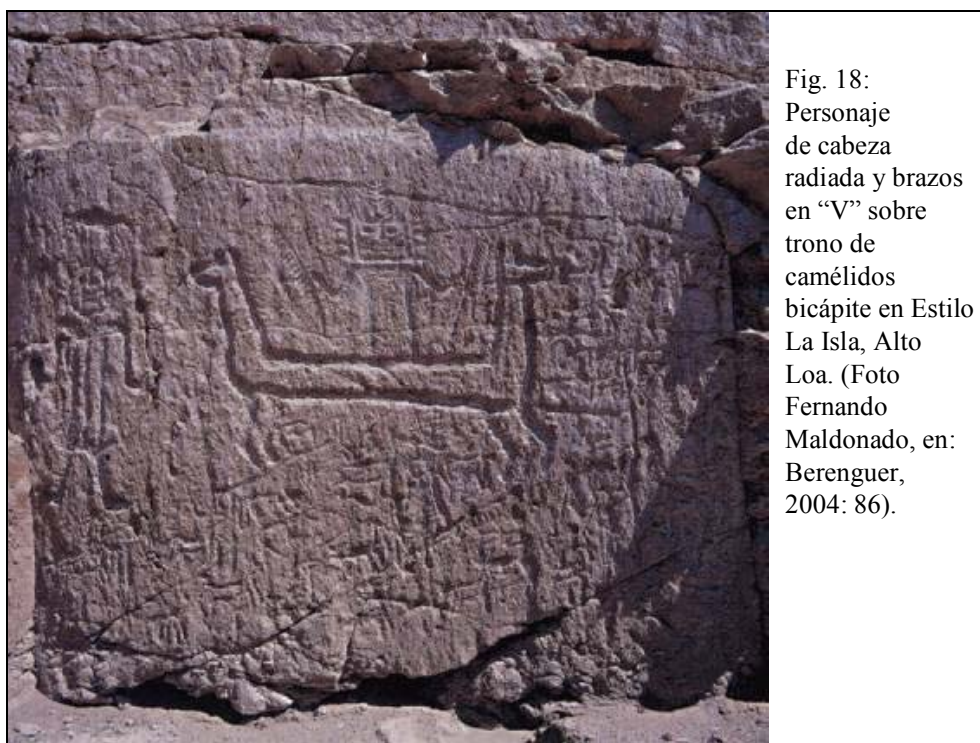
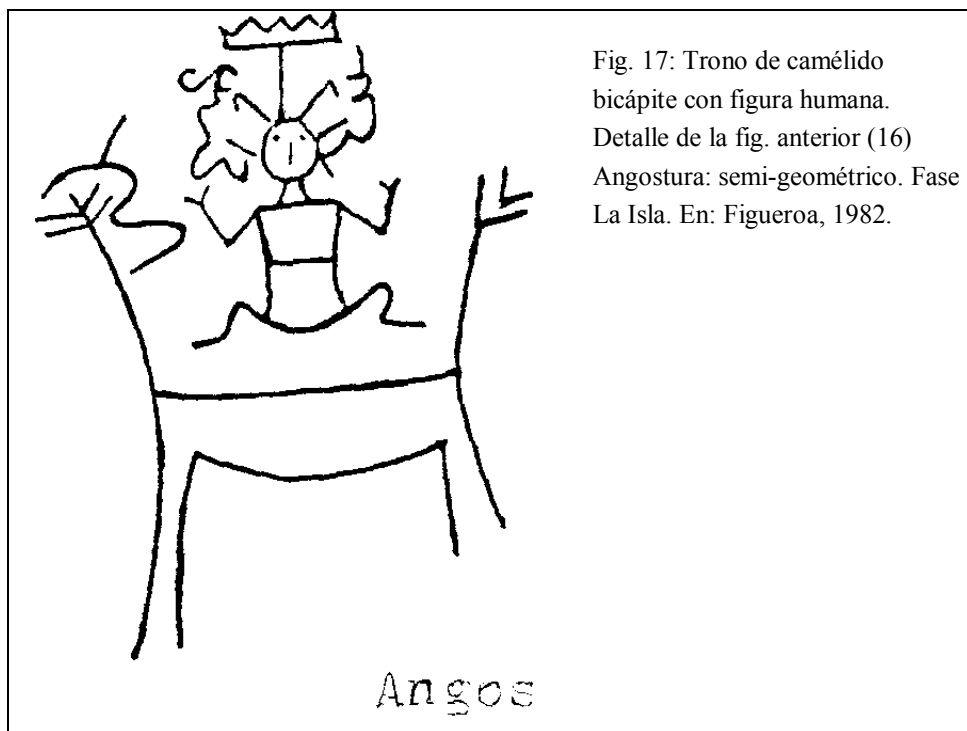


Fig. 14:
 Petroglifos de
 Angostura,
 Fase La Isla.
 Detalle de la
 fig. anterior
 (13). En:
 Figueroa,
 1982.





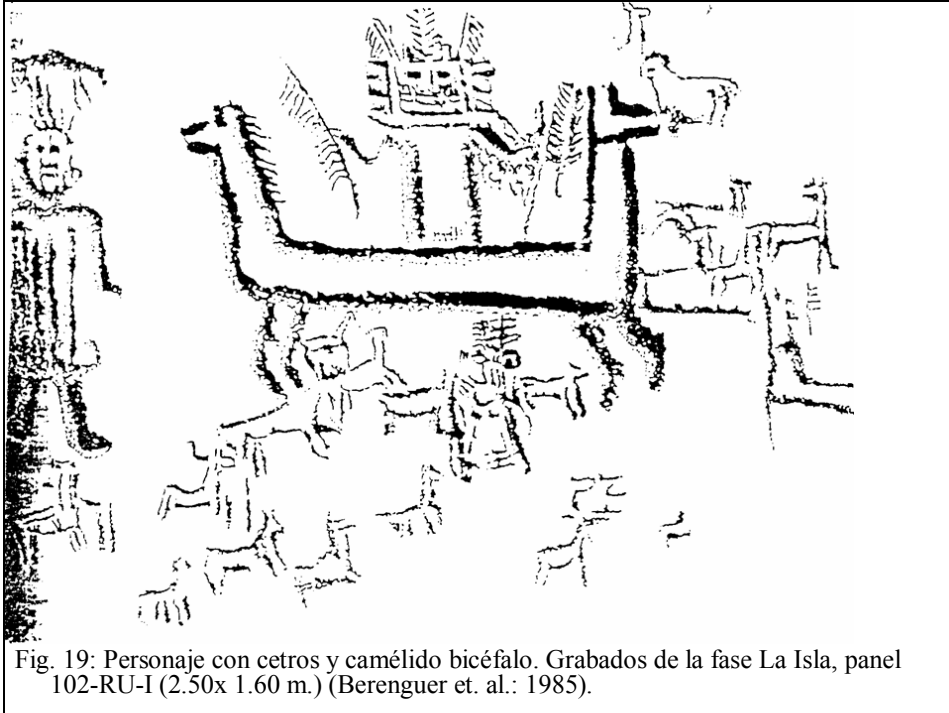


Fig. 19: Personaje con cetros y camélido bicéfalo. Grabados de la fase La Isla, panel 102-RU-I (2.50x 1.60 m.) (Berenguer et. al.: 1985).

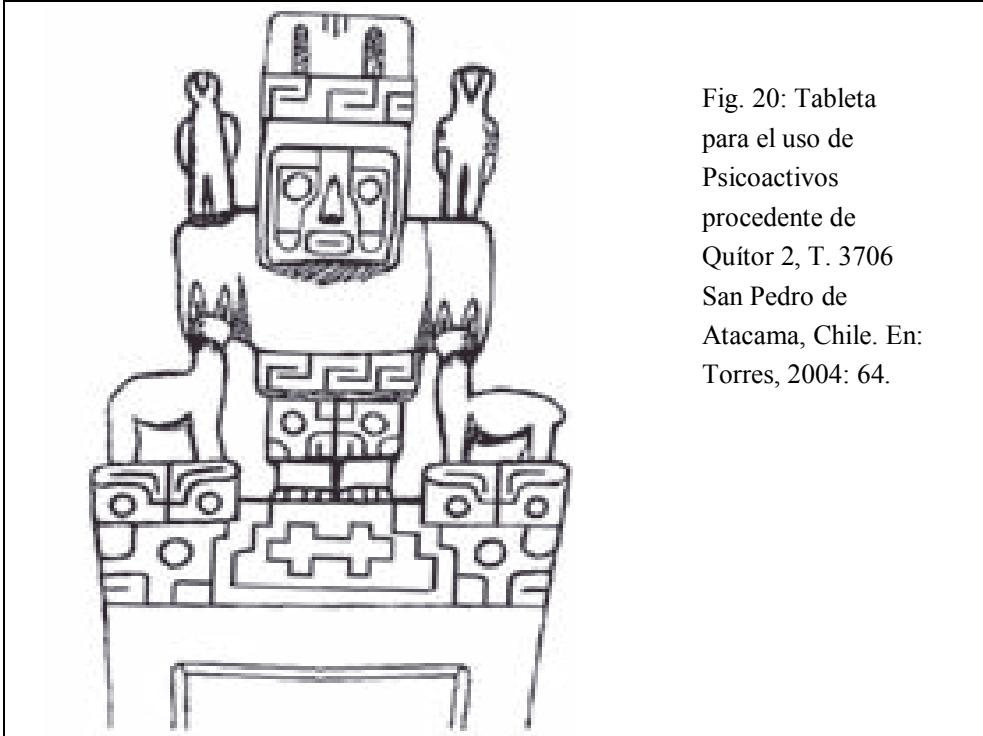


Fig. 20: Tableta para el uso de Psicoactivos procedente de Quítor 2, T. 3706 San Pedro de Atacama, Chile. En: Torres, 2004: 64.

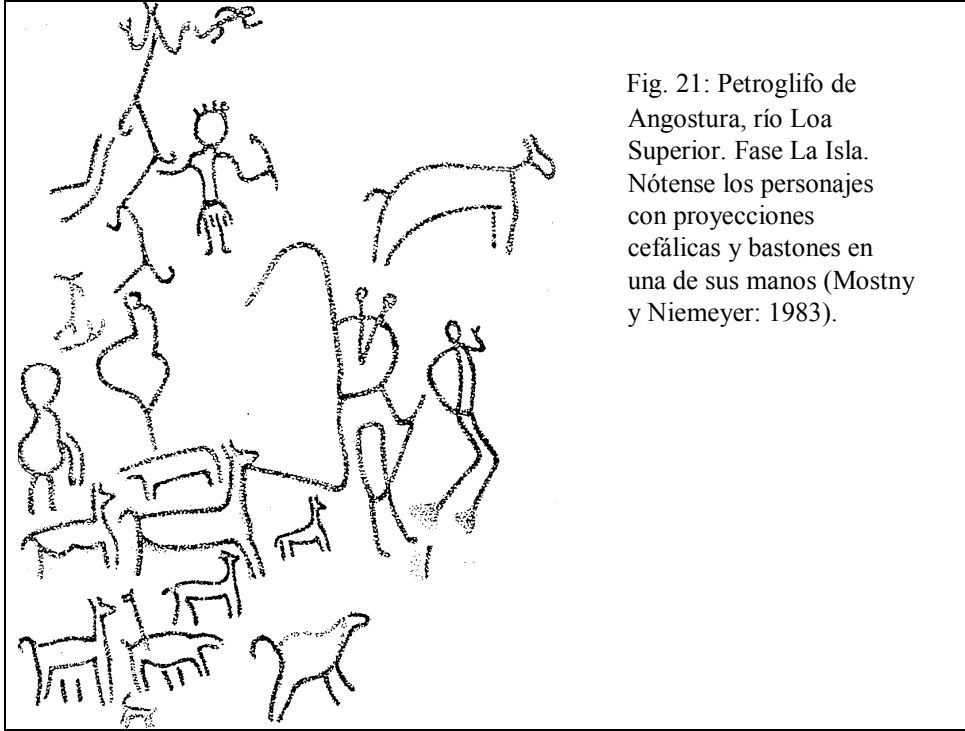


Fig. 21: Petroglifo de Angostura, río Loa Superior. Fase La Isla. Nótense los personajes con proyecciones cefálicas y bastones en una de sus manos (Mostny y Niemeyer: 1983).

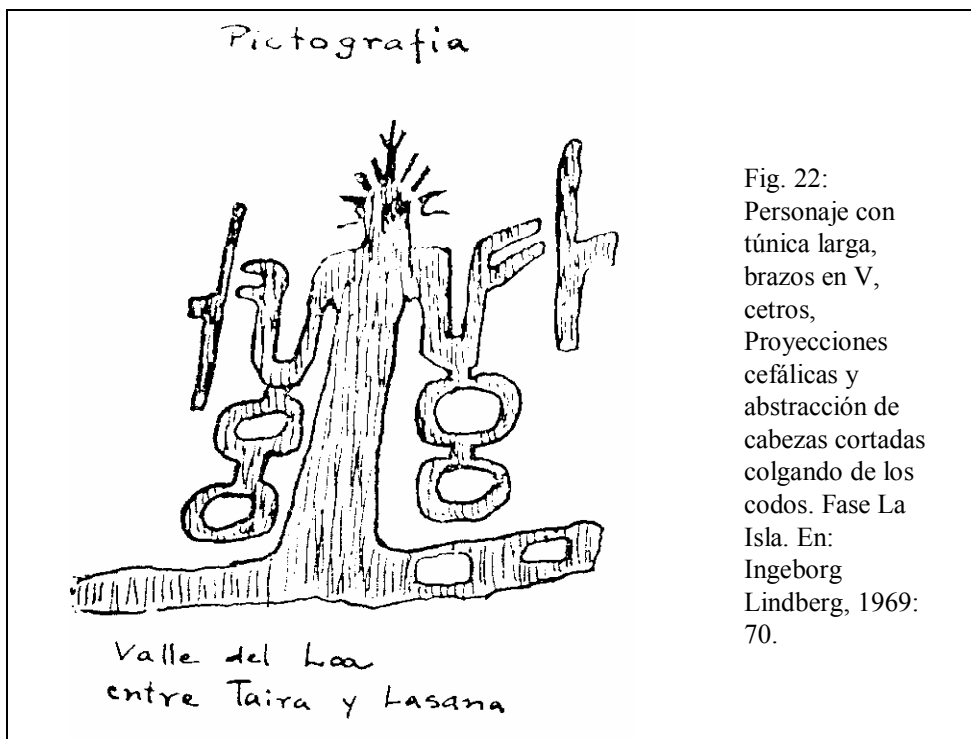


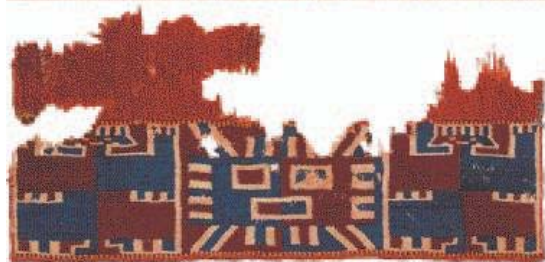
Fig. 22: Personaje con túnica larga, brazos en V, cetros, Proyecciones cefálicas y abstracción de cabezas cortadas colgando de los codos. Fase La Isla. En: Ingeborg Lindberg, 1969: 70.



Figura 23: Pictografía de Estilo Cueva Blanca, Alto Salado (según Montt 2002: Fig. 6, en Berenguer, 2004: 87).



Fig. 24 a: Pictografía de una cabeza radiante en Estilo La Isla, Alto Loa; b: Textil de la Fase Alto Ramírez, Museo Arqueológico San Miguel de Azapa. (Fotos Fernando Maldonado, en Berenguer, 2004: 88).



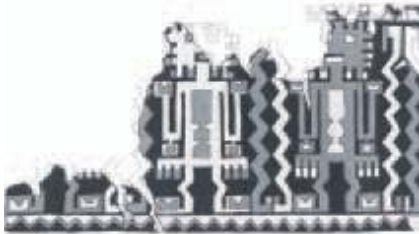
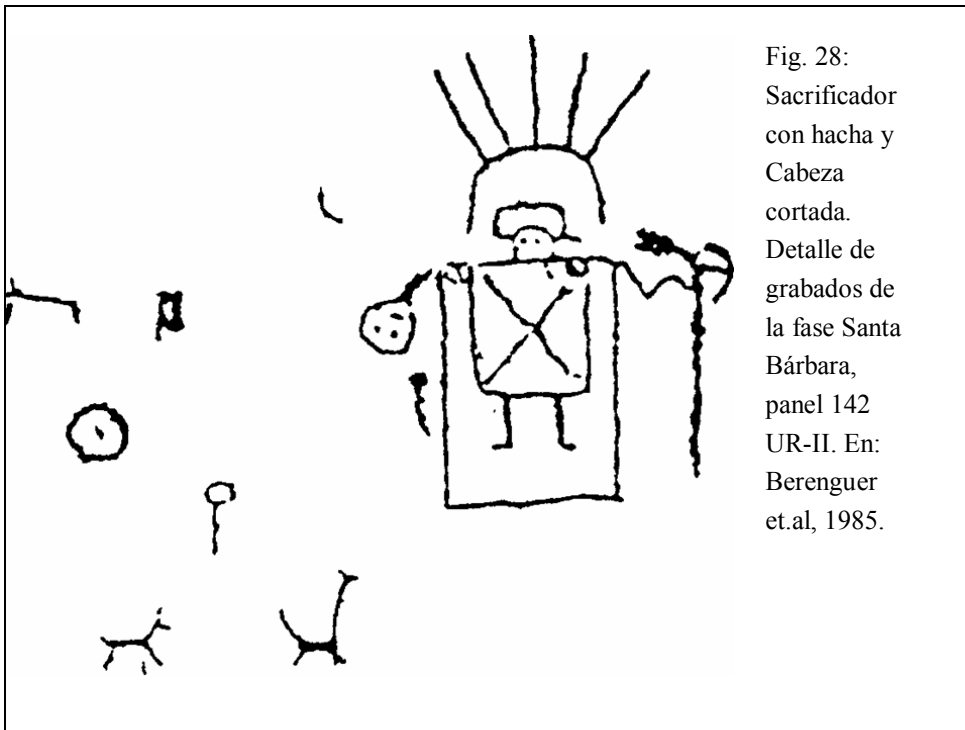
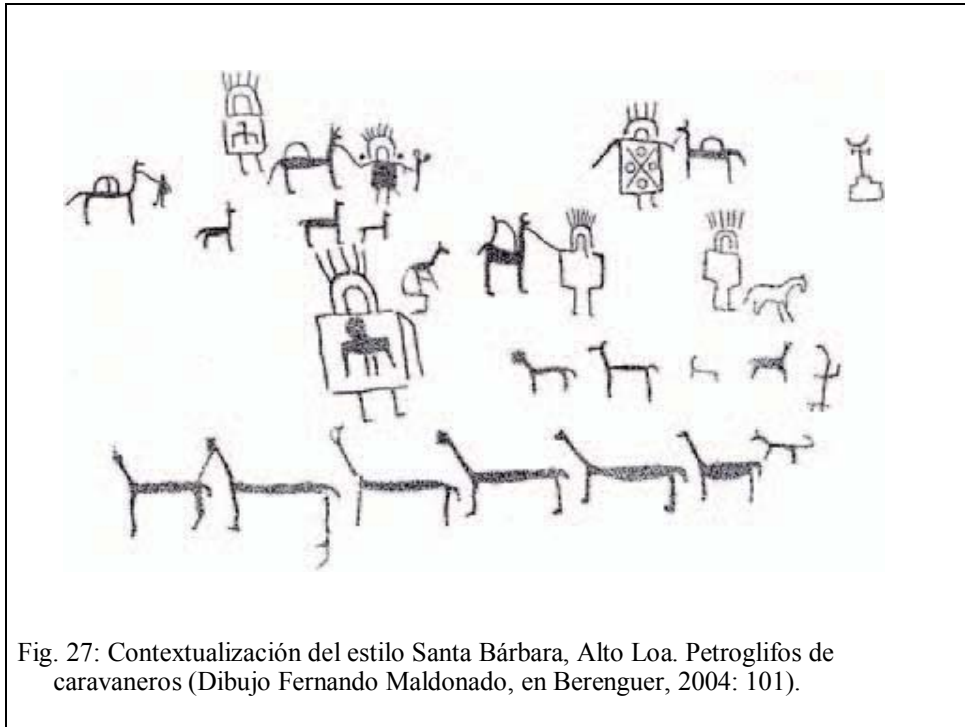


Fig. 25 a: Pictografía de personaje con brazos en “V” en Estilo Cueva Blanca, Alto Loa (según Montt 2002: Fig. 20; Sinclair 1997: Fig. 11);
b: Dibujo de la pictografía anterior;
c: Cobertor público del cementerio de Chorrillos, Calama, Museo Nacional de Historia Natural (según Sinclair 1997: 333).
En Berenguer, 2004: 89.



Fig. 26:
Petroglifo estilo Santa Bárbara, Alto Loa. (Foto Fernando Maldonado, en Berenguer 2004: 91).



Petroglifo



Valle del Loa
entre Lasana y Chiu Chiu

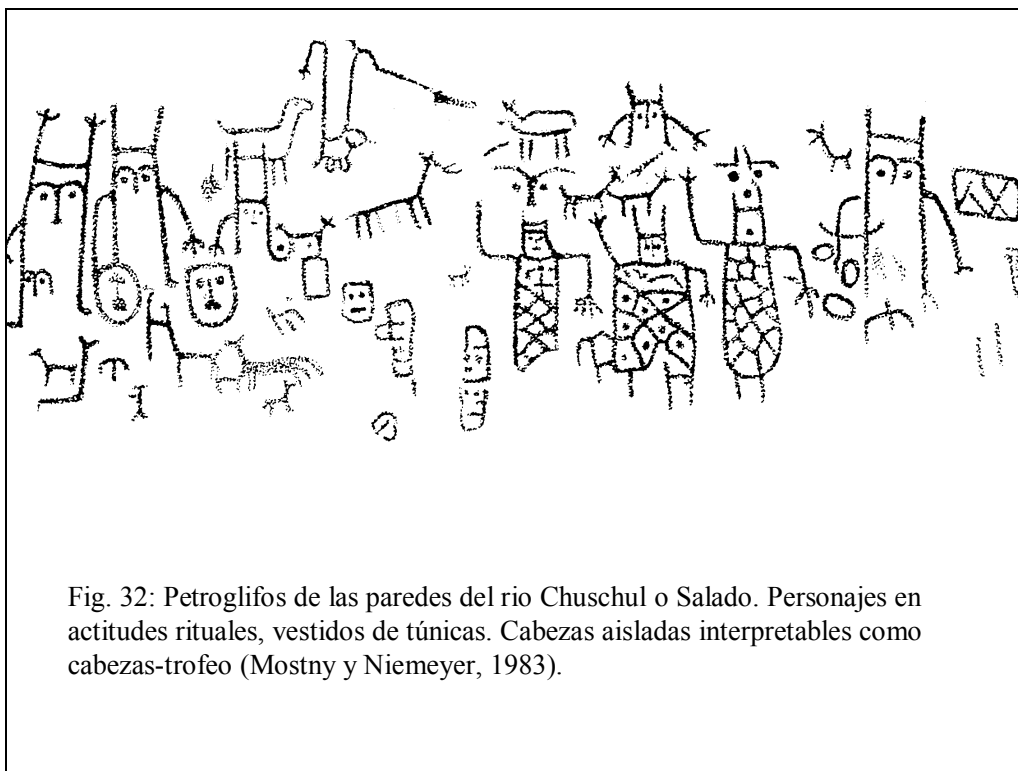
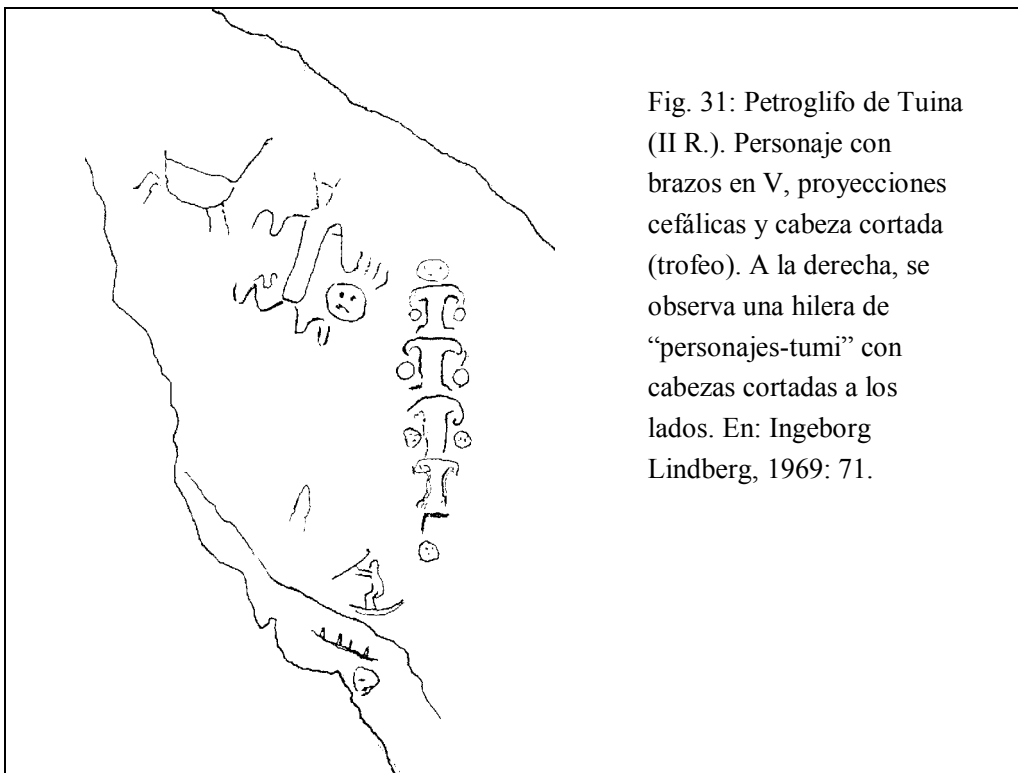
Fig. 29: Personaje con túnica larga, brazos en V, cetro en una mano y proyecciones cefálicas. En: Ingeborg Lindberg, 1969: 70.

Petroglifo



Tamentica

Fig. 30: Personaje con túnica larga, brazos en V y abstracción de cabezas cortadas colgando de los codos. Tamentica (Quebrada de Guatacondo). En: Ingeborg Lindberg, 1969: 70.



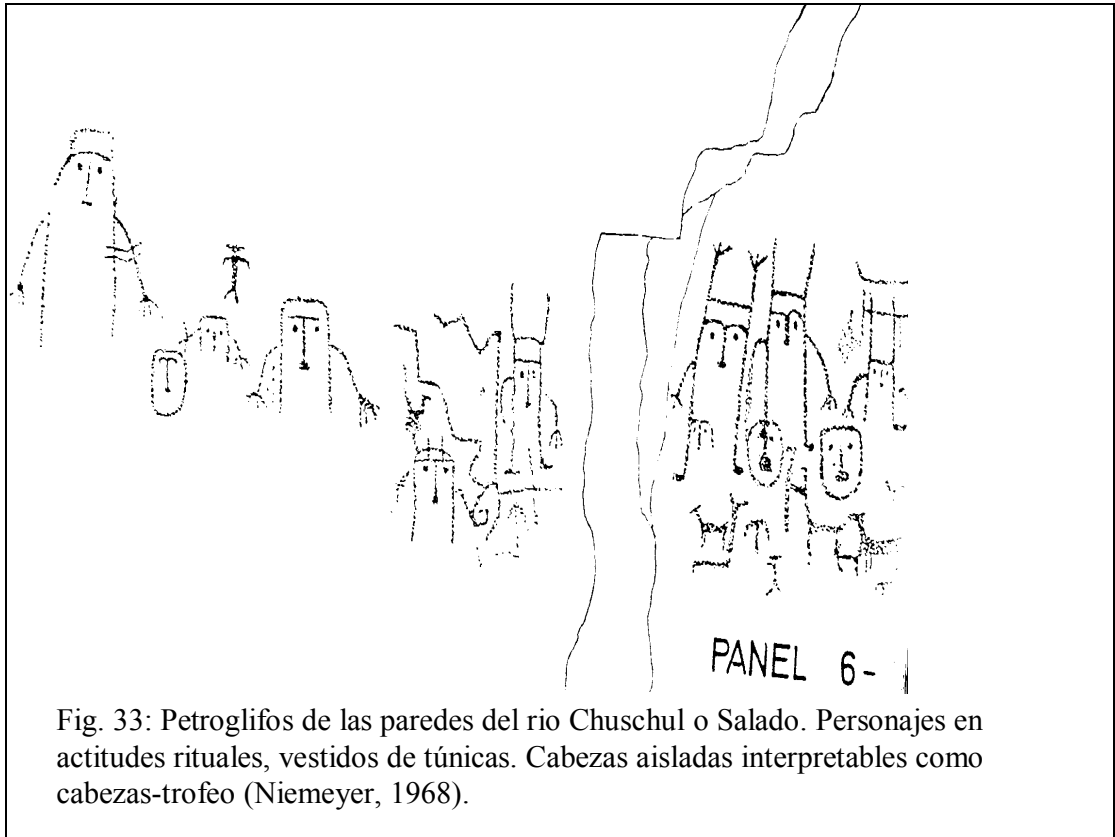


Fig. 33: Petroglifos de las paredes del río Chuschul o Salado. Personajes en actitudes rituales, vestidos de túnicas. Cabezas aisladas interpretables como cabezas-trofeo (Niemeyer, 1968).

Bibliografía Capítulo 2

Aguayo, E. 2000 *Ms.a Representaciones divinas en escenas de beligerancia. Una visión del arte rupestre de los valles transversales de Arica*. Diseño de Investigación para optar al Grado de Licenciado en Antropología con Mención en Arqueología.

2005 *Ms.b Simbolismo sagrado en el arte rupestre de la Provincia del Loa*. Memoria para optar al título profesional de Arqueólogo, en preparación.

Aguayo, E. y V. Castro 2006 *Arte rupestre de Likan Este y Pampa Vizcachilla: reocupación y resemantización. Una aproximación etnoarqueológica*. Pp. 239-249. *Actas del XVI Congreso de Arqueología chilena*, Tomé.

Berenguer, J. 1981 *En Torno a los Motivos Biomorfos de la Puerta del Sol en el Norte de Chile*. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, 38: 167-182. Santiago.

1995 *El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña*. *Chungara*, Vol. 27, N° 1: 7-43. Universidad de Tarapacá, Arica.

2004 *Cinco milenios de arte rupestre en Los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino*. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 9: 75-108, Santiago.

Ms Estudio del personaje frontal en la litoescultura de Tiwanaku. Informe Proyecto Fondecyt 1970073.

Berenguer, J. y J. L. Martínez 1986 *El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana*. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* n°1, Santiago.

Berenguer, J., V. Castro, C. Aldunate, C. Sinclair y L. Cornejo 1985 *Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo*. *Estudios en Arte Rupestre*. Pp. 87-108. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Briones, L. y G. Espinosa 1991 *Investigación y Rescate de un sitio con arte rupestre: Cerro Colorado, I Región, norte de Chile*. *Revista SIARB, Boletín N° 5*.

Bustos, L. 2000: *Arte Rupestre Atacameño*.

Cané, R. 1985 *La Adoración de Montañas y la Interpretación de Algunos Geoglifos y Petroglifos de Quebrada Aroma, Chile y Pampa Nazca, Perú*. *Estudios en Arte Rupestre*. Pp. 233-241. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Castro, V. y F. Gallardo 1996 *El Poder de los Gentiles. Arte Rupestre en el río Salado (Desierto de Atacama)*. *Revista Chilena de Antropología* n° 13, Santiago.

Chacama, J. 2000 *Ms Hombres, pájaros y hombres-pájaros. Análisis iconográfico de figuras humanas y aves grabadas sobre roca. Quebrada de Aroma, sitio Ariqueña 1, extremo norte de Chile*. Seminario electivo Arte Prehispánico, Programa Doctorado en Historia mención Etnohistoria. Universidad de Chile.

Dettwiler, A. 1984 Análisis del arte rupestre: (entre la miopía funcionalista y el imperialismo de la semiótica). Tesis para optar al título de arqueólogo. Universidad de Chile.

Espouey, O., H. Horta y V. Reciné 1995 Estudio de una pieza textil de filiación Tiwanaku del valle de Azapa, Arica, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 6: 111-125, Santiago.

Gallardo, F., V. Castro y P. Miranda 1990 Jinetes Sagrados en el Desierto de Atacama: un estudio de Arte Rupestre Andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* n° 4, Santiago.

Garza, S. y N. González 1998 Arqueología de Xochimilco. La pirámide de las serpientes emplumadas. *Revista Arqueología Mexicana*. Marzo-abril, volumen V, N° 30: 22-26. México D.F.

Horta, H. 1996 Taira: definición estilística e implicancias iconográficas de su arte rupestre. *Chungara Vol. 28*, N° 1 - 2: 395-417. Universidad de Tarapacá, Arica.

2004 Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios. *Estudios atacameños* 27: 45-76

Latham, R. 1938 *Arqueología de la Región Atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago.

Le Paige, G. 1958 Antiguas culturas atacameñas en la cordillera chilena. *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso*, N°s 4-5, años 1957-58: 15-143, Valparaíso.

Lindberg, I. 1969 Conchi Viejo. Una capilla y ocho casas. *Actas del V Congreso de Arqueología* (La Serena), pp. 59-73, La Serena.

Montt, I. 2004 *Vestimenta en la cultura visual tardía del Desierto de Atacama*. Memoria para optar al título profesional de arqueóloga. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

Mostny, G. 1961 Ideas Religiosas de los Atacameños. *Trabajos Presentados al Encuentro Arqueológico Internacional de Arica y Cuadro Cronológico del Area Andina Meridional*. Museo Regional de Arica.

1969 Ideas mágico religiosas de los Atacamas. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 30: 133-140, Santiago.

Mostny, G. y G. Kunsemuller 1960 Informe preliminar de la expedición al río Loa Superior. Primera Parte. *Noticiario Mensual del Museo Nacional de Historia Natural* 44, Santiago.

Mostny, G. y H. Niemeyer 1983 *Arte Rupestre Chileno*. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Colección Historia del Arte Chileno. Depto. de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago.

Muñoz, I. y J. Chacama 1982 Investigaciones arqueológicas en las poblaciones precerámicas de la costa de Arica. *Documento de trabajo N° 2*, Arica.

Muñoz, I. y L. Briones 1996 Poblados, rutas y arte rupestre precolombinos de Arica: descripción y análisis de sistema de organización. *Chungara Vol. 28*, N° 1 - 2: 47-84. Universidad de Tarapacá, Arica.

Niemeyer, H. 1967 Un nuevo sitio de arte rupestre en Taira (Río Loa Superior, Provincia de Antofagasta, Chile). *Revista Universitaria*, año LII. Anales de la Academia chilena de ciencias naturales, N° 30:159-164.

1968 Petroglifos del río Salado o Chuschul (San Pedro de Atacama, Depto. del Loa, Prov. de Antofagasta, Chile). *Boletín de Prehistoria de Chile*, Depto. de Historia, U. de Chile. Año 1, N° 1: 85-97.

Niemeyer, H. y V. Schiappacasse 1981 Aportes al conocimiento del Período Tardío del extremo norte de Chile: Análisis del sector Huancarane. *Chungara* 7: 3-103.

Núñez, L. 1964 El Sacrificador: Un Elemento Co-Tradicional Andino. *Noticiario Mensual del Museo de Historia natural*, n° 96, año VIII.

1965 Desarrollo cultural prehispánico del norte de Chile. *Estudios arqueológicos*, N° 1: 37-106. Universidad de Chile. Antofagasta.

Núñez, L. y L. Briones 1967 Petroglifos del Sitio Tarapacá-47. *Estudios Arqueológicos* 3/4. Universidad de Chile, Antofagasta.

Orellana, M. 1963 Las pinturas rupestres del Alero de Ayquina. *Revista Mapocho*, N° 3: 153-158, Santiago.

Rivera, M. 1985 Realismo y Simbolismo en las Representaciones Humanas de Alto Ramírez y Tiwanaku. *Estudios en Arte Rupestre*. Pp. 421-425. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

1994 Hacia la complejidad social y política: el desarrollo Alto Ramírez del norte de Chile. *Diálogo Andino* 13: 9-37. Departamento de Antropología, Geografía e Historia. Facultad de Educación y Humanidades. Universidad de Tarapacá, Arica-Chile.

Romero, A. 1996 Enfrentamientos rituales en la cultura Arica: interpretación de un ícono rupestre. *Chungara Vol. 28*, Nº 1 - 2: 115-132. Universidad de Tarapacá, Arica.

Rydén, S. 1944 *Contributions to the archaeology of the Río Loa Region*. Goteborg.

Santoro, C. y P. Daulsberg 1985 Identificación de indicadores tempo-culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile. *Estudios en Arte Rupestre*. Pp. 69-86. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

Schaedel, R. 1957 Informe general sobre la expedición a la zona comprendida entre Arica y La Serena. *Arqueología Chilena*. Centro de Estudios Antropológicos, Universidad de Chile.

Schiappacasse, V. y H. Niemeyer 1996 Las pictografías de los aleros de Itiza y de Mullipungu de la Sierra de Arica. *Chungara Vol. 28*, Nº 1-2: 253-276. Universidad de Tarapacá, Arica.

Sepúlveda, M. 2002 *Imagen rupestre y espacialidad en el desierto de Atacama durante los Períodos Tardíos (950-1550 d.C.)*. Memoria para optar al título de arqueóloga. Universidad de Chile.

Spahni, J. C. 1961 Los Petroglifos del Desierto de Atacama. *Trabajos Presentados al Encuentro Arqueológico Internacional de Arica y Cuadro Cronológico del Area Andina*. Septiembre de 1961, Museo Regional de Arica.

Thomas, C., M. A. Benavente y C. Massone 1985 Algunos efectos de Tiwanaku en la cultura de San Pedro de Atacama. *Diálogo Andino n° 4*, Universidad de Tarapacá, Arica.

Valenzuela, D. 2004 *Imágenes sobre piedra y tierra: las sociedades del valle de Lluta, Períodos Intermedio Tardío y Tardío*. Memoria para optar al título profesional de arqueóloga. Universidad de Chile.

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. Universidad de Chile.

2005 Espacio celeste y terrestre en el arte rupestre de Taira. *Boletín Museo Chileno Arte Precolombino*. Vol. 10, Nº 1: 9-34. Santiago.

Westfall, C. 2001 *Informe línea de base Patrimonio Cultural. Proyecto de mejoramiento y construcción de la ruta A-45, Zapiga-Camiña, I Región*. Para R & Q Ingeniería Ltda.

2006 junio, Comunicación Personal.

Capítulo 3

Los Mitos de la Zona Andina

La mitología es una ciencia aún en desarrollo cuyas fuentes se sumen en los escritos de los cronistas de la Conquista española y de la Colonia, quienes utilizaron los mitos para estructurar la Historia prehispánica.

En los mitos se hallan dispersos hechos representativos que ponen de manifiesto la explicación andina a los fenómenos del origen del universo y su ordenamiento. A través de los mitos se busca una aproximación a la manera de concebir el mundo de los andinos, también se busca información para la comprensión de su universo de relaciones prefiguradas o explícitas en los mitos (Pease, 1985). Pero en este caso, utilizaré los mitos como medio para la identificación de los personajes antes señalados, o sea, como medio para el “desciframiento iconográfico”.

Las crónicas de los siglos XVI y XVII incluyen mucha mitología, ya que los españoles al preguntar por historias recibieron explicaciones míticas; de esta forma, la calidad de las versiones no es uniforme al igual que su localización territorial o étnica, y menos aún la supuesta universalidad andina que a veces se les atribuyó, a pesar del universo conceptual generalizado de estos mitos en los Andes. De esta forma, los españoles “historizaron” los mitos en las crónicas, inaugurándose una historia de los incas. Por otro lado, los dioses andinos muchas veces fueron rebautizados y clasificados como “demonios” que corrompían a la gente. Continuando con la tradición renacentista, se transformaron en alegorías los mitos relacionados con los orígenes del mundo y de los hombres, a la vez que sus informaciones sobre arquetipos o personajes ejemplares se convirtieron en datos biográficos y muchas situaciones rituales fueron convertidas en acontecimientos. Sin embargo, esta transformación no impidió que algunos mitos –los de origen sobre todo– fueran mantenidos bajo la categoría de fábulas o leyendas (ibid.: 7).

Otros textos o recopilaciones distintos de las crónicas, reunieron versiones quizá más correctas desde un punto de vista etnográfico, como es el caso quizá único en los Andes de las versiones de Huarochirí, narradas o recopiladas por un informante andino. Estas, al mantenerse en su lengua originaria se han conservado como el grupo más importante sobre la mitología andina prehispánica.

Otras fuentes donde figuran mitos, son los expedientes de los procesos referentes a las “idolatrías”, cuyo mayor número corresponde al ámbito del Arzobispado de Lima. Estos se organizaron principalmente en la primera mitad del siglo XVII, aunque después continuaron con menor intensidad, y recogieron abundantes testimonios sobre idolatrías y hechicerías andinas.

En las crónicas de los siglos XVI y XVII hay muchas versiones que hablan del origen del mundo. En ellas se presenta a las divinidades ordenando el mismo, y éstas han sido generalmente catalogadas como dioses creadores. G. van der Leeuw (-1933-1964; citado por Pease, ob. cit.) distingue entre creación *ex-nihilo* y creación *por ordenación*. En la primera, la divinidad pre-existe a lo creado, lo que es fruto exclusivo de su actividad (por ej. tenemos el caso del Génesis bíblico); en la segunda, los hombres y las cosas pre-existen a las divinidades, las que realizan su “creación” a partir de una realidad caótica que puede suponer la destrucción previa del mundo y sus habitantes. Los dioses de este tipo son

ordenadores del mundo en desorden, diseñan un orden, un sistema de relaciones que justifica la realidad social. De este último tipo son los dioses andinos, según Pease.

Los cronistas del siglo XVI, al buscar una explicación de las divinidades andinas y tratar de organizarlas de manera compatible con la explicación católica, relacionaron a los dioses andinos con el dios bíblico, tratando de demostrar la tesis monogenista del origen del mundo y del hombre (ob. cit.; Duviols) y explicando el origen de los americanos con el tránsito de Noé por el océano después del diluvio, o recordando las tribus perdidas de Israel.

De esta forma, las divinidades que se asimilaron al dios cristiano o que asumieron algunas características de éste fueron Wiraqocha y Pachacamac (términos usados para la traducción de “dios”), sin embargo, las otras divinidades casi siempre se vinculaban a los demonios cristianos, lo cual también afectó a ciertas manifestaciones oraculares, etc., de Wiraqocha o Pachacamac.

Los cronistas se desentendieron o no advirtieron muchas de las particularidades de las distintas poblaciones andinas. Ellos ubicaron su imagen general sobre el Tawantinsuyu o “imperio de los incas”, presentado como un estado centralista y unitario, muy similar a la monarquía española de los siglos XVI y XVII inicial.

A través de las crónicas, Pease infiere que la única divinidad que adquirió características generales fue la solar cuzqueña. De esta forma, se identificó la difusión de una divinidad con la expansión política del Cuzco.

Al entender los españoles a las divinidades andinas como “idolátricas”, consecuencia de la actividad del “demonio” las redujeron drásticamente a sus manifestaciones locales, eliminando a priori la posibilidad de que existieran categorías divinas y dioses que tuvieran amplia vigencia y que respondieran a estructuras más amplias, multiétnicas o panandinas, exceptuando al sol del Cuzco.

Para el autor, todo mito se inserta en un ciclo mayor donde concurren diversas versiones orales. En los Andes, las versiones míticas continuaron circulando oralmente entre la gente. No se conoce el ámbito de difusión posterior de las mismas –y el anterior se presume por la afirmación de las mismas crónicas-, pero algunos relatos recogidos contemporáneamente, como los mitos Inkarrí, mantienen elementos que los cronistas registraron en el siglo XVI, provenientes de algunos mitos de los Ayar, e incluso de la versión de Manco Cápac y Mama Ocllo que popularizara Garcilaso de la Vega (ibid.: 10). De esta forma, puede decirse que hay una continuidad desde el momento en que las versiones fueron registradas hasta el presente.

Hay que considerar los mitos de origen de los incas, sabiendo que los cronistas los transformaron en leyendas historizadas para así poder explicar coherentemente las versiones andinas sobre la aparición y desarrollo del “imperio” inca. “Destinados originariamente a justificar el poder incaico con un indiscutible origen sagrado, aparecen desfigurados por la historización y por la necesidad de convertir a los incas del Cuzco en tiranos y usurpadores para poder así transformar la invasión española en una guerra justa, de acuerdo a los criterios morales de la época” (ibid.: 12).

Finalmente, podemos decir que los mitos relatan una historia no equivalente a lo que nosotros entendemos por ésta. Se trata de una racionalización, como toda explicación de la experiencia cotidiana, transmisible en torno al ritual, aunque no dependa sólo de él. Los mitos incluyen una diacronía interna, aunque esto no significa que necesariamente estén articulados en una concepción diacrónica del universo y la historia. Los mitos se

refieren a tiempos primordiales que se encuentran fuera del tiempo normal o profano; de esta forma, confirman y justifican la realidad, los derechos y las instituciones, ya que van más allá del hecho de ser portadores de una historia narrada.

Son muchísimos los estudios que se han hecho en torno a los mitos, aunque estos escasean dentro del contexto específico de las investigaciones arqueológicas desarrolladas en nuestro país. Dentro de éstos últimos, podemos mencionar los trabajos de Thomas y Salazar (2000) y Artigas (2001, 2002).

En el primero, Thomas y Salazar (2000) plantean la proyección de un mito andino en particular, como modelo representacional heurístico aplicado a la comprensión de la prehistoria andina en el Norte de Chile. Específicamente, se trata del mito de Huari y Llacuaces –recogido por Pierre Duviols–, que pone en relieve el sistema de relaciones duales, recíprocas y, al mismo tiempo, jerárquicas, que habría operado entre pastores de tierras altas y agricultores de tierras bajas.

Dicho sistema de relaciones habría permitido mediar, regular, complementar y ordenar la dinámica entre ambas tradiciones macro-culturales durante los Períodos Formativo Tardío y Medio, a través de factores simbólicos que permitieron sentar un predominio religioso, social y político de los pueblos altiplánicos por sobre los habitantes de tierras bajas.

En el segundo trabajo mencionado, Artigas (2001, 2002) estudió los mitos y leyendas actuales que existen en el valle del Choapa, para intentar obtener a través de éstos, algunos de los posibles significados que pudieron tener las representaciones rupestres que analizó, dentro de la cosmovisión de las sociedades que lo elaboraron.

Para esto, él partió de la premisa de que *los retazos del Orden Original señalado en los mitos que dieron forma al arte rupestre puede mantenerse vivo, en parte, en los mitos y leyendas que circulan en el área en la actualidad* (Artigas, 2002: 4).

Territorio

La zona de estudio que nos interesa, en la Colonia recibió el nombre de Atacama y actualmente corresponde a la provincia de El Loa, la puna aledaña y la franja costera en la región de Antofagasta. Culturalmente, este espacio del Kollasuyu de los incas, se inserta dentro del área Centro Sur Andina que comprende ambientes comunes a cuatro países andinos. Los valles occidentales del sur del Perú se extienden hacia el Norte Grande de Chile y el escaleramiento de pisos costa – puna produce esencialmente situaciones adaptativas similares en el área. Los territorios de tierras altas del norte de nuestro país, participan del extenso paisaje planiforme del altiplano boliviano y el ámbito circumpuneño de Atacama, toca a Bolivia, Chile y Argentina (Castro, 1996).

Jurisdiccionalmente, esta zona correspondió a Charcas colonial; alrededor de 1560, la administración regional se vio obligada a crear la Audiencia de Charcas, con sede en la ciudad de La Plata o Chuquisaca, cercana a Potosí. De acuerdo a las delimitaciones administrativas coloniales, el Corregimiento de Atacama quedó comprendido dentro de la Audiencia de Charcas, con sede en la ciudad de La Plata hasta 1776, a partir de esa fecha

forma parte del virreinato de Buenos Aires y a depender directamente de la Intendencia de Potosí.

Internamente, el Partido de Atacama fue dividido en Atacama La Alta y Atacama La Baja. La primera tenía como cabecera y doctrina a San Pedro de Atacama y sus ayllus: Condeduque, sequitur, solcor, Solor, Coyo y Beter y al oriente del Salar los asentamientos de Soncor, Toconao, Socaire y Peine; durante el siglo XVIII, se le incorporaron los asentamientos de Susques e Incahuasi, pero de hecho, esta puna aledaña fue siempre parte de Atacama, junto con la localidad de Pastos Grandes hoy en la puna jujeña. Atacama La Baja comprendía los pueblos de Chiuchiu –como cabeza y doctrina- Ayquina, Caspana, Calama, el asiento de Conchi y localidades de estancias en los pisos altos a partir de los 3000 m de altitud. En su jurisdicción, quedaba incluida la ensenada de Cobija en la costa (Castro, 1996: 58).

Hacia 1641, Otal fue nombrado vicario y juez eclesiástico para la extirpación y castigo de las idolatrías y supersticiones que habían entre los indios de la provincia de Atacama. Descubrió que la mayoría de los indios de la provincia tenían una cueva, donde encontró cabezas de “leones”, llamas, cuyes, hojas de coca, chicha, bebida de algarrobo y yerbas, para ofrecer a sus ídolos (ibid).

En Calama y en la provincia en general, tenían por dios principal a Sotar Condi (Sottarcondi), al cual vestían de “cumbe con su pillo” y plumas de oro y de “flamenco”. En Chiu Chiu, adoraban al dios Quma Quma (Qumaquina), en Ayquina a Socomba (Soconba) y en Caspana a Sintalacna (Sintalasma).

Tanto Sotar Condi como Socomba, designan deidades y también a personajes indígenas notables; el nombre Sotar o Cotar corresponde a un grupo de notables en Atacama La Baja. Los personajes con el nombre Sotar, son naturales de Chiu Chiu, Calama y Lasana.

Según la autora, Sotar o Sutar significa picaflor en kunza, Condi no aparece en los diccionarios y la palabra más cercana sería Conti, gente; de esta forma la traducción del nombre de la deidad podría ser “picaflor de la gente” o simplemente “picaflor-picaflor”. Es esta última opción, el significado por el que se inclina nuestra autora (Castro, 1996), estableciéndose una posible asociación entre esta ave y la adoración local a una divinidad andina, ya entrado el siglo XVII.

En la zona de estudio que nos interesa, no encontramos mayores referencias míticas de estos dioses, razón por la cual debemos revisar los mitos y dioses de la zona andina que comprende los actuales países de Perú y Bolivia, para tratar de pesquisar la presencia del Sacrificador y el Señor de los Cetros.

El mito de Tunupa

Los cronistas que más hablan de Tunupa son Santa Cruz Pachacuti, Guamán Poma de Ayala, Anello Oliva, Sarmiento de Gamboa, Ramos Gavilán y Calancha; todos ellos coinciden en los principales rasgos de este personaje mitológico andino pre-inca, mito que por cierto, es colla. Para algunos cronistas Tunupa es un enviado de Viracocha, dios creador, para otros se identifica con él (Gisbert, 2004) o es considerado su hijo; éste tiene características negativas como burlón y mañoso, desobediente, vengativo y blasfemo (Chacama, 2002).

Según Ramos, Tunupa apareció en Brasil, Paraguay y Tucumán, subiendo hasta Chachapoyas y los valles de Trujillo. Es famoso el milagro que hizo en el pueblo de Cacha (actualmente San Pedro de Racchí, departamento de Cuzco) en donde envió fuego desde el cielo para quemar al ídolo que allí existía. Luego fue a Carabuco continuando su prédica, para seguir en Puno y Sicasica; a su regreso fue martirizado y arrojado al lago, salvándose milagrosamente llegando hasta la isla Titicaca (actual isla del Sol) en donde nuevamente es martirizado hasta morir. Su cuerpo –atado a una balsa- navegó hasta la orilla de Chacamarca, donde la tierra se abrió formando el río Desaguadero. El cuerpo de Tunupa desapareció en la Provincia de Aullagas, en el lago Poopó. En los alrededores hay un volcán apagado que lleva su nombre (ob. cit.).

Tunupa es un dios aimara, celeste y purificador, relacionado con el fuego y con el rayo. Con posterioridad la imagen de Viracocha, dios creador, se le superpone heredando todas sus cualidades positivas, y dejando para Illapa los poderes negativos como agente destructor y activo que domina el fuego del cielo.

Tunupa forma parte del panteón preinca de la zona del Collao, junto a Aahuacasa, su enemigo, quien sopló cuatro días y cuatro noches contra él y al que probablemente hay que considerar dios del viento. Aunque la ruta de Tunupa coincide con la cuenca lacustre y sus relaciones con el elemento líquido son frecuentes, no parece que deba considerársele dios del agua, carácter específico de Copacabana.

Ramos presenta a Tunupa como un santo, presunto discípulo de Cristo, el cual predicó contra la idolatría y las malas costumbres. Calancha lo identifica con Santo Tomás y refiere la misma leyenda que expone Ramos casi sin variantes. Guamán Poma lo identifica con San Bartolomé. Muy amplia es la referencia que hace Santa Cruz de Pachacuti de las andanzas de Tunupa por el Collasuyu, añadiéndose a los sitios mentados, Tiquina y Tiahuanaco, donde al igual que en Pucara, convirtió a los hombres en piedra. El cronista Pachacuti lo hace actuar también en Cuzco (Gisbert, 2004: 35).

Según Santa Cruz Pachacuti, Tunupa es un hombre barbudo, mediano de cuerpo, con cabellos largos y camisa algo larga, de edad madura (con algunas canas), delgado, andaba con su bordón. El enseñaba a los naturales con gran amor y lo llamaban Tonapa o Tarapacá Viracochanpachayachichachan. El cronista dice que anduvo predicando por todas las provincias de los Collasuyos, hasta que un día lo echaron del pueblo de Yamquesupa,

entonces Tunupa maldijo ese pueblo con anegaciones y actualmente se llama Yamqui supacocha (la) laguna... cuenta que los indios de ese tiempo saben que antiguamente era un pueblo principal y que actualmente es una laguna. Añade que en un cerro muy alto, llamado Cachapucara, estaba o había un ídolo femenino que Tunupa despreció, incendiando el cerro con el ídolo.

El cronista señala que Tunupa había llegado al lago Titicaca, y que los incas sacaban agua del lago y alababan el agua tocada por Tunupa.

De esta forma, se puede relacionar a Tunupa con el fuego y con el agua (Gisbert, 2004).

El cronista Ramos, habla de un episodio en Cacha que relaciona a Tunupa con fuego caído del cielo, similar a lo narrado por Pachacuti. Ramos relaciona con el fuego otro episodio ocurrido en Sicasica, en donde “un santo varón” (Tunupa) había ido a predicar la “ley de dios”. Luego apareció el demonio y mandó a que los indios quemasen al “santísimo discípulo del Redentor”, el cual salió sin lesión alguna; el demonio para atemorizarlos armó un “nublado espeso con gran fuerza de truenos y rayos”, entonces “el santo” levantó las manos al cielo y oró, serenando así los aires (Ramos, 1976 en Gisbert, 2004).

Respecto al agua, Ramos relata cuando el santo salió de Carabuco: tendió su capa sobre las aguas y entró en la laguna, navegando hacia Copacabana. Después de su martirio en la isla Titicaca, el cronista cuenta que una vez muerto, pusieron al santo discípulo en una balsa y lo echaron en la laguna de Titicaca. Los antiguos contaban que sopló un recio viento que llevó a la balsa hasta la tierra de Chacamarca, que actualmente es el Desaguadero y que antes de ese episodio no lo era... *y la abrió por la proa de la balsa, dando suficiente lugar para que las aguas corriesen, y sobre ellas fue navegando hasta los Aullagas donde como arriba queda dicho, se hunden las aguas por las entrañas de la tierra...* (Ramos, 1976 en Gisbert, 2004: 37).

Finalmente Ramos dice que en Carabuco, el santo tenía una fuente cerca de una choza, la cual veneraban los indios y cuando estaban enfermos bebían de aquella agua. Según Gisbert, el itinerario de Tunupa es coincidente con la aparición de las sirenas en la arquitectura virreinal; pasaría por la ruta de los lagos hasta desaparecer en el Poopó, en cuyas orillas se encuentra un volcán llamado Tunupa.

Los cronistas rehacen la ruta de Tunupa hasta que se pierde en la región de Aullagas, al sur del lago Poopó; luego mencionan una posible relación con la costa de Chile. *Historias indígenas regionales respecto al volcán Tunupa, situado a orillas del salar de Uyuni nos permite extender el itinerario de sus viajes desde el altiplano boliviano hacia la frontera con Chile* (Chacama y Espinosa, 2001: 778). De esta forma, los autores vinculan al desierto tarapaqueño en la ruta mítica que Tunupa, dios aymara, sigue desde el lago Titicaca a la costa del norte de Chile.

Ponce dice que Tunupa se puede caracterizar porque “ejerce amplio dominio sobre el fuego del cielo”, ese fuego del cielo, según Gisbert, podría referirse a las erupciones volcánicas, como lo señalado en el episodio de Cacha y en el hecho de que Tunupa esté personificado en un volcán de la zona de Carangas (departamento de Oruro). Además, ese poder sobre el fuego es extensivo al rayo (Gisbert, 2004).

Para Rowe, la antigüedad del culto a Tunupa es similar a la que pudo tener el culto al rayo, y relaciona a Tunupa con el trueno y el rayo. Sin embargo, es probable que Illapa sea un desdoblamiento y personificación posterior de uno de los poderes de Tunupa, dios que adquiere caracteres muy universales hasta convertirse en el antecedente de Viracocha.

Con todo, la personalidad de Tunupa se torna mucho más compleja en su identidad con Ekeko (según Bertonio), en su relación con las mujeres peces, en la cruz que se le atribuye, así como en su imagen desdoblada en Taapac y Tunupa. Por último hay que considerar su potestad de convertir a los hombres en piedras, hecho que posiblemente se le atribuye con posterioridad (Gisbert, 2004: 37).

La autora señala, que la ruta de Tunupa y las sirenas coincide con el hábitat original de los Uros¹, lo que haría presuponer una cultura Uro pre-aymara, ligada al agua y en cierto modo, al dios Tunupa.

Según Ponce, Tunupa se remonta a la cultura Tiwanaku. *El conflicto religioso que ha recogido el relato tradicional, quizás se halle vinculado a la expansión de Tiwanaku en su época V (724-1200 D.C.), la cual habría permitido el desalojo de muchas deidades locales y la entronización de Tunupa* (Ponce, 1969 en Gisbert, 2004: 37). Para Gisbert, esto sería efectivo ya que como ejemplo está el desalojo del ídolo femenino de Cacha. Ponce cree, que en una época preinca Tunupa debió representar al antiguo dios del rayo, de la lluvia y de las manifestaciones geotectónicas (Ponce, 1969 en Chacama, 2002).

Para Ponce, la conquista incaica de la meseta (1450-1471 D.C. aprox.) motivó el desplazamiento de Tunupa por Viracocha, perdiendo su predominancia y pasando a desempeñar la simple función de fiel servidor, una posición secundaria, proceso formado por el oportunismo sincrético del sacerdocio cuzqueño. Como vemos, para Ponce Viracocha desplaza a Tunupa y se apodera de su leyenda, en cambio para Pease son dos versiones de un mismo hecho ocurrido en Cacha, una colla con Tunupa y otra quechua con Viracocha (Gisbert, 2004).

Posteriormente, el Viracocha que desplaza a Tunupa, a su vez es desplazado por el Sol en tiempos del Inca Pachacutec.

En los relatos de Cieza, podemos observar cómo se asignan los atributos de Tunupa a Viracocha; en el relato de Cacha, dice que cuando Viracocha fue a esa provincia (ubicada a 18 leguas del Cuzco), fue recibido por los habitantes con armas, dispuestos a matarlo...entonces él hizo caer fuego del cielo hacia el cerro de una cordillera donde se encontraban los indios. Termina su relato diciendo que él vio las piedras y el cerro quemado, cuya extensión era de más de ¼ de legua. De esta forma, Viracocha queda, como Tunupa, ligado al fuego.

Cieza, también relaciona a Viracocha con el agua, cuando señala que en la provincia de Puerto Viejo se metió al mar con los suyos y que andaban por el agua como si anduvieran por la tierra. En esto también coincide Viracocha con Tunupa (Gisbert, 2004).

Tunupa fue identificado posteriormente con San Bartolomé y Garcilaso describe al dios entronizado del templo de Cacha con los atributos de este apóstol. Al parecer, en la zona donde anduvo Tunupa, se lo recuerda a través del apóstol Bartolomé, y el santo patrono de Tinta, sustituyó al dios precolombino de Cacha. Según Garcilaso, este ídolo era un hombre de buena estatura, con barba larga, usaba vestidos largos y anchos, como túnica, que llegaban hasta los pies; tenía un extraño animal, con garras de león, que estaba atado por pescuezo con una cadena. Todo estaba esculpido en piedra. *La estatua semejava a las imágenes de nuestros venerados apóstoles, y mas propiamente a la del Señor San*

¹ Según Diego González Holguín (1989), “una nación del collao; todo género de gusano”.

Bartolomé, porque le pintan con el demonio atado a sus pies, como estaba la figura del Inca Viracocha con su animal no conocido (Garcilaso, 1723 en Gisbert, 2004: 39).

Sin embargo, Cieza -60 años antes- da otra descripción de la estatua, a la cual se refiere como una piedra antropomorfa, con insignias de la realeza incaica en la cabeza, que llevaba descubierta y con cabello corto. En la mano sujetaba algo como un breviario, pero que probablemente pudo ser un objeto ritual como el que portan los actuales monolitos. No se refirió al animal.

En relación a esto, Gisbert (ob. cit.) concluye que la versión de Garcilaso está deformada y que tiende a demostrar la identificación de Viracocha con el apóstol San Bartolomé; su descripción ejemplifica la labor de sincretismo que se realizó en los primeros años.

Algunos de los cronistas que hemos visto, se refieren a Tunupa como un ser mítico negativo desde el punto de vista cristiano: para Bertonio Tunupa es indigno, además señala que éste pecó con Quesintuu y Umantuu, dos hermanas de las que Gisbert deduce que se trataría de mujeres-peces; para Ramos es un hechicero contrario al santo, y que los indígenas confundieron con este último; y para Sarmiento, es un siervo rebelde de Viracocha. Estos aspectos, que apenas se ven en las crónicas, muestran parte de la verdadera personalidad del ser mítico. Son características que tuvieron que olvidarse o ser encargados a un doble como en el caso de Taguapaca o del adversario del santo, según Ramos (ibid).

Finalmente, prevalecieron las características positivas lo que influyó en la identificación con un apóstol; de esta forma se creó una iconografía cristiana para Tunupa, quien tiene la apariencia de San Bartolomé, en cambio, a Illapa se le recuerda bajo la imagen tradicional de Santiago (ibid).

A San Bartolomé, se lo representa iconográficamente con túnica blanca y bordón en forma de cruz, características que se atribuyen a Tunupa según la tradición de Carabuco, en donde Tunupa vestía de blanco e implantó allí una cruz que traía con él, la que fue arrojada al lago y se encontró después de la conquista.

Tunupa se relaciona con el fuego al igual que San Bartolomé, a quien se le atribuye el Evangelio Apócrifo que habla de la bajada de Cristo a los Infiernos y de la caída de Lucifer. Este Evangelio relata cuando a Bartolomé se le incendió su vestimenta, en el momento en que oraba, y también relata cuando el apóstol pisó la cerviz del demonio, por orden de Cristo, y comenzó a interrogarlo sobre su caída. Este episodio explica la iconografía de San Bartolomé sujetando al demonio, y también su estrecha relación con el fuego y el infierno, lo cual lo aproximaron al mito andino (ibid).

A comienzos del siglo XVII la identificación de Tunupa con San Bartolomé ya era un hecho, y la primera iconografía americana que representó esto fue la de Guamán Poma de Ayala.

Posteriormente, la iconografía de San Bartolomé es cambiada por la de Santo Tomás, lo que es avalado por Santa Cruz Pachacuti Yamqui (1613), Calancha (1638), Gregorio García (1625), Antonio de Montalvo (1682) y Avila (1648). De esta forma, se encuentra una iconografía realizada por un jesuita antes de 1663, en donde aparece Santo Tomás con todos los atributos de Tunupa en su martirio ocurrido en la isla Titicaca cuando se negó a adorar la imagen del sol (ibid).

Para Chacama y Espinosa (2001) existe una relación muy evidente entre Tunupa y Tarapaca o Taguapaca, Tawapaca, Taguapica, Taupaca, Tarapacac o Taapac.

Probablemente eran dos seres míticos de atributos y funciones muy similares, razón por la cual fueron confundidos por los cronistas. Según los autores, las características de Tunupa-Tarapaca² serían:

CARACTERÍSTICAS	ATRIBUTOS	ESPACIO DE ACCIÓN
Burlador	Báculo	Gran parte de América
Peleador	Balsa de Totora	Lago Titicaca
Viajero	Honda	Desaguadero
Civilizador	parte de un ave	Carabuco
		Lago Poopó
		Salar de Uyuni
		Frontera boliviana-chilena
		Altiplano chileno
		Costa norte de Chile

Los autores creen que Tarapaca es un ser mítico relacionado con la figura de ave, posiblemente en un momento pretiwanaku y cuyo antecedente iconográfico sería la antigua figura frontal de Pukara. Esto implicaría que el mito de Tarapaca, como nombre regional o simple confusión de Tunupa, no sólo se expande por una extensa zona geográfica, sino también, por una extensa zona temporal (Chacama y Espinosa, 2001).

En la actualidad, hay una serie de leyendas que tienen al volcán Tunupa como personaje central; estas versiones son de las zonas de Quillacas y Pampa Aullagas, Salinas de Garci Mendoza y Challapata, Huari y Sevaruyo.

Estas leyendas cuentan que un día el viejo Asanaques se casó con una mujer llamada Tunupa y tuvieron varios hijos. El Asanaques era un viejo con barba blanca y el principal Mallku de la región. La Tunupa era una bella y joven mujer que llevaba doce polleras de muchos colores y doce enaguas. El viejo Asanaques era muy celoso de la bella Tunupa acasionándole muchos sufrimientos. Un día, tanto sufrir, la joven Tunupa decidió irse hacia la costa. En esa ocasión la Tunupa y el Asanaque tuvieron una riña en la que el Asanaque comenzó a castigarla. La Tunupa pidió auxilio y salió en defensa de su hermana, Chullasi, que se encontraba al otro lado del lago cerca a Orinoca. Chullasi, para defender a su hermana Tunupa lanzó una piedra, con una honda, a la cabeza del Ausanaques, hiriendo al Mallku para siempre. Es por esa razón que el mallku se encuentra inclinado hacia donde sale el sol y la piedra que le hirió se encuentra aún en la pampa cerca al camino, que llaman PacoKahua. Mientras el Asanaques estaba herido, la Tunupa aprovechó para marcharse, dejando atrás a sus hijos Wilacollo, Huatascollo, Huari y Sevaruyo (Cerro Gordo) (cerros menores que se encuentran al sur del lago Poopó). Iniciando su camino hacia la costa, la Tunupa orinó en las pampas de Aguas Calientes, donde hoy existen brotes de aguas termales, consideradas

² Paka= ave carroñera.

saludables. Luego de transitar por las pampas de Condo, la Tunupa decidió descansar en la localidad de Quillacas, donde se construyó un fogón para cocinar, formando así los cerros de Santa Bárbara y San Juan Mallku, donde luego se ubicaría el actual pueblo de Quillacas.

Al día siguiente, se dirigió rumbo al oeste, para cruzar el río Marqués, la Tunupa dejó una de sus abarcas, en el lugar hoy conocido por una pequeña loma denominada Sato. Al otro lado del río decidió descansar dejando rastros de reposos en los contornos del cerro Pedro Santos Willka, lugar de fundación del pueblo y ayllu de Pampa Aullagas.

Rumbo al sur, cerca de Tambillo, la Tunupa excavó la tierra para construir una Tiwaraña de piedra para preparar la quinoa. Continuando su trayectoria hacia el sur, en una localidad llamada Jayu Cota, excavó nuevamente la tierra para luego verter su leche y dejarle a su hijo menor que la seguía. Más adelante dejó en su camino a un hijo enfermo con viruela, llamado Saalviano, nombre de un cerro que tiene muchos huecos en su superficie.

Siguió camino hasta una gran planicie donde se perdía de vista el Asanaques y donde dicen que la Tunupa vertió grandes cantidades de leche para alimentar a sus hijos. En esta zona, conocida desde entonces como el Salar de Uyuni (o Aullagas) se encontró con dos jóvenes muy guapos, el Cora Cora y el Achacollo o cerro Grande, con los que entabló una buena amistad. Ellos la convencieron que se quedase por esos lugares antes de seguir rumbo a la costa.

Muy pronto los jóvenes se enamoraron de la bella Tunupa. y comenzaron a pelearse por su amor. Con un hondazo, el Cora Cora hirió el corazón del Achacollo, por lo que desangró mucho. Por su parte, el cerro Achacollo también le lanzó un hondazo al Cora Cora, hiriéndolo en la vejiga y habriéndole muchos huecos. Así ambos jóvenes pretendientes murieron por el amor de la Tunupa y desde entonces la Tunupa se quedó y permaneció para siempre en esta región de los Aullagas (Molina 1996:405-408, en Chacama y Espinosa, 2001).

El autor menciona que la trayectoria de la mujer Tunupa sugiere un recorrido civilizador en toda la región, debido a que crea nuevos asentamientos de poblaciones que recuerdan la disposición geográfica de la confederación de varios grupos étnicos conformados fundamentalmente por urus y aymaras. Este proceso civilizador se evidencia en la domesticación de hechos cotidianos como la construcción del fogón, la introducción de alimentos preparados la abarca suelta, realización de vestimenta a partir de la economía pastoril; construcción de la Tiwaraña, explotación agrícola sedentaria, etc. (Molina 1996:409, en Chacama y Espinosa, 2001).

Como se vio, el mito de Tunupa aún está vigente en el altiplano chileno y sur de Bolivia; el mito se ha resemantizado al punto de cambiar el personaje masculino por uno femenino, *una bella mujer, que se encuentra involucrada en conflictos amorosos y violentas riñas, los personajes son cerros y las señales de las huellas o rutas corresponden a accidentes geográficos* (Chacama, 2002).

Iconográficamente hablando, algunos autores han propuesto que el personaje central de la Puerta del Sol estaría representando a Tunupa (Gisbert, 2004; Chacama y Espinosa, 2001).

El mito de Viracocha

Viracocha es el dios creador andino en tiempo de los incas, su origen se encuentra en el lago Titicaca y recorre gran parte del territorio de la actual Bolivia creando las cosas y las gentes; según Cieza de León, era conocido como Ticsi Viracocha o Taupaca. Sin embargo, Taupaca o Taguapaca es el otro nombre de Tunupa, el cual fue reemplazado por Viracocha en tiempos incaicos.

Según Pedro de La Gasca, Viracocha significa “hombre nacido de la espuma del agua”, aludiendo esto a que había sido engendrado del lago Titicaca (Pedro de La Gasca [1553] 1976 en Pease, 1985).

En Viracocha se esconde un ser plural cuya naturaleza asoma a través de sus diferentes nombres, los cuales, además de señalar las características del dios, dan testimonio de las divinidades que en él se insumen ya sea en el espacio o el tiempo. Entre los nombres de Viracocha tenemos: Con, Pachayachachic, Ticsi, Caylla, Tocaapu, etc. (Gisbert, 2001:59).

Viracocha significaría “espíritu del lago” o “espíritu del agua”, y él es quien crea la primera humanidad y la destruye a través del agua. Luego de un tiempo de oscuridad hace que emerjan en la isla Titicaca, el Sol y la Luna. Finalmente, crea una nueva humanidad y envía a sus dos “criados” –Imaymana Viracocha y Tocaapu Viracocha- a poblar la selva (oriente) y la costa (occidente). Su antagonista es el tercer “criado”, Tunupa (ibid). En otras versiones, Viracocha aparece como el “hacedor”, “Camac” o “principio generador”; y habría tenido dos hijos, Imaymana Viracocha y Tocaapu Viracocha (Pease, 1985).

Según Betanzos, en su primera salida con Tici Viracocha hizo el cielo, la tierra y una primera gente que vivía en la oscuridad. En su segunda salida, convirtió en piedras a esas primeras gentes por desobedientes y creó el sol, el día y los demás astros en Tiwanaku. Después se fue por el camino de la sierra hacia el norte haciendo salir a cada grupo étnico de sus respectivas pacarinas, mientras sus dos hijos hacían lo mismo por los Andes y los llanos (Betanzos 1987 [1551]: 11 en Chacama y Espinosa, 2001).

Como uno de los nombres de Viracocha es Con, se puede suponer que Viracocha asimiló a Con, el primer dios creador.

Viracocha asume las acciones que originalmente le pertenecieron a Con, como la creación de la primera humanidad, y además asume las acciones de Pachacamac, incluyendo el dominio del Antisuyo y del Contisuyo. Algunos cronistas identifican a Viracocha con Pachacamac; ambos son dioses invisibles que se manifiestan por la dualidad Sol/Luna, noche/día. Ambos se exteriorizan mediante movimientos geotectónicos. Viracocha es la fuerza invisible que mueve al sol, mientras que Pachacamac es el señor de las profundidades de la tierra. Viracocha se exterioriza mediante el par Sol-Luna (Gisbert, 2001).

Viracocha es un dios de naturaleza cuádruple: Viracocha Pachayachachic, el Creador; Tocaapu Viracocha, señor del Occidente y la costa; Imaymana Viracocha, señor de

la selva y del oriente; y Tunupa, señor del Collasuyu y del sur. Illapa y Tunupa se identifican porque ambos dominan el rayo y el fuego (ibid).

En algunos mitos, Viracocha figura como padre de tres hijos, teniendo entre ellos a Taguapica o Taguapaca (Tunupa).

Viracocha se relaciona con el origen del mundo y su procedencia se remonta a tiempos anteriores al Tawantinsuyu y a las zonas vecinas al lago Titicaca. Se le atribuye el ordenamiento del mundo y la fundación del Cuzco (Pease, 1985).

El ordenamiento del mundo que estableció, se relacionaba con el señalamiento de los ámbitos macroespaciales, con la precisión del origen sagrado del Cuzco y el delineamiento arquetípico de ciertas actitudes (ibid).

A continuación se transcribe la versión de Juan de Betanzos sobre Viracocha:

En los tiempos antiguos, dicen ser la tierra e provincia del Perú oscura, y que en ella no había lumbre ni día. Que había en este tiempo cierta gente en ella, la cual gente tenía cierto Señor que la mandaba y a quien ella era sujeta. Del nombre desta gente y del Señor que la mandaba no se acuerdan. Y en estos tiempos que esta tierra era toda noche, dicen que salió de una laguna que es en esta tierra del Perú en la provincia que dicen de Collasuyo, un Señor que llamaron Con Tici Viracocha, el cual dicen haber sacado consigo cierto número de gentes, del cual número no se acuerdan. Y como esta hubiese salido desta laguna, fuese de allí a un sitio que junto a esta laguna, está donde hoy día es un pueblo que llaman Tiaguanaco, en esta provincia ya dicha del Collao; y como allí fuese él y los suyos, luego allí en improviso dicen que hizo el sol y el día, y que al sol mandó que anduviese por el curso que anda; y luego dicen que hizo las estrellas y la luna. El cual Con Tici Viracocha, dicen haber salido otra vez antes de aquella y que en esta vez primera que salió, hizo el cielo y la tierra, y que todo lo dejó oscuro; y que entonces hizo aquella gente que había en el tiempo de la oscuridad ya dicha; y que esta gente le hizo cierto de servicio a este Viracocha, y como della estuviese enojado, tornó esta vez postrera y salió como antes había hecho, y a aquella gente primera y a su Señor, en castigo del enojo que le hicieron, hízolos que se tornasen piedra luego. Así como salió y en aquella misma hora, como ya hemos dicho dicen que hizo el sol y día, y luna y estrellas; y que esto hecho, que en aquel asiento de Tiaguanaco hizo de piedra cierta gente y manera de dechado de la gente que después había de producir, haciéndole en esta manera: Que hizo de piedra cierto número de gente y un principal que la gobernaba y señoreaba y muchas mujeres preñadas y otras paridas y que los niños tenían en cunas, según su uso; todo lo cual así hecho de piedra, que lo apartaba a cierta parte; y que él luego hizo otra provincia allí en Tiaguanaco, formándolos de piedra en la manera ya dicha y como los hobiese acabado de hacer, mandó a toda su gente que se partiesen todos los que él allí consigo tenía, dejando solo dos en su compañía, a los cuales dijo que mirasen aquellos bultos y los nombres que les había dado a cada género de aquello, señalándoles y diciéndoles: “estos se llamarán los tales y saldrán de tal fuente en tal provincia, y poblarán en ella, y allí serán aumentados; y estos saldrán de tal cueva, y se nombrarán los fulanos, y poblarán en tal parte; y así como yo

aquí los tengo pintados y hechos de piedras, así han de salir de las fuentes y ríos, y cuevas y cerros, en las provincias que así os he dicho y nombrado; iréis luego todos vosotros por esta parte (señalándoles hacia donde el sol sale), dividiéndoles a cada uno por sí y señalándoles el derecho que debía de llevar” (Juan de Betanzos [1551] 1924, en Pease, 1985: 29-30).

En la versión de Cristóbal de Molina sobre Viracocha, cuenta que su principal residencia era Tiwanaku, en donde había muchos hombres y mujeres convertidos en piedra por no haber obedecido al Hacedor –Viracocha-. En esos tiempos todo era oscuridad y así hizo el sol, la luna y las estrellas a las que ordenó ir a la isla de Titicaca para que de ahí subiesen al cielo para ponerse cada uno en sus respectivos lugares, y así lo hicieron. Luego, Manco Cápac y sus hermanos y hermanas por mandato del Hacedor, se metieron debajo de la tierra y salieron por la cueva de Pacari tambo, de donde decían proceder, aunque otras naciones decían haber salido de esa cueva. Como habrían salido el primer día después que el Hacedor dividió la noche y el día, se llamaron los Hijos del Sol, al cual adoraron y reverenciaron.

En otro mito, cuentan que el Hacedor tuvo dos hijos, Imaymana Viracocha y Tocapo Viracocha. Cuando terminó de hacer las gentes y naciones, dar trazas y lenguas y enviar al sol, la luna y las estrellas al cielo desde Tiwanaku, el Hacedor o Pachayachachic o Tecsí Viracocha –que significa Incomprensible Dios- vino por el camino de la sierra visitando a todas las naciones para ver cómo habían comenzado a multiplicar y cumplir lo que se les había mandado. Y las naciones rebeldes y que no habían cumplido su mandato, fueron en su mayoría convertidas en piedra, en figuras de hombres y mujeres con el mismo traje que traían. Esto sucedió en: Tiwanaku, Pucara y Jauja en donde convirtió la huaca Huarivilca en piedra; en Pachacamac, Cajamarca y otras partes.

En Pucara –distante a 40 leguas del Cuzco- por el camino del Collao, dicen que bajó fuego del cielo y quemó a gran parte de ellos y que los que huían se convirtieron en piedras. Y el Hacedor mandó a su hijo mayor –Imaymana Viracocha- que partiese desde allí; en su poder y mano estaban todas las cosas y debía ir por el camino de los Andes y montañas de toda la tierra; y que fuese dando y poniendo nombres a todos los árboles grandes y pequeños, a las flores y frutas; a su vez debía mostrarle a la gente las que eran para comer, las que no, las que eran medicinales y las que podían matar; también le puso nombre a todas las yerbas y estableció el tiempo en que debían producir sus frutos y flores.

Al otro hijo, Tocapo Viracocha o Hacedor, en quien se incluyen todas las cosas, lo mandó a que fuese por el camino de los llanos, visitando a la gente y poniéndole nombre a los ríos y árboles que hubiese en ellos, dándoles sus frutos y flores. De esta forma, bajaron hasta el mar por lo más bajo de esa tierra y de allí subieron al cielo, después de haber hecho lo que había en la tierra.

Dicen también en esta misma fábula que en Tiahuanaco, donde dicen hizo todas las gentes, hizo todas las diferencias de aves, macho y hembra cada uno, y dándoles cantos, que habían de cantar cada una; y a las que habían de residir en las montañas que se fuesen a ellas; y a las que en la sierra, cada una a las partes y lugares que habían de residir. Y que así mismo hizo todas las diferencias de animales de cada uno, macho y hembras, y todas las demás diferencias de culebras y demás sabandijas que en la tierra hay, mandando a cada una que las que habían de ir a las montañas, fuesen a

ellas y, los demás fuesen por la tierra; y que allí manifestó a las gentes los nombres y propiedades que las aves y animales y demás sabandijas tenían...(Cristóbal de Molina [1575] 1943 en Pease, 1985: 35).

El mito de Copacabana

Copacabana era el dios principal del lago, un dios acuático al que se le representaba en una piedra azul vistosa con un rostro humano, destroncado de pies y manos, con rostro feo y cuerpo de pez, según Calancha (1653 en Gisbert, 2004). En cambio, Con Ticci³ era un dios personificado en el puma, al cual se adoraba en la isla Titicaca. Copacabana se relaciona con el agua y los peces, en cambio, Con Ticci o Viracocha, se relaciona a una piedra ardiente. En tiempos incaicos, ambos fueron desplazados por el Sol, al cual le dedicaron magníficos templos en los sitios de antigua adoración de con Ticci y Copacabana (ibid). Gisbert, compara a Copacabana con Dagón (mitad hombre y mitad pez) y señala que Calancha identifica a Dagón con Venus, lo cual para la autora, podría significar que Copacabana pudo haber sido una deidad femenina.

Copacabana, era el dios lacustre que se enseñoreaba del lago Titicaca; las sirenas de relacionaban con él. Este dios probablemente estuvo vinculado a los Urus, ya que éstos habitaron antiguamente el lago Titicaca.

El cristianismo lo identificó con el demonio y el pecado, y se lo personificó con la sirena o sierpe escamada, sin embargo, sobre ésta triunfó María.

Para Gisbert, los mitos de Tunupa y Copacabana

...aparecen revestidos por complejos y abundantes matices a través de culturas superpuestas. El Collao, donde emerge la cultura Tiahuanaco, es el escenario donde florecen los reinos aimaras, convirtiéndose en tierra de conquista para los incas y españoles. Todos y cada uno en su momento tratan de destruir la religión del vencido asimilando de ella los puntos comunes con la religión del vencedor, así Viracocha toma el lugar de Tunupa, el Sol el de Viracocha y el Dios Cristiano el del Sol; a su vez María sustituye a Copacabana. Todos arrastran tras sí los atributos de su antecesor al cual reemplazan y con el cual, en cierta manera, se identifican (2004: 53).

La autora señala tentativamente que en algún momento, aparecieron en la teogonía pre-inca cuatro dioses principales: Pachamama (diosa de la tierra), Aahuacasa (dios del viento), Tunupa (dios del fuego) y Copacabana (dios del agua). Estos dioses probablemente son antagónicos dos a dos.

Respecto a Tunupa, señala que éste puede ubicarse en la cultura Tiahuanaco, identificándose como dios del rayo y del fuego. Y en relación a Viracocha, señala que después de que éste sustituyó a Tunupa, su atributo ígneo se personificó en Illapa, dios negativo y destructor que fue adoptado por los incas, manteniéndose hasta la conquista. Los españoles lo conocieron como el nuevo dios del rayo –desligado de su antigua relación con

³ Origen, principio, fundamento, cimiento, causa (González Holguín, 1989).

Tunupa- y lo identificaron con Santiago. Al Sol lo identificaron con Dios Padre y a María con la Pachamama (ibid).

Copacabana era un dios oscuro, acuático y subterráneo, al parecer era considerado femenino ya que se lo tilda de harpía y víbora; era un ídolo con cuerpo de pez o serpiente y rostro humano, identificado por los europeos con una sirena que vivía en una colina (la roca sagrada de la isla Titicaca).

El Taqui Oncoy o Enfermedad de la Danza

Obviamente la destrucción de las imágenes de los dioses, sus templos y otros sitios de culto tenía que producir una reacción, la cual se materializó en este movimiento.

A fines del siglo XVI, los indígenas hicieron un último intento para liberarse del cristianismo, dando origen al levantamiento denominado *Taqui Oncoy*, el cual tuvo un fuerte carácter religioso. Los pueblos nativos se valían de líderes que decían personificar a antiguos dioses y se realizaban rituales bajo el efecto de alucinógenos. Los dioses que invocaron eran Pachacamac y Titicaca, a quienes se les ofreció incluso, sacrificios. En esa época fue sacrificado el agustino Diego Ortiz (Gisbert, 2001).

Este movimiento, se manifestó principalmente en las zonas de Cuzco, La Paz, Chuquisaca y Guamanga, y se caracterizó por rechazar todo aquello que tipificase al grupo dominante, especialmente su religión. Los profetas andinos hablaban de la unificación de las guacas Titicaca y Pachacamac, uniendo con esto los cultos del Collao y de la Costa. Respecto a esto, en el lago Titicaca se rindió culto al dios Pachacamac, que tenía su adoratorio a orillas del mar.

En el Taqui Oncoy para preparar el regreso de sus dioses los nativos danzaban sin descanso hasta caer en trance, durante el cual, entre temblores y espasmos, renegaban del catolicismo. Al volver en sí declaraban estar poseídos por alguna de sus guacas, las que, desprendiéndose de las montañas, nubes o fuentes –sus santuarios habituales- se manifestaban en el cuerpo de los hombres. En estos rituales no estaban excluidos los sacrificios; el del español Diego Ortiz en Vilcabamba, como ofrenda a los dioses en una ceremonia que recuerda la muerte por empalamiento del dios Tunupa; y el sacrificio de un indígena a orillas del lago Titicaca en honor al dios Pachacamac (Gisbert, 2001: 46), señor de las profundidades de la tierra y señor de las comidas.

El mito de Pachacamac

Según el licenciado Hernando de Santillán -1533- (en Pease, 1985), Pachahe Camahc significa “el que da ser a la tierra”.

Era el dios de las profundidades de la tierra y de las comidas, era un dios creador; en Ilabe se le adoraba como dios de las comidas, era bifronte y bisexuado con un rostro que miraba al oriente y otro al poniente y se situaba en el cerro Tucumu. Arriaga describe al ídolo de Ilabe de la siguiente forma:

(...) una estatua de piedra labrada con dos figuras monstruosas, la una de varón que miraba al nacimiento del Sol, y la otra con rostro de mujer a sus espaldas, que miraba al poniente...Las cuales figuras tienen unas culebras

gruesas que suben del pie a la cabeza a la mano derecha e izquierda y así mismo tienen otras figuras como de sapos (Arriaga en Gisbert, 2001: 58).

Para Gisbert, se trata de una estela de la Epoca III de Tiwanaku, del estilo “Pajano” o “Yaya-mama” (ibid).

La dualidad presente en este dios se manifiesta en lo masculino/femenino, luz/tinieblas, cielo/tierra. Las serpientes aluden al carácter subterráneo de este dios.

Según Gutiérrez de Santa Clara, Pachacamac –que significa hacedor del mundo o reformador- era un dios más poderoso que Con y vino a la tierra destruyendo, posteriormente, con fuego y agua todo lo que había hecho y criado el dios Con, transformando en simios y monas a los indios que habían, enviándolos a vivir a los Andes. Después de destruidas esas tierras, Pachacamac crió nuevamente otros indios, haciendo poblar a algunos la serranía y a otros los llanos de la marina (Gisbert, 2001).

En la versión de Pedro de La Gasca, Pachacamac había hecho el cielo, la tierra, el mar y todas las cosas, pero el mar lo tenía dentro de una vasija y se la había dado a cuidar a un hombre y una mujer, quienes quebraron la vasija y se cayó el agua, derramándose tal cual ahora está. Por esta razón, Pachacamac castigó al hombre convirtiéndolo en mono –y de ahí vinieron los monos- y a la mujer la convirtió en zorra y de allí vinieron las zorras.

Pachacamac se aparecía en diversas figuras de animales, generalmente en los más feos y bravos, como serpientes y tigres; respondía lo que le preguntaban, estando muchas veces enojado, para lo cual había que desenojarlo con sacrificios, de esta forma le sacrificaban sangre humana y otros animales (Pedro de La Gasca [1553] 1976 en Pease, 1985).

Pachacamac era el que hacía temblar la tierra cuando se encolerizaba; si movía su cara a un lado, temblaba, por eso no movía su cara, y si hubiese movido su cuerpo se habría acabado el mundo. Calancha decía que *Pachacamac bramando encendía los andes y centelleando atemorizaba los campos* (en Gisbert, 2001: 61); además lo describía como el dios de las comidas. Según él, Pachacamac creó a un hombre y una mujer, el hombre murió y la mujer tuvo un hijo del Sol; Pachacamac mató a este hijo y sembró sus dientes, de los cuales nació el maíz, de sus huesos nacieron las yucas, y de la carne los pepinos y pacayes. Según Calancha, a Pachacamac se le debía el sustento y la abundancia (ibid).

De esta forma, podríamos pensar que Pachacamac se asocia a través de las comidas, a la fertilidad de la tierra. Esta fertilidad, se propiciaba a través de sacrificios humanos, los que pudieron ejecutarse en un principio con el descuartizamiento de los miembros, para luego derivar solamente en la decapitación y el culto a las cabezas cortadas o cabezas trofeo. De ser así, Pachacamac estaría muy relacionado con el culto al Sacrificador. Según Valcárcel (1959), la cabeza del decapitado suele estar muy relacionada con el magicismo de índole agrícola, *la cabeza humana tiene que ver con la producción de la tierra, está relacionada con los frutos, ella misma es como un fruto*. De esta forma, no sería extraño pensar que los sacrificios humanos que se realizaban, sobre todo la decapitación, tenían como finalidad propiciar la fertilidad de la tierra.

Según Rostworowski (2002), el antiguo nombre de Pachacamac era Ichma; Pachacamac era el nombre quechua con que los incas nombraron a este dios cuando lo asimilaron a su panteón, en tiempo de Tupac Inca Yupanqui; de esta forma, el dios Pachacamac reemplazó a Ichma en el tiempo de los incas (Gisbert, 2001). Según Pease

(1985) Pachacamac sería una denominación tardía y quechua convertida por los españoles del siglo XVI en una forma de traducir el término dios, de forma similar a lo que sucedió con Wiracocha; probablemente el nombre local de Pachacamac pudo haber sido Irma o Ichma.

Este dios tenía desde muy antiguo un gran templo en la costa.

Según Menzel el estilo cerámico encontrado allí corresponde a la época 2 de la cultura Huari y, por tanto, los restos ceremoniales relacionados con Pachacama-Ichma deben datarse en el Horizonte Medio, después del siglo VIII de nuestra era y antes del siglo XII. Los incas respetaron el templo de Pachacamac y construyeron otro dedicado al sol. En el antiguo templo se encontró una imagen bicéfala, tallada en un alto poste de madera. Allí se muestra el anverso y reverso de un mismo ser diferenciado tan sólo por sus atributos. En una de las caras, el personaje se viste con mazorcas de maíz, identificables, según Rostworowsky, con el día y el sol. El personaje del reverso lleva en el pecho dos peces y en el torso cabezas de zorro, animal relacionado con la noche. Se muestran así las dos fases antagónicas del mito de Pachacamac-Vichama (Gisbert, 2001: 61-62).

El culto al antiguo dios creador Pachacamac, resucita en el siglo XVI, durante el movimiento del Taqui Oncoy. Su nombre fue invocado por los enardecidos pueblos que pedían se arrojara de los Andes al dios de los cristianos. El sacrificio que se hizo alrededor de 1580, a orillas del lago en su honor, hace pensar en una ofrenda propia de este movimiento que tenía como dioses principales a Titicaca y Pachacamac.

El culto a Pachacamac, dios de las profundidades de la tierra, pervivió en la devoción del “Señor de los Milagros”, que es invocado contra los terremotos y temblores (Gisbert, 2001).

Pachacamac era el dios yunga más importante de la costa del antiguo Perú, y su santuario se ubica a unos 24 km. al sur de Lima. Su influencia se extendía más allá de las culturas de los valles del litoral y su culto tenía ramificaciones en la sierra y en las selvas de oriente. El único atributo que de él subsiste es ser el Señor de los Temblores (Rostworowski, 2002).

Después del dios Con apareció Pachacamac, hijo del sol y de la Luna, el cual convirtió a los hombres en gatos negros. Desde esa época la adoración de Pachacamac desplazó a Con hasta que los cristianos desterraron a su vez su culto.

Por ser Pachacamac una divinidad más poderosa que Con, pobló la tierra de nuevos hombres y luego retornó al cielo. Esas fueron las razones por las cuales los naturales veneraban más a estos dioses por encima del culto al sol, luna y tierra (Rostworowski, 1991: 54).

Otra versión señala que Pachacamac reformó el mundo destruyendo con fuego y con agua todo lo existente y convirtiendo a los hombres en monos y a las mujeres en zorras. Como Pachacamac era más poderoso que Con, pobló la tierra de nuevos hombres y luego retornó al cielo.

Según Rostworowski, las luchas entre dioses son el reflejo de guerras entre distintos grupos étnicos, cada uno con su propia divinidad. De esta forma, los conquistadores imponían sus dioses a los vencidos.

El relato más importante sobre Pachacamac narra que en el inicio del mundo no habían subsistencias para mantener a un hombre y una mujer:

Muerto de hambre el varón, quedó sola la mujer. Un día que recogía raíces y hierbas para alimentarse, alzó los ojos hacia el Sol y se quejó amargamente de su penosa situación. Entonces el Sol bajó alegremente para escuchar sus quejas y con sus rayos la fecundó, y cuatro días después nació un niño.

Pachacamac, indignado de que un hijo del Sol le quitase la adoración que se le debía rendir sólo a él, cogió al recién nacido y sin oír los gritos de la madre, despedazó a la criatura. Luego, para que la mujer no se quejase al Sol por la falta de subsistencias, sembró los dientes del infante y de ellos brotó el maíz; de las costillas y huesos surgieron las yucas y todas las demás raíces de la tierra; de su carne brotaron pepinos, pacaes y demás frutas y árboles. Desde entonces desapareció el hambre; gracias a este suceso reinó la abundancia en la costa y Pachacamac se tornó en el dios de las subsistencias.

La desventurada madre volvió a implorar al Sol y a pedir remedio a sus males, entonces el Sol bajó nuevamente y con el cordón umbilical del niño le devolvió la vida y se lo entregó a su madre, quien le puso el nombre de Vichama o Villama.

El joven creció hermoso y como su padre el Sol quiso andar por el mundo. No bien iniciado su viaje, Pachacamac buscó y mató a la madre y la dio por comida a gallinazos, buitres y cóndores; sólo conservó los huesos y el cabello que escondió a orillas del mar.

Al volver Vichama al valle de Végueta, lugar de los mencionados sucesos, no pudo hallar a su madre. Enterado de su triste suerte, buscó sus restos y le devolvió la vida. Vichama furioso contra Pachacamac se alistó para vengarse, pero el dios para no verse obligado a matar a este otro hermano “se metió en la mar en el sitio y paraje donde aora está su templo, y el pueblo i valle se llama Pachacamac” (Calancha 1974-1981 (1638), Vol. 3: 930-939 en Rostworowski, 2002: 28-29).

En la oposición entre Pachacamac y Vichama, aquel asume el rol de un dios ctónico, tenebroso, dueño de las profundidades del mundo. El sacrificio de su hermano es fundamental, ya que el cuerpo al ser desgarrado, es entregado a las entrañas del suelo, donde surgirán las plantas comestibles. Por lo tanto, para obtener las subsistencias fue necesario el sacrificio y la muerte, lo cual le permitirá al hombre gozar de abundancia (ibid).

La constante oposición entre el Sol y Vichama por un lado, y Pachacamac, por el otro al parecer hablarían de que Pachacamac es un dios de las tinieblas luchando contra la luz. De esta forma, estaríamos ante el Señor de la Noche, divinidad con mayor poder y prestigio que Vichama, su hermano solar y Señor del Día, dualidad eterna que se repite cada día, sin cesar.

En este sentido, el inca Garcilaso de la Vega, relató que cuando los indios ofrendaban a Pachacamac, lo hacían dándole la espalda al sol: *No miraban al Sol cuando hacían aquellas ceremonias, porque no era la adoración a él, sino al Pachacámac (...)* (Carrillo, 1996: 155). Esta cita, avala la oposición existente entre el Sol y Pachacamac.

Según Calancha, el templo de Pachacamac era un edificio alto octogonal con una cámara oscura, cuya estructura estaba adornada con diversas figuras de animales. Había numerosos sacerdotes que atendían el templo y cumplían ritos y sacrificios de toda índole, incluyendo los humanos (ibid).

Entre sus atributos, Pachacamac tenía una gran reputación por sus oráculos, de hecho, su conocido prestigio hizo que fuese consultado desde lejanos lugares.

Hay una constante relación del zorro con el dios Pachacamac, en oposición a los animales helíacos como el cóndor, el puma y el halcón, nombrados en el mito de Cuniraya. El zorro se vincula con la noche, en oposición al culto solar.

Otros animales relacionados con Pachacamac además del zorro y del mono eran las aves carniceras, comedoras de carroña, como los buitres, gallinazos y los cóndores, lo cual confirma el aspecto tenebroso de la deidad.

Pachacamac es el dios portador de la amenaza del fin del mundo, del advenimiento del caos, (...) es el dios de la noche inmerso en un círculo de vida y muerte. Pero no sólo es el dios quien da ánimo a la tierra, sino la muerte en sacrificio de los hijos de la comunidad. Ese cuerpo infantil que le sirve de alimento (Malpartida, 1990: 138-139).

Pachacamac habría tenido 4 hijos, de los cuales, del que más se sabe es Llocllayhuancupa.

Según Avila, las principales ceremonias en honor de Pachacamac tenían lugar durante la luna llena (Rostworowski, 2002).

En el mito de Cuniraya, se menciona el nombre de la esposa de Pachacamac, Urpay Huachac, la que pare palomas; esto debido a que su hija menor al huir de Cuniyara –quien la quería violar- se transformó en paloma y voló. Pachacamac tuvo dos hijas con Urpay Huachac.

En esos tiempos no existían peces en el mar y sólo esta diosa los criaba en un estanque del templo. Cuniyara, como estaba enojado con esta diosa por haber visitado a Cauillaca, arrojó al mar sus pertenencias incluyendo a los peces, los cuales desde entonces se multiplicaron en el océano y a partir de ese momento Urpay Huachac fue considerada como madre de los peces y de las aves del mar que se alimentaban de ellos. Desde entonces se convirtió en la diosa de las especies marinas y de las aves del litoral. Los pescadores la veneraban e imploraban para asegurarse una pesca abundante.

En otro mito, aparece como esposa de Pachacamac, Pachamama la diosa de la tierra, con la cual tuvo los gemelos Villka, varón y hembra.

Ambas diosas eran las responsables de proporcionar la subsistencia a los hombres.

Uno de los atributos de Pachacamac era lo antagónico, unido a la noción andina de dualidad; de esta forma, había un Pachacamac de Abajo –Lurin- dios ctónico y un Pachacamac de arriba –Anan- dios celeste (Rostworowski, 2002).

Rostworowski, postula que Pachacamac aparece representado en la iconografía Moche a través del personaje “Cara Arrugada”, esta influencia religiosa correspondería con la presencia Wari en el valle de Moche; de acuerdo a la arqueología, el mayor auge del culto a Pachacamac tuvo lugar en esa época.

Se puede sugerir que la proyección del mito de Pachacamac y Vichama en el norte se debió a una intervención huari, vía las creencias de la costa central y norcentral que marcaron también el apogeo del culto y del esplendor del santuario de Pachacamac (Rostworowski: 63).

Excavaciones en Pachacamac realizadas por William Duncan (1941-1943) revelaron numerosas tumbas de mujeres jóvenes estranguladas al parecer en sacrificios humanos realizados antes del inicio de la construcción del templo inca.

La época de apogeo de este complejo fue durante el Horizonte Medio en un centro urbano con templos, palacios, depósitos y una zona popular. La ocupación y duración del complejo Pachacamac se extendió hasta la llegada de los españoles, continuidad poco frecuente en Los Andes.

La influencia wari es muy importante en Pachacamac y marca el desarrollo y expansión de su culto. Probablemente, en esa época la ideología de Pachacamac llegó a la región Moche (ibid).

Guaman Poma, cuando nombra las principales huacas de cada suyu, menciona para el Chinchaysuyu a Pachacamac y a Pariacaca, y señala que les sacrificaban pequeños de 5 años, colores, algodones, tupa coca, fruta y chicha.

A estas dos huacas principales adoradas por encima de todas las demás, los soberanos cusqueños les otorgaron más de cien servidores (yana) y numerosas llamas. Por este motivo los Incas ordenaron la edificación del “Templo del Día” en Pachacamac de Abajo y todos los años se realizaba una solemne capac hucha, sacrificio de personas provenientes de todo el Tahuantinsuyu. Las víctimas eran enterradas vivas diciendo “Helos aquí, te los ofrezco, padre”. Además sacrificaban llamas y ofrecían oro, plata, bebidas y comidas, todo ello durante la luna llena (Rostworowski: 94).

Los incas todos los años le ofrecían a Pachacamac y al Sol en Puncchaucancho (concha del sol) –ubicado en las proximidades de Pachacamac de abajo- un capac hucha, sacrificándole gente de todas las provincias del Tahuantinsuyu, mujeres y hombres. Las víctimas debían ser sumamente hermosas y sin mancha. El recuerdo de los sacrificios humanos, esenciales para la prosperidad de la agricultura, está todavía vivo en las tradiciones populares yauyinas.

Cuando llegaban a Pachacamac, enterraban vivas a las víctimas de ese capac hucha, diciendo: “Helos aquí, te los ofrezco padre”.

En la época de luna llena le ofrecían oro, plata, bebidas, comida y sacrificaban llamas.

Pachacamac cuando se encoleriza, la tierra tiembla, a veces, cuando mueve su cara a un lado, tiembla; por eso, no mueve su cara en absoluto; si moviera todo su cuerpo, el mundo acabaría (Taylor, 1987).

De esta forma, Pachacamac se identifica claramente con el “señor de los terremotos” y tiene asociaciones marinas y subterráneas (Pease, 1985), aparte de los alimentos y la fertilidad.

Llocllayhuancupa, un hijo de Pachacamac

Su nombre se asocia con el inicio de las lluvias y también con su exceso (aluviones), proviene de la voz “lloclla, avenida de agua, diluvio”.

No se sabe mucho del aspecto de Llocllayhuancupa, salvo que en una oportunidad se transformó en lechuza y que bajo esa apariencia sosteniendo un báculo en la mano fue representado en una pintura en ambos lados de un lienzo.

Llocllayhuancupa era hijo de Pachacamac y lo encontró una mujer llamada Lantichumpi, mientras trabajaba su chacra. En ese tiempo estaba el huaca Cataquillay que había sido regalado por el inca.

Llocllayhuancupa se le apareció a don Cristóbal Choquecaca; hizo brillar una luz deslumbrante 9 veces y después de asustarlo salió en forma de lechuza (Taylor, 1987).

Al interior de la casa de Llocllayhuancupa había una imagen (parecida a algo giratorio); en una de estas pinturas estaba representado un pequeño demonio muy negro con sus ojos semejantes a monedas de plata; en su mano tenía un bastón con un “garabato” en la punta; encima estaba la cabeza de una llama y encima de ésta aparecía nuevamente ese pequeño demonio y encima de él, nuevamente la misma cabeza de llama.

Esto se le apareció a don Cristóbal en sueños, en donde venció a Llocllayhuancupa. Después él continuó venciendo a los demás huacas en sus sueños; muchas veces venció también a Pariacaca y a Chaupiñamca, y a la gente les seguía diciendo que éstos eran demonios.

La descripción que realizan del ídolo que hay al interior de la casa de Llocllayhuancupa, que lo personificaría a él, podría identificarse con alguna representación del señor de los cetros, ya que el “bastón” que describen, está compuesto por cabezas de llamas, un “pequeño demonio” y “garabatos” en la punta, lo cual se asemeja bastante a numerosas representaciones de los cetros que porta el personaje en cuestión, sobre todo se asemeja a los cetros representados en la iconografía tiwanakota.

El mito de Con

Los amplios desiertos yunga⁴ surgieron como castigo y venganza de un dios iracundo. Desde entonces los costeños aguardan angustiados la llegada de las lluvias a sus inmediatas serranías, ya que gracias a ellas sus ríos bajan cargados de agua dando vida a sus desoladas tierras.

Según López de Gómara (en Rostworowski, 2002), en los albores del mundo vino, desde el norte a estas tierras, un ser llamado Con, el cual no tenía huesos y andaba o probablemente volaba, ligero y ágil acortando distancias, bajando las sierras y alzando los valles. Pobló la tierra de hombres y mujeres que vivían en medio de la abundancia, pero debido a algún disgusto convirtió la tierra en desiertos estériles y yermos dejando sólo los ríos para que con sus esfuerzos los hombres pudiesen subsistir. Después apareció el dios Pachacamac, quien convirtió a los hombres en gatos negros, y desde entonces su culto desplazó al de Con.

⁴ Yunca= Indios naturales que vivían en los llanos o valles (González Holguín, 1989).

Gutiérrez de Santa Clara (en Rostworowski, 2002) señala que Con era la divinidad más antigua que formó el cielo, el sol, la luna, las estrellas y la tierra. Para poblar ésta dio vida a los hombres, plantas y animales. Cuando terminó su obra, se fue caminando sobre el mar para subir a los cielos. Después de un tiempo habría aparecido Pachacamac.

La autora sugiere como hipótesis, que Con se trataría de la divinidad mayor de los paracas y de los nasca, lo cual no impidió que rindieran culto a muchas otras huacas y divinidades. Estos mitos señalarían el predominio, en tiempos muy antiguos, de este dios. Como no tenía huesos y era muy ligero, ella lo relaciona con un personaje que aparece en los textiles y en la cerámica en actitud de vuelo, con los pies replegados, con la cara oculta bajo una máscara o nariguera y llevando en sus manos o garras, plantas comestibles o cabezas trofeo (Rostworowski, 2002). (...) *quizá el culto a Con estaría representado en la iconografía nasca en el personaje alado, portador de plantas útiles al hombre y que simula estar volando* (Rostworowski, 1991: 56). Ella también lo relaciona con un personaje que aparece en algunas piezas, sobre todo mantos, el cual aparece de pie y con un par de alas, lo cual demostraría que se trata de una divinidad voladora. Si es correcta la suposición de la autora, el dios Con –de acuerdo con las creencias de los paracas y nascas- surcaría los cielos y quizá aparecería sólo en una determinada época del año bajo forma de una constelación. (ibid).

Los personajes de la portada del Sol de Tiwanaku también son alados, lo cual indica una tradición de seres alados. *Según nuestra hipótesis, el dios Con se relaciona con el Intermedio Temprano. Su influencia llegó tardíamente a Tiahuanaco con la presencia de los “ángeles” de la famosa portada y son los personajes subalternos de la divinidad con báculo* (ibid: 27-28).

Para la autora, la gran antigüedad del culto de Con se mantuvo, pero transformándose de acuerdo a los distintos contextos posteriores. En este sentido, el cronista Betanzos habla de la creación del mundo realizada por Con Tici Viracocha, que vino de Tiwanaku; después saca la partícula Con y continúa con Tici Viracocha, dios de la región sureña y de tiempos posteriores. Asocia a Con exclusivamente con el mito de la creación, lo que sugiere una supervivencia, un remanente y un sincretismo de divinidades (ibid.).

En un mito recopilado en 1925 aparece un personaje llamado Wakon, que vivía en una cueva semidesnudo y que intentó seducir a Pachamama, esposa de Pachacamac y madre de los gemelos Villka, varón y hembra. Como no consiguió seducirla la mató y devoró una parte de su cuerpo y los restos los guardó en una olla. Mientras perseguía a los gemelos, una Añas, zorrilla le tendió una trampa en el cerro y Wakon cayó al abismo, produciéndose un violento terremoto con su muerte. Posteriormente, los niños reunidos con su padre, Pachacamac, fueron convertidos el niño en el Sol y la niña en la Luna; su madre, Pachamama, quedó para siempre bajo la forma de un imponente nevado llamado hasta hoy en día La Viuda (Rostworowski, 1991).

En esta historia, Wakon (*Wa*, lugar de origen, tierra y *Kon* fuego) es considerado por el recopilador del mito (Villar Córdoba) como un genio maligno, reminiscencia del lejano dios Con que para él era el dios del fuego; Con es también el dios de las aguas, (...) *en los Atavillos Bajos se encuentra un manantial con el nombre de Kon yacu (el agua de Con) que servía para que los muertos olvidasen sus vidas mientras seguían el camino a Huagoto. Siempre según Villar Córdoba, existía otro adoratorio llamado Puma Kon (dios Con en forma de felino)* (Rostworowski, 2002: 34).

La autora cree que la similitud entre los relatos de Wakon y Cuniraya respecto a los encuentros con diversos animales o aves que les auguran éxito o fracaso, mientras realizan la persecución, puede deberse a reminiscencias de una misma leyenda, una versión de la sierra del valle del río Chillón y la otra del valle de Turín. Puede tratarse del recuerdo del dios Con, culto que desapareció en la costa debido al predominio de Pachacamac, pero que permaneció vivo bajo la forma de distintos relatos (Rostworowski, 2002).

Con fue el creador de una primera generación de hombres y los castigó por enojarse con ellos, privándolos en la costa del agua que tenían, motivo por el cual se lo relacionó con este preciado líquido. Sin embargo, su principal atributo fue su calor vivificante.

Con era la divinidad responsable de suprimir las precipitaciones lluviosas en tierra yunga, lo cual lo convertía en una divinidad relacionada con la obtención del recurso acuífero que se podía conseguir mediante sacrificios y plegarias (Rostworowski, 1991).

El recuerdo de Con se perdió en las regiones costeñas porque fue desplazado por un nuevo dios; debido a esto, la memoria de Con quedó confinada a la sierra central.

El dios Con fue olvidado por los yungas y su recuerdo se conservó en las serranías bajo la figura de un genio maligno, siguiendo un movimiento migratorio de la costa a la sierra.

En Huarochirí y en Canta se conservaba la creencia en el dios Con, desterrado de la costa por Pachacamac y conocido como Coniraya, quien a diferencia de Pariacaca –que figuraba bajo la forma de un nevado–, Con era un dios errante que vagaba disfrazado de mendigo. Con fue el dios de los tejedores y a él se debía la construcción de los andenes y la enseñanza de cómo hacer los canales de riego o acequias.

El movimiento migratorio de Con en el valle del Chillón fue de costa a sierra, en cambio, en el valle de Lurín el recorrido fue en sentido inverso; esto podría explicarse quizás porque en el valle del Chillón la actitud guerrera y defensiva del curacazgo de Collique, mantenía la tendencia hacia la sierra, en cambio, en el valle de Lurín, la preponderancia del culto a Pachacamac sufría a principios del siglo XVI un debilitamiento a consecuencia de la pujanza belicosa de los Yauyos y su dios Pariacaca (Rostworowski, 2002).

A continuación narraremos el mito de Cuniraya, dios que está muy ligado a Con y que probablemente corresponde a la pervivencia y transformación del antiguo culto al dios Con:

El mito de Cuniraya Huiracocha

Había también otro huaca llamado Cuniraya, pero no se sabe si existía antes o después de Huallallo y Pariacaca. El culto a Cuniraya estaba estrechamente asociado con el de Huiracocha.

Cuniraya existía hace mucho tiempo y Pariacaca y las otras huacas lo estimaban más que a cualquiera. Se creía que Pariacaca era hijo de Cuniraya; éste humillaba mucho a los huacas locales realizando toda clase de cosas.

Los hombres, cuando adoraban a Cuniraya le rezaban así: *Cuniraya Huiracocha, animador de la tierra y del hombre, todas las cosas son tuyas; tuyas son las chacras, tuyos son los hombres* (Taylor, 1987: 51).

Antiguamente, antes de emprender una tarea difícil, los hombres arrojaban su coca al suelo y, sin ver a Huiracocha, rezaban: *Haz que me acuerde de cómo realizar esta tarea y que sea hábil en su ejecución, oh Cuniraya Huiracocha.*

Principalmente los tejedores de ropa muy fina, cuando tenían que tejer algo muy difícil lo adoraban y lo invocaban.

Cuniraya era un dios regional y se encontraba petrificado en la acequia de Huincompa. Huiracocha, cuyo culto había sido propagado probablemente en todo el imperio por los Incas, no tenía un adoratorio local y la gente, al invocar a Cuniraya, no “veía” efectivamente a Huiracocha cuyo nombre se agregó al de Cuniraya. Este pasaje expresa cierta perplejidad por parte del redactor, consciente de la distinción entre los dos seres sagrados, asociados, sin embargo, en los rezos populares (Taylor, 1987).

Para Avila, Cuniraya Huiracocha –Wiraqocha- es una divinidad asociada simultáneamente tanto con el sur andino –a través de la identificación entre Cuniraya y Wiracocha- como con la costa central del Perú, ya que a pesar de ser originaria de la sierra central, se relaciona con Pachacamac y otros dioses costeños. *Realiza un viaje desde la sierra al mar, donde va precisando, entre otras cosas, las características de los animales; a lo largo de los textos de Avila, la misma divinidad relaciona las tierras altas con la costa del Perú central (Pease, 1985: 18).*

Dicen que Cuniraya Huiracocha fue muy antiguo. Antes que él existiera no había nada en este mundo, dicen. Y fue él, creen, quien hizo las montañas, los árboles, los ríos, los animales de todas las clases y las chacras para que el hombre pudiera vivir. Por esta razón dicen de Cuniraya: “Fue el padre de Pariacaca”. “Si no hubiera sido hijo de él, lo habría tratado como a un perro”, afirman todos. A los otros pueblos, haciendo una u otra cosa, los subyugó (Versión de Francisco de Avila [¿1598?]) 1966 en Pease, 1985: 35-36).

En los tiempos antiguos, Cuniraya Huiracocha, convertido en un hombre muy pobre, andaba paseando con su capa y su cusma hecha harapos. Algunos hombres lo trataban de mendigo piojoso, sin reconocerlo.

Sin embargo, este hombre animaba a todas las comunidades; con su sola palabra preparaba el terreno para las chacras y consolidaba los andenes. Con sólo arrojar una flor de cañaveril llamado pupuna (probablemente lanza), abría una acequia desde su fuente.

Realizando este tipo de hazañas, humillaba a los demás huacas locales con su saber.

Había una mujer que era huaca y se llamaba Cahuillaca, era doncella y muy hermosa, motivo por el cual todos los huacas y huillcas deseaban acostarse con ella, pero ella siempre los rechazaba.

Un día, ella estaba tejiendo debajo de un lúcumo y Cuniraya, astutamente se convirtió en pájaro y subió al árbol. Como allí había una lúcumo madura, introdujo su semen en ella y la dejó caer cerca de la mujer, quien muy contenta, se la tragó. De esta forma quedó embarazada sin que ningún hombre la hubiera tocado.

Ella tuvo a su hijo y un año después, decidió llamar a todos los huacas y huillcas para descubrir quién era el padre de su hijo. La reunión se hizo en Anchicocha y todos los

huacas llegaron vestidos con su ropa más fina, y convencidos de que Cahuillaca los iba a amar. Cuando estuvieron todos reunidos ella le preguntó a cada uno quién era el padre de su hijo, el cual estaba presente, pero ninguno lo reconoció. Ella no le preguntó a Cuniraya Huiracocha, porque al verlo tan pobre lo despreció, creyendo que alguien así no podía ser el padre de su hijo.

Como nadie reconoció al pequeño, Cahuillaca le dijo al niño que fuese a reconocer a su padre y éste así lo hizo, subiéndose alegremente por las piernas de Cuniraya Huiracocha. Cuando ella lo vio, gritó muy encolerizada *¡ay de mí! ¿Cómo habría podido yo dar a luz el hijo de un hombre tan miserable?* Y tomando a su hijito se dirigió hacia el mar. Cuniraya Huiracocha se vistió con un traje de oro y empezó a seguirla, pensando que ahora si lo iba a amar, pero ella siguió huyendo hacia el mar decidida a desaparecer por haber tenido un hijo con un hombre tan horrible y sarnoso, y no lo volvió a mirar. Cuando ella llegó allí, se transformó en piedra.

Durante su persecución, Cuniraya se encontró con diversos animales a quienes preguntaba si habían visto a Cahuillaca. Según la respuesta que los animales le daban, él los favorecía o los maldecía, de esta forma favoreció al cóndor, al puma y al halcón y maldijo a la zorrina, al zorro y al loro.

Cuando Cuniraya llegó al mar y no encontró a Cahuillaca, regresó a Pachacamac, donde se encontraban dos hijas de éste custodiadas por una serpiente. Urpayhuachac, la madre de las jóvenes había entrado al mar para visitar a Cahuillaca, entonces aprovechando su ausencia Cuniraya Huiracocha violó a la hija mayor y cuando quiso hacer lo mismo con la otra hija, ésta se convirtió en paloma y emprendió el vuelo.

En esa época no había peces en el mar y Urpayhuachac los criaba en un pequeño estanque dentro de su casa. Cuniraya, enojado porque Urpayhuachac visitó a Cahuillaca, arrojó todos los peces al mar y huyó hacia la orilla del mar.

Cuando sus hijas le contaron como Cuniraya las había violado, Urpayhuachac lo persiguió furiosa, llamándolo continuamente y siguiéndolo hasta que Cuniraya decidió esperarla. Ella le dijo que quería quitarle las pulgas y mientras hacía esto hizo crecer una gran peña para que le cayera encima, pero él adivinó su intención y diciéndole que quería ir a defecar, huyó nuevamente. Entonces anduvo mucho tiempo por esos parajes engañando a numerosos huacas locales y hombres (Taylor, 1987).

Este mito, en la versión de Avila tiene algunas diferencias o complementos. Refiriéndose a Cuniraya Huiracocha, señala:

Este hombre tenía poder sobre todos los pueblos. Con sólo hablar conseguía hacer concluir andenes bien acabados y sostenidos por muros. Y también enseñó a hacer los canales de riego arrojando [en el barro] la flor de una caña llamada pupuna; enseñó que los hicieran desde su salida [comienzo]. Y de este modo, haciendo unas y otras cosas, anduvo, emperrando [humillando] a los huacas de algunos pueblos con su sabiduría (Francisco de Avila [¿1598?] 1966 en Pease, 1985: 36).

Cuando narra el episodio en que Cahuillaca –Cavillaca- quiere descubrir al padre de su hijo, en la versión de Avila el hijo es una niña; y cuando narra la persecución de Cahuillaca por Cuniraya Huiracocha, éste se refería a ella diciéndole “hermana Cavillaca”. Lo mismo ocurre cuando Urpayhuachac lo persigue para matarlo, ya que Cuniraya se dirige a ella diciéndole hermana (Pease, 1985).

En ese episodio, cuando se encuentra con el puma, quien le dice que Cahuillaca va muy cerca y que la alcanzará, Cuniraya le contestó: *Tú has de ser muy amado; comerás las llamas de los hombres culpables. Y si te matan, los hombres se pondrán tu cabeza sobre su cabeza en las grandes fiestas, y te harán cantar* (Francisco de Avila [¿1598?] 1966 en Pease, 1985: 38). Algo similar le dice al halcón, quien le respondió lo mismo que el puma: *Tú has de ser muy feliz; almorzarás picaflores y luego comerás pájaros de todas clases. Y si mueres, o alguien te mata, con una llama te ofrendarán los hombres; y cuando canten y bailen, te pondrán sobre su cabeza, y allí, hermosamente, estarás* (ibid).

El mito de Omapacha

Ñamsapa⁵ había sido un hombre y se convirtió en huaca que el inca se llevó. Usaba una vara y decían que él fue el primero que llegó a esas tierras⁶, por eso le recortaron el rostro transformándolo en máscara y se lo pusieron encima y bailaron vestidos así.

En una descripción de la fiesta de Ynacha, decían que hacían máscaras con las caras de algunos indios muy nobles o valientes y las usaban. Existía una relación entre las máscaras humanas y la fertilidad.

Después, cuando capturaban a alguien en la guerra, le recortaban el rostro y transformándolo en máscara bailaban llevándolo. Decían que de esto derivaba su valentía; esto aseguraba la transmisión de un aspecto de la fuerza vital, la valentía de los héroes, cuyos rostros llevaban en forma de máscara. Ofrendaban maíz, papas y otras cosas, asociado a estas máscaras o cabezas cortadas (Taylor, 1987).

Oma es lo mismo que uma, y uma significa cabeza y pacha significa tierra. De esta forma, podríamos traducir Omapacha como *cabeza de tierra*⁷.

Omapacha es el nombre genérico o regional para un huaca asociado con el valor y la fuerza bélica (conferida a los guerreros de las diversas comunidades por las máscaras hechas con los rostros de héroes antiguos de sus propias comunidades o de enemigos valerosos y grandes camasca⁸ capturados en batalla) y por otro lado, con ritos de fertilidad (la procesión de los huayos⁹, la fabricación de los chutas, los bailes y los rezos). Omapacha les trae a los “advenedizos” la legitimidad que confiere una divinidad originaria de sus

⁵ Es posible que haya sido un jefe valeroso de los invasores particularmente honrado por ellos a causa de la “fuerza guerrera” que les transmitía (Taylor, 1987: 369).

⁶ Se puede imaginar que Ñamsapa había conducido su hueste a las tierras yuncas de Llacsatambo en la época de las grandes emigraciones hacia la chaupiyunga y que, al momento de repartirse las tierras entre los “advenedizos”, escogió un despoblado –quizá el sitio de San Damián– y se apropió de él. O se trata tal vez de un antepasado-héroe momificado, llevado por sus descendientes a las tierras que querían conquistar y cuya apropiación se atribuía a su milagrosa intervención (Taylor, 1987: 371).

⁷ Vma= Cabeza o cumbre de monte. Pacha= Tiempo, suelo, lugar (González Holguín, 1989). Según Victoria Castro, Uma también significa húmedo en aymara (Comunicación Personal, 2007).

⁸ Hechicero, chamán.

⁹ Probablemente derivado de wayu- “colgar”. Quizá el nombre de la máscara en cuestión (Taylor, 1987: 373).

pacarinas. El nombre de Omapacha corresponde muy bien a la tierra de lagunas –tierra de agua por excelencia- de las faldas de la cordillera de Pariacaca de donde provenían los checa y los concha (Huichicancha y Yaurillancha). Es un vínculo con las épocas antiguas cuando aún no existían Pariacaca y Carhuincho (probablemente dioses de los yuncas¹⁰ no obstante la filiación que los “advenedizos” establecieron con el primero). El hecho de haberle atribuido la función de yañca¹¹ (oficio hereditario) a un yunca, Yasali, muestra el mismo afán de sincretismo ritual que explica la alternancia de este rito que conmemora el origen de los checa con los ritos de fertilidad de los yunca – la macua¹² (Taylor, 1987: 375).

Este Chutacara¹³ (asociación masoma¹⁴ / chutacara) llamado Omapacha, vino con los demás hombres de Huichicancha¹⁵. Había sido un hombre y después se transformó en piedra; cuando era hombre, llevaba una huaraca (honda). Y esa honda y las que tienen apariencia de pájaro son sus huisas (o silban para él).

Cuando (Chutacara?) sopla el huanapaya (caracol o concha marina), los huacas locales (ídolos) repartieron a las llamas, y así fue su origen.

A causa del origen de estas llamas, la gente guardaba los demás huanapayas.

Los huacas locales repartieron sus rebaños al soplar Chutacara su huanapaya. Por eso, la posesión de un huanapaya distingue al propietario de llamas que conserva este instrumento en homenaje al huaca que dio origen a su prosperidad (Taylor, 1987).

Yasali, el Yañca de Omapacha

Yasali era hijo de un yunca que lo abandonó cuando huía de LLacsamisa y sus hermanos. Cuando éstos llegaron a Conchasica, el pueblo de Yasali, LLacsamisa lo encontró, lo protegió y decidió quedarse con él para que pastara a sus llamas.

Posteriormente se unió a Cunacuyo, la hermana de LLacsamisa que había venido con él de Yaurillancha y cuando fue adulto era el yañca de Omapacha cuando éste venía de Yaurillancha.

Yasali era el abuelo de Cristóbal Chaucahuaman.

Los checa celebraban la fiesta de Omapacha con bailes durante cinco días poniéndose las máscaras llamadas huayos y al parecer los concha también lo hacían,

¹⁰ Referido a las condiciones climáticas de la época: *y que todas estas tres prouincias y sitio / era entonces tierra muy caliente, q(ue) los yn(di)os llamã / yunca <o andes> (Tratado)* (Taylor, 1987: 47).

¹¹ “Maestro de idolatrías” (Taylor, 1987: 171).

¹² Baile que se celebraba.

¹³ Era probablemente un dios protector o antepasado héroe que los allauca habían traído consigo desde su lugar de origen (*cf. Su importancia en el baile que les era propio*) (Taylor, 1987: 365).

¹⁴ Baile.

¹⁵ Lugar ubicado en las tierras yuncas.

también arrojaban el huichco¹⁶ contra las chutas que alzaban para tener hijos e hijas; lo mismo hacían para tener llamas (Taylor, 1987).

El mito de Pariacaca y su hijo Huatiacuri

Los hombres que vivían en los tiempos antiguos se dedicaban a guerrear y luchar entre sí y reconocían como sus curacas sólo a los valientes y a los ricos, los purum runa. En esa época, nació Pariacaca de cinco huevos en el cerro de Condorcito. Solamente un hombre pobre, Huatiacuri, hijo de Pariacaca, fue el primero en ver y saber de este nacimiento.

Lo llamaban Huatiacuri porque como era muy pobre, sólo se sustentaba con papas huatiadas. En ese tiempo había un hombre llamado Tamtañamca, que era un gran señor, muy poderoso. Tenía todas las variedades de colores de llamas imaginables (amarillas, rojas y azules), y debido a su excelente vida, las personas llegaban de todas las comunidades para honrarlo y venerarlo. Él fingía ser un gran sabio a pesar de sus limitados conocimientos, y así vivía engañando a muchísima gente. Tamtañamca fingía ser adivino y dios y un día se enfermó gravemente y así pasaron muchos años; de esta forma, la gente se preguntaba cómo era posible que un sabio tan capaz, que animaba a la gente y a las cosas, estuviese enfermo. Entonces él decidió llamar a todos los sabios para curarse, pero ninguno supo la causa de la enfermedad (Taylor, 1987).

En ese tiempo Huatiacuri, que estaba viniendo del mar, se durmió en un cerro y mientras dormía, se encontraron a media ladera del cerro dos zorros y conversaron sobre lo que le sucedía a Tamtañamca; mientras conversaban, Huatiacuri escuchaba todo. Uno de los zorros dijo saber por qué se había enfermado:

un grano de maíz de varios colores saltó del tiesto donde su mujer estaba tostado y tocó sus vergüenzas; después, ella lo recogió y se lo dio de comer a otro hombre. Este acto ha establecido una relación culpable entre ella y el hombre que comió el maíz. Por eso, ahora se la considera adúltera. Por esta culpa una serpiente vive encima de aquella casa tan hermosa y se los está comiendo. Hay también un sapo con dos cabezas que se encuentra debajo de su batán. Y nadie sospecha ahora que son éstos quienes se los están comiendo (Taylor, 1987: 91).

Después de contar esto, el zorro le preguntó al otro por los hombres de la huilca de abajo y éste le contestó: *Hay una mujer –la hija de ese gran señor– que, a causa de un pene, casi se muere (ibid: 93).* Tamtañamca tenía dos hijas, y había unido a la mayor con un hombre muy rico de su ayllu.

Huatiacuri fue a visitar al hombre enfermo, preguntando a su paso a la gente dónde estaba aquel; de esta forma, la hija menor de Tamtañamca le respondió que era su padre y

¹⁶ *O quizá huicho (grafía en el Ms: vihco). Término desconocido (Taylor, 1987: 383).* Si bien este término es desconocido, debo señalar que tiene algunas semejanzas con el nombre de las semillas o frutas con compuestos psicoactivos (*Anadenanthera Colubrina*) que se utilizaban en la zona andina que nos interesa en este estudio: “huilca”, “huilca”, “uilla”, “vilca”, “vilcas”, “villca”, “wil’ka”, “willca” o “willka” (Schultes & Hofmann, 2000).

Huatiacuri le dijo *quédate conmigo, por tí voy a sanar a tu padre*. El nombre de esta mujer al parecer era Chaupñamca.

Huatiacuri le dijo a Tamtañamca que lo curaría a cambio de su hija menor, y éste aceptó contento. Pero al oír esto el marido de la hija mayor, se puso furioso ya que no quería emparentarse con alguien tan pobre. Sin embargo, Huatiacuri sanó a Tamtañamca contándole lo que oyó de los zorros y diciéndole que había que matar a las alimañas que lo estaban enfermando, posteriormente, una vez curado, debería adorar al padre de Huatiacuri por encima de todo, quien nacería pasado mañana. De esta forma, mataron a las dos serpientes y el sapo de dos cabezas se escapó, además la mujer de Tamtañamca reconoció su culpabilidad. Así sanó Tamtañamca; después de esto, Huatiacuri fue a Condorcoto con la hija prometida de aquel, y allí estaba Pariacaca en forma de cinco huevos, cerca de él el viento comenzó a soplar –en esos tiempos no existía el viento- (Taylor, 1987).

Antes de llegar donde Pariacaca, la pareja “pecó” en el camino, y el cuñado al enterarse de esto, desafió a Huatiacuri para humillarlo y lo invitó a competir en distintas pruebas, a lo cual Huatiacuri aceptó y le contó a su padre, quien le dijo que lo fuera a ver con cada cosa que le propusiera el cuñado. De esta forma, Huatiacuri venció todas las pruebas y su cuñado se convirtió en venado, subió al cerro y desapareció, en cambio su mujer fue convertida en piedra (ibid).

Cuando Huaticuri terminó todas estas hazañas, Pariacaca y sus hermanos salieron de los cinco huevos en forma de cinco halcones y después se convirtieron en hombres y se pusieron a pasear, enterándose del comportamiento de Tamtañamca y la gente de esa época. Como éste se había fingido dios, se enojaron mucho por sus pecados y se convirtieron en lluvia, arrastrándolos con sus casas y sus llamas hasta el mar –incluyendo los monos, caquis y todas las variedades de pájaros que se encontraban sobre un árbol muy grande-, sin dejar que nadie se salvara.

Cuando Pariacaca se convirtió en un hombre grande, comenzó a buscar a su enemigo, éste era Huallallo Carhuincho, quien acostumbraba comerse a los hombres y beber (¿su sangre?).

Los cinco Pariacaca fueron a dar batalla a Huallallo Carhuincho, en ese lapso cayó una granizada y llegó un hombre llorando que llevaba en brazos a uno de sus hijos, traía ofrendas de mullo¹⁷, de coca y de ticti que iba a sacrificar a Huallallo. Uno de los hermanos de Pariacaca le preguntó por qué lloraba y el hombre contestó que llevaba a su hijito para dárselo de comer a Huallallo, a lo cual el dios le dijo que no lo hiciera y que lo llevara de vuelta a su comunidad y que le diera a él las otras ofrendas. Después debía volver en cinco días para observar su lucha contra Huallallo; si lo vencía –debido a la gran cantidad de agua que tenía- el hombre lo debía reconocer como padre, en cambio, si Huallallo lo vencía con su fuego, ya habría acabado la lucha (Taylor, 1987).

Pariacaca y sus hermanos cayeron en forma de lluvia amarilla y roja, en cinco lugares distintos. Después se convirtieron en relámpagos y se arrojaron a cinco lugares diferentes, en cambio, Huallallo Carhuincho en forma de fuego gigantesco, ardía sin dejarse extinguir. Así estuvieron hasta que Huallallo huyó y un hijo de Pariacaca llamado Pariarco lo persiguió.

¹⁷ Conchas marinas pulverizadas, usadas en los sacrificios rituales.

La mujer demonio, Mamañamca había sido la compañera de Huallallo Carhuincho. Ella vivía en la parte baja de Mama y cuando Pariacaca venció a Huallallo ella fue a luchar contra aquel, en forma de fuego. En la lucha, la mujer hirió en el pie a uno de los hijos de Pariacaca, llamado Chuquihambo, sin embargo, aquel venció y la ahuyentó hacia la laguna. Chuquihambo se quebró el pie y quedó cojo y decidió quedarse en la laguna para custodiar de cerca de la mujer e impedir que volviera, su padre estuvo de acuerdo y ordenó que le enviaran como ofrendas las primicias de sus cosechas de coca antes de que nadie las haya probado, una llama estéril que nunca ha parido y siempre comería primero las orejas cortadas de las llamas sacrificadas.

Respecto a Huallallo Carhuincho, Pariacaca sentenció que por haber comido hombres, ahora debía comer perros y ser adorado por los huanca. Estos cuando lo adoraban, le sacrificaban perros y ellos también los comían.

Pariacaca hizo emerger de la tierra a otro de sus hijos, su nombre era Pachachuyro.

En la quebrada más abajo de Huarochirí, había una comunidad de yuncas llamada Huayquihusa. En esa época los miembros de la comunidad celebraban una fiesta importante con una gran borrachera, mientras bebían llegó Pariacaca y se sentó a un lado como suelen hacer los pobres. Nadie le sirvió de beber durante todo el día, hasta que una mujer le dio un poco de chicha. En agradecimiento, él le dijo que en cinco días ocurriría algo muy grave a la comunidad porque se había enojado mucho con esa gente y que ella no debía estar ahí, de lo contrario podría equivocarse y matarla; tampoco debía contarle a nadie lo que sucedería. Entonces, cinco días más tarde la mujer, sus hijos y sus hermanos se retiraron de aquel lugar y Pariacaca, arriba de un cerro, se convirtió en una tempestad de lluvia y bajo la forma de granizo amarillo y rojo, arrastró a toda esa gente hasta el mar, sin perdonar a nadie (Taylor, 1987).

Después de esto, Pariacaca se fue hacia las chacras de los cupara, quienes sufrían mucho por la falta de agua para regar sus chacras. Ahí había una mujer muy hermosa llamada Chuquisuso; ella regaba su chacra llorando debido a la escasez de agua y a que su maíz se estaba secando. Cuando Pariacaca vio esto, tapó la salida del agua desde la laguna y ésta disminuyó aún más, con lo cual la mujer lloraba más fuerte. Pariacaca le prometió aumentar el agua a cambio de que ella se acostara con él y ella accedió, pero llegado el momento ella se negaba, con lo cual Pariacaca se comprometió a hacer llegar el agua del río a la chacra de la mujer, agrandando la acequia de los yuncas para lo cual pumas, zorros, serpientes y todas las variedades de pájaros limpiaron y arreglaron la acequia. Cuando terminaron, Pariacaca volvió a pedir a Chuquisuso que se acostara con él y ella accedió. Después se fueron a la bocatoma de la acequia de Coccochalla y ella se quedó ahí transformándose en piedra y Pariacaca la dejó allí y siguió subiendo.

En la víspera de su llegada al santuario de Pariacaca, donde lo iban a adorar todos los que tenían parientes que habían muerto durante el año, los lloraban esa noche diciendo: *Mañana vamos a ver a nuestros muertos junto a Pariacaca*, y a propósito de ellos decían que los transportarían para que Pariacaca los recibiera. Esa noche, les dejaban ofrendas de comida y de todo lo que prescribía el ritual, y creían que los llevarían a Pariacaca para siempre y que nunca más volverían. Adoraban a Pariacaca sacrificándole una llama pequeña y si no había llamas, le ofrecían coca que metían en grandes bolsas de cuero (Taylor, 1987).

Pariacaca y los que nacieron de los cinco huevos eran hijos de Cuniraya y ellos a su vez, tenían numerosos hermanos. Sus nombres eran, comenzando por el primero: Pariacaca, Charapa, Puncho y Pariacarco. No se sabe el nombre del otro.

Pariacarco permanece hasta hoy en la entrada de la región de los antis para impedir que vuelva Huallallo Carhuincho; Pariacaca y sus hermanos ahuyentaron a Huallallo Carhuincho al arrasar con sus rayos la peña donde estaba escondido. Éste hizo surgir una serpiente enorme -amaru de dos cabezas- para que fuera nefasto a Pariacaca. Al verlo, éste se enfureció y le clavó un bastón de oro en medio de su lomo, convirtiéndose en piedra.

Huallallo Carhuincho hizo surgir a un loro (caque) y amenazar a Pariacaca con sus alas apuntadas como lanzas. Pariacaca le quebró un ala y lo convirtió en piedra (al caque) y así venció a Huallallo, ya que éste quedó sin fuerzas y huyó a la región de los antis, y Pariacaca lo persiguió con todos sus hermanos, dejando a su hermano Pariacarco en la puerta de los antis para impedirle volver a Huallallo. Todavía está ahí en la forma de un gran nevado (Taylor, 1987).

Macahuisa era hijo de Pariacaca y fue llevado a la guerra para vencer a sus enemigos. El inca le pidió a Pariacaca que lo ayudara a vencer a los Amaya y los Xihuaya, entonces Pariacaca le dio a Macahuisa y éste venció inmediatamente.

Macahuisa ayudó al inca -a Tupac Inca Yupanqui- a conquistar a comunidades rebeldes que no querían servirlo. Éstos eran los alancumarca, los calancomarca y los choquemarca.

Cuando Macahuisa llegó a la zona rebelde comenzó a caer en forma de lluvia y lanzando rayos los venció (Taylor, 1987).

En los tiempos muy antiguos había unos huacas llamados Yanañamca y Tutañamca. A éstos, después los venció otro huaca llamado Huallallo Carhuincho, quien después animó a los hombres y a los cuales no dejaba que engendrasen más de dos hijos. Uno se lo comía y el otro, el preferido, era criado por los padres.

En esa época, los hombres resucitaban sólo cinco días después de morir, y los cultivos maduraban cinco días después de haber sido sembrados. Todas esas comunidades estaban pobladas por yuncas.

Después apareció otro huaca llamado Pariacaca, quien expulsó todas las obras de Huallallo Carhuincho hacia la región de los antis.

Había también otro huaca llamado Cuniraya, pero no se sabe si existía antes o después de Huallallo y Pariacaca.

Pariacaca era el dios principal de las provincias de Huarochirí y de los Yauyos en la época de la llegada de los españoles, se identificaba con un nevado, conocido también con el nombre de Yaro (dios de los llacuaces) y asociado con el culto de Huallallo Carhuincho. Está asociado con Pachacamac (Taylor, 1987).

En una oportunidad, Pariacaca dejó en un lugar para siempre a un hombre y le dijo que los huacas de los Chusco Corpaya siempre le ofrendarían coca para mascar y lo convirtió en piedra diciéndole que su nombre sería Capac Huanca. Todos los años le ofrendaron coca.

El mito de Chaupiñamca

Chaupiñamca era hija de Tamtañamca que era un hombre, señor de Anchicocha. Ella tenía cinco hermanas y era la mujer de Huatyacuri, un hombre pobre.

Algunos hombres decían que Chaupiñanca era hermana de Pariacaca y ella lo afirmaba. Ella era una piedra con cinco brazos y su culto era similar o igual que el de Pariacaca: realizaban carreras persiguiendo a sus llamas u otros animales y llevaban a su santuario la misma llama que había ido al santuario de Pariacaca.

Cuando aparecieron los huiracochas, Chaupiñamca se escondió debajo de la tierra cerca del establo de la casa de su padre, en Mama.

Los hombres llamaban Madre a Chaupiñamca.

Antiguamente, cuando Chaupiñamca tenía forma humana, “pecaba con todos los huacas”, pero ninguno le gustaba. Había un huaca varón llamado Rucanacoto, su santuario se encontraba en el cerro que domina Mama. Los hombres con pene pequeño le pedían que se los agrandara, y él –que tenía el pene grande- consiguió una vez satisfacer a Chaupiñamca: por eso ella decidió quedarse con él para siempre y se convirtió en piedra y estableció su morada en Mama.

Chaupiñamca era la mayor de las hermanas, después venía Llacsahuato, Mirahuato, Urpayhauchac y la otra no se sabe, quizás era Lluncuhuachac.

Cuando los hombres le pedían consejo, solía decir: “Primero voy a consultar a mis hermanas”.

En el capítulo 13 de Ritos y tradiciones de Huarochirí, aparece Chaupiñamca como hija de la huaca Maclla de Arriba y el Sol (que era el esposo de ésta), y como hermana de Pariacaca. Él animaba a los hombres y ella animaba a las mujeres. Chaupiñamca (también llamada Cotoca o Paltacha) era la mayor de las hermanas, la que venía después era Copacha (Llacsahuato), que se encuentra en Chillaco; otra hermana (Ampuche o Ampuxi) se llama Mirahuato. A estas huacas los hombres las estimaban más y les consultaban, porque Chaupiñamca les mentía. Otras hermanas eran la huaca Lluncuhuachac (Sullcacha o Xullcapaya), Urpayhuachac y Cassallacsca (Taylor, 1987).

El mito de Chuquisuso

Chuquisuso era miembro del ayllu de los chahuincho. Éstos, cuando era la época de limpiar la acequia, iban todos al santuario de Chuquisuso con ofrendas de chicha, de ticti¹⁸, de cuyes y de llamas y allí adoraban a esta mujer-demonio durante cinco días. Luego, proseguían con la limpieza de la acequia y cuando terminaban, regresaban bailando con una mujer que representaba a Chuquisuso, a la cual trataban con gran veneración. Cuando la mujer llegaba a la comunidad hacían una fiesta muy grande durante toda la noche.

¹⁸ Chicha espesa que servía para ofrenda ritual.

El mito de Illapa

Es un dios andino que abarcó la zona comprendida entre Cuzco y Potosí (sur de Perú y zona occidental de Bolivia). Recibió culto en la sierra central bajo el nombre de Libiac, Yaro y Catequil; según Guaman Poma también recibía el nombre de Curi y Cacha; y según Kauffmann (1989), Illapa ostentó distintos nombres regionales, como Yaro, Libiac, Catequil, Pariacaca, Chuquilla y otros. Esto reflejaría lo extendido que estaba el culto a Illapa. *Considerar a cada uno de los nombrados entes divinos independientes, tan sólo por diferir los nombres, o por el hecho de presentar modalidades locales, significa hinchar artificialmente la lista de los dioses andinos* (Kauffmann, 1989: 250).

Es el dios del trueno y del rayo, fue venerado por los indios de habla aymara y quechua. Su culto fue mantenido por los incas quienes lo veneraron en el templo de Coricancha junto al Sol y al dios Viracocha, y en el templo de Totocache. La imagen allí venerada era antropomorfa y de oro maciso. Tenía otro templo en Pucamarca, donde se le adoraba bajo la advocación de “Chucuilla”; también era adorado en el cerro de Chuquipalta, cerca de la fortaleza de Sacsahuaman (Gisbert, 2001).

Según el pueblo que le rindió culto, Illapa sufrió sucesivas metamorfosis, por lo cual asumió diversas formas, sin embargo, su naturaleza como dios del trueno, del rayo y las tempestades no cambió (ibid).

De acuerdo a Cobo, al dios del trueno se le hacían sacrificios cuando faltaba agua o empezaba a helar temprano, por ejemplo. Le sacrificaban niños y alpacas manchadas. El trueno era un dios terrible, las personas le temían y creían que les podía hacer daño. La casa tocada por el rayo era lapidada y el terreno al que él llegaba se amojonaba y nadie lo podía pisar. Las mujeres que tenían hijos durante una tormenta parían para el rayo; los mellizos eran hijos del rayo, uno era sacrificado y el otro se convertía en hechicero; las personas nacidas con alguna deformidad también eran hijos del rayo (ibid).

Cobo indica que bajo el nombre del trueno adoraban al rayo, al relámpago, al arco del cielo, las lluvias, el granizo, las tempestades, torbellinos y remolinos de vientos. Al respecto, Gisbert señala que podríamos estar ante un dios de naturaleza cuádruple, Pusicakha o “cuatro fantasmas”, y en este sentido, Illapa sería una de las formas o manifestaciones de Pusicakha.

La naturaleza guerrera de Illapa proviene de los señoríos aimaras y a los llacuaces responsables de la caída del Imperio Wari, quienes adoraban al dios Libiac o al rayo, y se consideraban a sí mismos procedentes del lago Titicaca. Al parecer, después de la caída del Imperio Wari-Tiwanaku, aumenta el carácter guerrero de Illapa, el que es asimilado por muchas etnias bajo diferentes nombres (ibid).

Según Gisbert, la imagen del Rayo que existía en el Coricancha estaba formada por mantas y carecía de rostro; según Cobo era triple y según Molina formaba parte de una trinidad mayor junto con Viracocha y el Sol, siendo el tercer dios en importancia.

Existe una relación entre la serpiente y el rayo que es continua en la religiosidad andina, y a veces la imagen de Illapa se representa como serpiente y Santiago se asocia a ésta. La serpiente se relaciona con el rayo y la tempestad y por lo tanto con la lluvia.

El antecedente más antiguo de Illapa era Copacati, ídolo representado en la “Piedra del Rayo” de la cultura Pukara, *probablemente es el dios del rayo identificable como tal por las líneas zigzagueantes, y dios de la lluvia, que está representada por sapos* (Gisbert, 2001: 75).

El arcoiris, que también se relaciona con Illapa, se representa con una serpiente de dos cabezas.

En “el milagro del Sunturhuasi”, Santiago quedó identificado con Illapa cuando los españoles en 1536 vencieron a las tropas de Manco II desde Sacsahuaman, al grito de “Santiago” y bajo una tormenta.

El mito de Qoa

Qoa es un relato mítico con vigencia en los Andes del Sur del Perú y Bolivia. Este es un felino sobrenatural que se desplaza por los aires, entre nubes y brumas, cerca de los puquios (o manantiales), lanzando rayos por los ojos, produciendo truenos y desplegando el arco iris; además, sus orines se convierten en lluvia.

Por su condición de donante de la lluvia, Qoa es un ente sobrenatural y benéfico, pero es temido ya que también suele producir acciones destructivas, como escupir granizo o matar con sus rayos. Las principales características del mito son:

- a) El personaje central del mito, Qoa, es un cuadrúpedo, generalmente un felino;
- b) Qoa a pesar de ser cuadrúpedo, es divisado desplazándose por los aires;
- c) Qoa es quien regula el suministro del agua, ya que de él dependen la intensidad y frecuencia de las lluvias. Por esta razón, las sementeras y la vida misma dependen de su arbitrio (Kauffmann, 1989).

El autor señala coincidencias entre Qoa e Illapa ya que ambos poseen atributos de ejercer el control de las lluvias. La imagen antropomorfa de Illapa al parecer correspondería a una inserción europea temprana que habría sustituido rápidamente a la nativa (ibid).

Al parecer Illapa cobijaba el fenómeno atmosférico en su conjunto (relámpago, trueno y rayo). El autor señala que a la llegada de la conquista su culto era prácticamente universal y preponderante. Ni Viracocha, ni el Sol, ni Pachacamac, recibían el grado de atención cultista generalizado tributado a Illapa (Kauffmann, 1989).

Qoa e Illapa son los representantes de fuerzas sobrenaturales capaces de ejercer supremo control sobre la lluvia, y con ello sobre la producción de alimentos (ibid).

En unas plegarias transcritas por Cristóbal de Molina –en la primera oración al Hacedor- se presume a Viracocha (el Hacedor), radicado en los truenos o en los nublados de las tempestades, las cuales pertenecen a la jurisdicción tanto de Qoa como de Illapa. Con esto, Kauffmann se pregunta si no corresponde a una versión más de Illapa/Qoa a la que se superpusieron imágenes de un héroe cultural determinado.

Algo parecido se puede apreciar, aunque en menor grado, en el mito de Pachacamac, otro de los “creadores del mundo” a quien podría considerarse como una versión más de Viracocha. Pachacamac aparece como donante de los comestibles primordiales, y en este aspecto se vislumbra en él una afinidad con Illapa/Qoa (Kauffmann, 1989).

Si bien es cierto que Qoa es un mito verbal cuyo registro más antiguo alcanza un siglo, por su estructura básica similar a Illapa debe, con el nombre de Qoa u otro, retroceder en el tiempo hasta entroncar con el Illapa del siglo XVI, y retroceder más aún, hasta dar con la iconografía andina prehispánica que representa a felinos voladores, y que el autor identifica en el arte de Chavín (Obelisco Tello), de Paracas y Nasca, de Vicús/Moche,

Sipán/Moche y Moche/Moche; en Tiwanaku y Tiwanaku-Huari, en Lambayeque, Chancay y Chíncha (Kaufmann, 1989).

De acuerdo a esto, y volviendo a la iconografía tiwanakota, Kauffmann señala que las imágenes votivas que figuran al felino volador aparecen representando al protagonista del mito que nos ocupa en forma naturalista. Sin embargo, esto se puede afirmar en el caso de Tiwanaku-Huari y no en el de Tiwanaku propiamente tal, ya que en este último el autor ilustra a modo de ejemplo a los personajes alados presentes en la Portada del Sol de Tiwanaku, los cuales no presentan atributos felinos, sino que presentan atributos antropo-ornitomorfos.

Si bien Kauffmann vincula a Qoa con Illapa, no puedo pasar por alto la similitud que existe entre este felino volador y el antiguo dios Con, el cual volaba por los cielos y disponía del preciado líquido acuífero, al igual que Qoa. En este sentido, este mítico felino podría relacionarse a Con, siendo éste el antiguo predecesor tanto del felino como de Illapa.

Para finalizar el análisis de mitos y dioses de este capítulo, se presenta a continuación una tabla resumen con los principales atributos y características de los dioses antes vistos:

Dios	Tunupa	Copacabana	Pachacamac	Con/ Cuniraya	Omapacha
Lugar de Procedencia	¿?	¿?	¿?	Norte	¿?
Características	Predicador; martirizado hasta morir; relacionado con el fuego, el rayo y el agua; barbudo; cabellos y camisa larga; edad madura; delgado; en la mano sujetaba algo como un breviario; mujer bella y joven	Dios (a) del agua, del lago Titicaca; se relaciona con los peces y las sirenas	Señor de los temblores, de las profundidades de la tierra y las comidas; se asocia a la fertilidad de la tierra; dios creador; costeño; dualidad (masculino/femenino, luz/tinieblas, cielo/tierra); relacionado con los oráculos	No tenía huesos y andaba o volaba ligero y ágil; pobló la tierra de hombres y mujeres que vivían en medio de la abundancia; divinidad más antigua que formó el cielo, el sol, la luna, las estrellas y la tierra; dios del fuego y de las aguas; calor vivificante; dios errante, vagaba disfrazado de mendigo	Huaca asociado con el valor y la fuerza bélica y con la fertilidad; llevaba una honda cuando era hombre, después se convirtió en piedra
Obras y/o características positivas que se le atribuyen	Envió fuego del cielo para quemar al ídolo de Cacha; Tunupa mujer realiza un recorrido civilizador: crea nuevos asentamientos de poblaciones, construye el fogón, introduce alimentos preparados, realiza vestimenta a partir de la economía pastoril; construye la Tiwaraña, explotación agrícola sedentaria	¿?	Hacedor del mundo o reformador; crió otros indios después que destruyó los que crió Con; creó los alimentos y subsistencias, reinando la abundancia; relacionado con el día y el sol; pobló la tierra de nuevos hombres y retornó al cielo	Dio vida a los hombres, plantas y animales, cuando terminó se fue caminando sobre el mar para subir a los cielos; dios de los tejedores; construyó los andenes y enseñó hacer los canales de riego o acequias	Originó las llamas
Obras y/o características negativas que se le atribuyen	Convirtió a los hombres en piedra; maldijo y anegó al pueblo de Yamquesupa; indigno; hechicero contrario al santo; siervo rebelde de Viracocha; burlón y mañoso, desobediente, vengativo y blasfemo	Dios (a) oscuro, acuático y subterráneo; harpía y víbora	Dios subterráneo; destruyó con fuego y agua todo lo que hizo y crió el dios Con; transformó en simios y monas (zorras en otras versiones) a los indios que habían; convirtió a los hombres en gatos negros; Señor de la noche; despedazó al hijo del sol (Vichama) para crear los alimentos; dios ctónico, tenebroso y dueño de las profundidades del mundo	Convirtió la tierra en desiertos estériles y yermos dejando sólo los ríos para que los hombres subsistieran con su esfuerzo; engañaba a los huacas locales y a los hombres; humillaba a los huacas locales; Wakon devoraba a los seres, devoró a Pachamama.	¿?
Padre / Madre de	Madre de Varios hijos (Wilacollo, Huatascollo, Huari y Sevaruyo)	¿?	4 hijos en total (2 hijas con Urpay Huachac y los gemelos Villka, varón y hembra con Pachamama): Llocllayhuancupa	¿?	¿?
Esposo (a) de	Esposa del Mallku Asanaques	¿?	Urpay Huachac (diosa del mar, de las especies marinas y aves del litoral); Pachamama (diosa de la tierra)	¿?	¿?
Hijo (a) de	¿?	¿?	Sol y Luna	¿?	¿?
Otros parentescos y/o relaciones	“pecó” con las hermanas Quesintuu y Umantuu (posibles mujeres peces); Chullasi era hermana de la Tunupa	¿?	Hermano de Vichama	Tuvo un hijo con Cahuillaca	¿?

Dios	Tunupa	Copacabana	Pachacamac	Con/ Cuniraya	Omapacha
Animales, vegetales, cosas y/o características naturales asociados a él / ella	Extraño animal con garras de león, atado del pescuezo con una cadena; volcán	¿?	Zorros; monos; gallinazos, buitres y cóndores; serpientes; peces; maíz	Cóndor, puma, halcón	Concha marina; honda
Ofrendas y/o sacrificios en su honor	¿?	¿?	Sacrificios humanos, colores, algodones, tupa coca, fruta, chicha, llamas, oro, plata; se realizaban en luna llena	¿?	Recortaban el rostro humano y lo usaban como máscara; maíz, papas
Vencido por	Desplazado por Viracocha	Desplazado (a) por la virgen María	¿?	Desplazado por Pachacamac	¿?
Posible divinidad de (cultura y período adscrita hipotéticamente)	Tiwanakuépoca V (724-1200 D.C.); dios aimara	¿?	Wari y Moche Horizonte Medio, después del S. VIII y antes del S. XII	Paracas y Nasca (Intermedio temprano)	¿?
Posible iconografía asociada	Personaje central de la Puerta del Sol; personajes de Ariquilda y Cerro Unitas (todo esto según Chacama y Espinosa, 2001); ekeko	Piedra azul con rostro humano, destroncado de pies y manos, con rostro feo y cuerpo de pez; sirena o sierpe escamada; cuerpo de pez o serpiente y rostro humano	Bifronte y bisexuado, el hombre mira al oriente y la mujer al poniente, tienen culebras y sapos; personaje "Cara Arrugada" de los moche	Personaje que aparece en textiles y cerámica en actitud de vuelo, con los pies replegados, con la cara oculta bajo una máscara o nariguera y llevando en sus manos o garras, plantas comestibles o cabezas trofeo; personaje que aparece en algunas piezas, sobre todo mantos, de pie y con un par de alas	Sacrificador
Sincretismo de divinidades	Tarapaca; Taguapaca; Viracocha; Illapa (atributos negativos de Tunupa); San Bartolomé; Santo Tomás	¿?	"Señor de los Milagros"	Tici Viracocha; Wakon	¿?
Procedencia del mito	Colla	¿?	Yunga	¿?	Checa, concha y yunca
Enemigo de	Aahuacasa (posible dios del viento)	¿?	¿?	¿?	¿?

Dios	Pariacaca	Chaupiñamca	Chuquisuso	Viracocha	Illapa
Lugar de Procedencia	Nació de 5 huevos en el cerro Condorcito	¿?	Chahuincho	Lago Titicaca	¿?
Características	Asociado al agua, viento, lluvia, tempestad, relámpago, granizo, aluviones; paseaba por distintos lugares junto a sus hermanos; luchaba junto a sus hermanos; los muertos se iban con él	Piedra con 5 brazos; culto similar o igual al de Pariacaca; cuando era humana "pecaba" con todos los huacas; también se la llamaba Cotoca o Paltacha	Asociada a la limpia de acequia, mujer-demonio	Relacionado con el fuego y el agua; dios creador; crea la primera humanidad y la destruye a través del agua	Dios del trueno, del rayo y las tempestades, del arco del cielo, el granizo, los torbellinos y remolinos de vientos; naturaleza guerrera
Obras y/o características positivas que se le atribuyen	Castigó a Tamañamca y su gente (incluidos los monos, caquis y aves), arrastrando con la lluvia sus casas hasta el mar	Animaba a las mujeres; los hombres le pedían consejo	¿?	Hace que emerjan el Sol y la Luna; crea una nueva humanidad y envía a sus dos criados a poblar la selva (oriente) y la costa (poniente)	¿?

Dios	Pariacaca	Chaupiñamca	Chuquisuso	Viracocha	Illapa
Obras y/o características negativas que se le atribuyen	Castigaba a la gente que lo enojaba con tempestades de lluvia y granizo, arrastrándolos hacia el mar y matándolos	Les mentía a los hombres cuando éstos le consultaban	¿?	¿?	¿?
Padre / Madre de	Huatiacuri, Pariacarco, Chuquihampo, Pachachuyro, Macahuisa	¿?	¿?	Tuvo 3 hijos, entre ellos Taguapica o Taguapaca (Tunupa)	¿?
Esposo (a) de	¿?	Huatiacuri; Rucanacoto (tenía el pene grande)	¿?	¿?	¿?
Hijo (a) de	Cuniraya	Tamtañamca; la dacha Maclla de Arriba y el Sol	¿?	¿?	¿?
Otros parentescos y/o relaciones	Tenía 4 hermanos (Charapa, Puncho, Pariacarco y ¿?); tuvo un amorío con Chuquisuso	Tenía 5 hermanas (Llacsahuato o Copacha, Mirahuato o Ampuche o Ampuxi, Urpayhuachac y Cassallaca, Lluncuhuachac? o Sullcacha o Xullcapaya); hermana de Pariacaca	¿?	¿?	¿?
Animales, vegetales, cosas y/o características naturales asociados a él / ella	Halcón, pumas, zorros, serpientes y pájaros; nevado llamado Yaro	¿?	¿?	Puma	Serpientes, sapos, serpientes de dos cabezas
Ofrendas y/o sacrificios en su honor	Llamas pequeñas, coca	Llamas	Chicha, bici, cuyes y llamas	¿?	Niños y alpacas manchadas; un mellizo
Vencido por	¿?	¿?	¿?	Desplazado por el Sol	¿?
Posible divinidad de (cultura y período adscrita hipotéticamente)	¿?	¿?	¿?	Incas	¿?
Posible iconografía asociada	¿?	¿?	¿?	¿?	“Piedra del Rayo” de la cultura Pukara, líneas zigzagueantes
Sincretismo de divinidades	¿?	¿?	¿?	Con, Pachacamac, Tunupa	Copacati; Libiac, Yaro, Catequil, Curi y Cacha; Santiago; Qoa
Procedencia del mito	Huarochiri y Yauyo	¿?	¿?	¿?	Zona entre Cuzco y Potosí
Enemigo de	Huallallo Carhuincho (se comía a los hombres y al parecer bebía su sangre)	¿?	¿?	Su antagonista es Tunupa (el tercer criado)	¿?

Conclusiones

Las luchas entre los dioses reflejaban las guerras entre los distintos grupos étnicos, ya que cada uno de ellos veneraba a distintas divinidades. *Los conquistadores de una zona imponían sus propios dioses a las dominadas poblaciones lugareñas* (Rostworowski, 1991: 55).

Se observa un movimiento de grupos étnicos serranos a lo largo de la Cordillera y ocurre entonces una superposición de dioses nuevos que eliminaron o transformaron a los antiguos (Rostworowski, 2002: 312). De esta forma, podemos encontrar distintos nombres y representaciones iconográficas para un mismo dios, el cual varió según el grupo étnico o cultura que lo estaba incorporando en su panteón religioso: (...) *es sabido que grupos humanos distintos, aún relativamente vecinos, denominan de manera diferente a dioses que pueden ser similares, o aún más, el mismo* (Pease, 1985: 14). Obviamente también pudieron variar los atributos, características y facultades que identificaban a ese dios, manteniendo eso sí un sustrato común, que permitía pesquisar o identificar al dios en cuestión. Un ejemplo de esto lo vemos en el dios Con, cuyo nombre cambió por Coniraya al igual que algunos de sus atributos, para después volver a cambiar por Wakon. Así vemos cómo un mismo dios –a medida que su culto se transmite de una cultura a otra- ha sufrido cambios tanto de nombres como de atributos y características, con los cuales lo han identificado las distintas culturas o grupos étnicos que lo han venerado a través del tiempo y en distintos momentos cronológicos.

Para Rostworowski, es posible que la diversidad de los otros atributos que tienen los dioses, representen diversas fases de su culto, quizás variaciones de su fe.

Se puede también suponer que con cada mito se aumentaban, se ampliaban sus ritos y sus influencias. Los dioses podían, con el correr del tiempo desarrollar nuevos aspectos, sufrir nuevas tendencias o difusiones.

En una época se podía quizá dar énfasis a un atributo, a un culto y luego por difusión de nuevas costumbres cambiar o transformar las prácticas religiosas muy antiguas (Rostworowski, 1991: 61).

Otro ejemplo de estos procesos míticos en constante movimiento es Tunupa, dios desplazado por Viracocha; éste último tomó –o más bien, le adjudicaron- atributos de varios dioses y posteriormente fue desplazado por el Sol en los tiempos del Inca Pachacutec; también tenemos a Ichma o Pachacamac, el cual fue identificado posteriormente con el Señor de los Milagros; algo similar sucedió con Libiac, quien después fue identificado con Illapa y posteriormente con Santiago.

Todo esto nos habla de la pervivencia, transmutación y resemantización de los antiguos dioses andinos, cuya esencia, características y atributos principales aún se encuentran presentes en la actual religiosidad andina. Un ejemplo de esto lo encontramos en los *kharisiris*, una de las más aterradoras obsesiones del mundo andino actual. Los *kharisiris* (también llamados *lik'ichiris* o, en el Perú, *nakaq* o *pishtakos*) son personajes casi míticos, quienes, en los caminos desiertos o en las viviendas en que se introducen durante la noche, provocan a sus víctimas un profundo sueño usando diversos polvos y

aprovechan su pérdida de conciencia para extraerles la grasa o la sangre, según versiones más recientes. Después de algunos días, las víctimas se sienten débiles, padecen de apatía o de anemia y finalmente mueren. Según estudios etnográficos, el *kharisiri* se manifiesta bajo la apariencia de un gringo, de un hombre blanco, encarnación diabólica del mundo exterior (Wachtel, 1997: 52-53; Fernández, 2006).

Este mito actual centrado en el *kharisiri*, nos recuerda a los antiguos dioses andinos hambrientos de sacrificios humanos; en este sentido, el *kharisiri* encarna –de manera encubierta- a estos antiguos dioses y representa la pervivencia de los sacrificios humanos y de los dioses que lo requieren.

La pervivencia, transmutación y resemantización también la podemos observar en las representaciones iconográficas del sacrificador y el señor de los cetros. En ambos casos, observamos tempranamente la representación de estos personajes en distintos lugares tanto geográficos como culturales. Y si seguimos sus representaciones iconográficas a lo largo del tiempo, observamos que éstas varían primeramente, de acuerdo a los cánones estilísticos que desarrollaron las culturas en cuestión y en segundo lugar, varían de acuerdo a las características tanto físicas como sobrenaturales con las que dichas culturas los han incorporado a su panteón. De esta forma, podemos observar por ejemplo, al señor de los cetros con colmillos entrecruzados, garras y atributos zoomorfos en general (estela de Raimondi, Chavín), para después observarlo en Tiwanaku sin colmillos ni garras y con atributos antropomorfos (Personaje Frontal de la Puerta del Sol). Obviamente en estas representaciones, no sólo influyó el estilo artístico que dominaban estas culturas, sino que también influyó la forma en que este personaje o dios fue percibido por ambas culturas. Si comparamos las dos imágenes, podemos observar claramente que la representación de Chavín evoca a un dios ctónico, oscuro, nocturno, brutal y salvaje, con un enorme poder animal, en cambio, la representación de Tiwanaku evoca a un dios luminoso, diurno, civilizado y con un poder que no proviene de los atributos animales (lo cual no le impide dominarlos o conocerlos). Sin embargo, y pese a la gran diferencia observada, ambos personajes están representando esencialmente a un mismo dios, el cual sufrió numerosas transformaciones a lo largo del tiempo y a través de las diversas culturas o etnias que lo adoraban.

Tanto los mitos como las representaciones iconográficas han sufrido un desarrollo histórico estrechamente vinculado a los procesos histórico-políticos de la región.

Con las transiciones socio-organizativas en las tierras altas desde dispersos templos ciudades a centralizados estados urbanos, conviene una conversión iconográfica. En las formas más tempranas conocidas, los diseños transmiten imágenes individuales a través de varios medios. Más tarde, con la convergencia de Wari y Tiwanaku ocurre una simbiosis de dichas figuras transformándose en temas (Cook 1994:161-162).

Un ejemplo de este proceso, podemos observarlo en la figura frontal representada en la cerámica Pukara (ver fig. 1): un ser sobrenatural caracterizado por un “ojo partido”, lágrimas, un collar con pendientes, un medallón alrededor de su espalda y alas. Las alas que lleva la figura frontal de Pukara están ausentes en las representaciones más tardías, a pesar de que esta figura es estructuralmente precursora de la Deidad Frontal con Báculos del Horizonte Medio.

De todos los mitos y dioses analizados en este capítulo, puedo concluir a manera de hipótesis, que hay cinco grandes dioses fundamentales y representativos de la cosmovisión andina, los cuales comparten una serie de atributos y características que los une y relaciona profundamente, las que podemos encontrar representadas indistintamente en cada uno de ellos, a través de los relatos míticos narrados tanto en tiempos coloniales como en la actualidad. De estos cinco dioses, podemos dividir dos grupos opuestos entre sí, según sus atributos y características más relevantes –un grupo de tres dioses y el otro de dos-.

Sin embargo, los cinco dioses tienen atributos y características immanentes a ellos que se pueden sintetizar en una sola: la fertilidad. Esta es la característica principal que los asemeja y relaciona en esencia, al punto de confundirlos a veces entre ellos, a pesar de que esta característica aparece más o menos explícita –según sea el caso- en uno que en otro dios. Los dioses en cuestión son: Con, Pachacamac, Illapa –del primer grupo- y Tunupa y Viracocha –del segundo grupo-.

Para Gisbert los antiguos dioses locales eran Tunupa, en el Collao, Ichma o Pachacamac en la costa central y Cons en la costa norte. Estos dioses en el Horizonte Medio, se habrían adscrito al panteón Wari-Tiwanaku, con la posible preeminencia del dios collavino en cuyo ámbito se centró el mito de la creación (Gisbert, 2001). Sin embargo, considero que los dioses más importantes en la zona andina eran cinco y no tres como señala Gisbert.

Con, Pachacamac, Illapa, Tunupa y Viracocha son dioses panandinos, y pese a haber sido cristianizados no perdieron sus atributos andinos, aunque todos sufrieron fuertes resemantizaciones cristianas. Viracocha, por ejemplo, también sufrió una resemantización incaica con los antiguos dioses andinos, como Con, creador de la primera humanidad y Pachacamac –entre otros- de quien asumió sus acciones y dominios. Esta resemantización comparte además rasgos cristianos, al identificársele con el único dios creador de la humanidad y del mundo, semejándose de esta forma, al dios de los españoles.

En el caso de Tunupa, se observa ante todo una explícita resemantización cristiana, ya que éste aparece predicando en distintos lugares y pueblos, tal como si se tratase de un misionero cristiano; además fue martirizado y muerto por esta misma razón, al igual que muchos santos cristianos. Por este motivo, es más difícil descubrir en Tunupa sus verdaderos atributos andinos, a pesar de que a veces se lo relaciona con Illapa, con el fuego y los volcanes. De hecho, hay autores que creen que en una época preinca Tunupa debió representar al dios del rayo, de la lluvia y de las manifestaciones geotectónicas (Ponce, 1969 en Chacama, 2002).

El Primer Grupo (Con, Pachacamac e Illapa):

Con y Pachacamac son antiguos dioses creadores de la humanidad, de los hombres que poblaron la tierra. Con habría creado –aparte de la humanidad- el cielo, las estrellas, la tierra, el Sol y la Luna. Pachacamac sería el hijo de estos últimos y habría destruido la humanidad erigida por Con, creando de esta forma, una nueva humanidad.

Aquí no sólo podemos observar el atributo de la creación de la humanidad presente en ambos dioses, si no que podemos apreciar la relación parental que existe entre ellos: Con creó –entre otras cosas- al Sol y la Luna, quienes serían los padres de Pachacamac; de esta

forma, Con no sólo se transforma en un ancestro directo de Pachacamac, sino que se transforma en su único abuelo e indirecto creador-progenitor. Sin embargo, en otras versiones (Gómara y Zárate en Pease, 1985) aparece Con como hijo del sol y la luna.

Los tres dioses están directamente asociados al agua: Con era el dios de las aguas y él las administraba, castigando con la ausencia de éstas a los hombres. También estaba asociado a la construcción de los andenes y a la enseñanza de la fabricación de los canales de riego o acequias, obras que en definitiva, ayudaban a los hombres a optimizar el recurso acuífero. Pachacamac, por su parte, destruyó con agua y con fuego la primera humanidad creada por Con, lo cual indica que el dominio del agua estaba dentro de sus potestades, y al igual que Con, era un recurso que utilizaba para castigar o destruir a los hombres. Finalmente tenemos a Illapa, dios del trueno, del rayo, la lluvia y las tempestades por antonomasia, además de dios del relámpago, del arcoiris o arco del cielo, del granizo, los torbellinos y remolinos de vientos. Al igual que Con y Pachacamac, Illapa castigaba a los hombres a través de la lluvia y las tempestades, ya sea por la falta o exceso de éstas.

Estos dioses eran iracundos, terribles y muy temidos; exigían a sus creyentes numerosos y frecuentes sacrificios humanos y de animales, para así otorgarles sus beneficios –agua y lluvia para las cosechas- y aminorar su ira destructiva (sequías, temblores, rayos, truenos, inundaciones, granizos, etc.). Exigían sacrificios humanos y cuantiosas ofrendas a los hombres a cambio del principal beneficio que podían otorgar: la fertilidad de la tierra. Esta fertilidad redundaba en el mantenimiento y sobrevivencia de los hombres; de esta forma, era muy natural y apropiado ofrendar a estos dioses unas cuantas vidas humanas, ya que a cambio de esos sacrificios, se perpetuaba la vida a través de la eterna repetición del ciclo sacrificial.

Pachacamac era el dios de los alimentos primordiales, y en este aspecto se vislumbra en él una afinidad con Illapa y Con. Este último cuando pobló la tierra de seres humanos, los dejó vivir en abundancia, lo que implicó la creación de los alimentos; sin embargo, después –y por algún motivo-se enojó con los hombres y les quitó esa gozada abundancia.

Por otro lado, Illapa es indispensable en la obtención de los alimentos, ya que la vida de éstos –y consecuentemente de los seres vivos- depende directamente del preciado líquido que este dios es capaz de dar o quitar, fecundando –de esta forma- o no a la tierra, la Pachamama.

Podemos observar una directa relación entre estos dioses y la fertilidad, sobre todo la fertilidad de la tierra, ya que sin su intercesión la humanidad no podría subsistir.

En este sentido, Pachacamac en sus mitos ha sido relacionado con dos esposas: Pachamama¹⁹, diosa de la tierra y Urpayhuachac, diosa del mar; ambas están directamente asociadas a la fertilidad y subsistencia de los hombres.

Esta relación marital podría estar refiriéndose a la característica bifronte de Pachacamac, donde en un lado de sus caras aparece vinculado claramente a la agricultura, ya que lleva maíces tallados a la altura de la cintura. Lo mismo sucede con su contracara,

¹⁹ Sin embargo, en algunos mitos se presenta a Pachamama como hermana de Pachacamac (Gisbert, 2001).

vinculada a los animales y a lo masculino (Malpartida, 1990). En esta contracara aparecen peces y zorros, estos seres marinos lo relacionan con Uruhuachac y la presencia de maíz lo relaciona con Pachamama.

Los atributos de fertilidad asociados a lo femenino, son una de las características de Pachacamac, lo cual se simboliza a través de su unión con las diosas de la fertilidad de la tierra y el mar.

Pachacamac se exterioriza mediante la dualidad Tierra/Agua, elementos que hacen posible la producción de la comida -yuca, maíz, etc.- (Gisbert, 2001).

La relación con la fertilidad de Con e Illapa, no se vislumbra explícitamente en alguna contraparte femenina asociada directamente a estos dioses, como sucede con Pachacamac, sin embargo, dicha relación está presente y conforma una de sus características principales.

De hecho, en Illapa se manifiesta su relación con la fertilidad a través de las serpientes, ya sean de una o dos cabezas (anfisbenas). La serpiente anfisbena es la diosa de la fecundidad, representa al arcoiris, a la vegetación, la humedad y la podredumbre; su representación es universal en el mundo andino (Valcarcel, 1959). La serpiente de una sola cabeza simboliza al agua, el rayo, el trueno, el relámpago, la lluvia y los ríos. *La sierpe celeste se identifica con Illapa, el Rayo-Dios, es la serpiente luminosa que alumbra el mundo en la noche de la tempestad, en el día nublado y que anuncia la esperada y bienhechora agua del cielo. Es también Mama-Yacu o la madre del agua* (ob. cit.).

En este sentido, debemos observar con especial atención a los animales relacionados con el culto a una huaca; éstos son muy importantes porque se representan considerablemente en la iconografía de soportes como la cerámica, textiles, metalurgia, etc. *Con sólo la presencia de uno de aquellos animales o aves podemos relacionar la escena o el culto a un determinado dios* (Rostworowski, 1991: 60).

Pachacamac al igual que Illapa, también está asociado a las serpientes, lo cual reafirma aún más su relación con la fertilidad.

Illapa también se asocia actualmente con Qoa, un felino volador que surca por los aires provocando la lluvia, los rayos, truenos y granizos, sin embargo, este felino volador se asemeja bastante al antiguo dios Con, el cual también se desplazaba por los cielos volando y disponía del agua y las lluvias, al igual que Qoa. De esta forma, este mítico felino podría relacionarse a Con, siendo éste el antiguo predecesor tanto del felino como de Illapa.

Además, en los mitos de Cuniraya –una variación y representación posterior del dios Con-, dentro de los animales que aparecen relacionados a él, figuran el felino, el puma y las aves (cóndor y halcón); todas estas características continúan y mantienen la relación entre Con –el dios volador- el felino, las aves y Qoa, el felino volador.

En este sentido, Valcarcel identifica al sacrificador con algún mito ctónico que aún está por descubrir, y su representación la relaciona con la iconografía del arte Paracas en donde aparece este personaje mítico como volando, con alas, lo cual podría ser una evolución posterior del mito (Valcarcel, 1959). Esta misma representación iconográfica, donde aparece un personaje volando, de lado, figura tanto en el arte de Paracas como Nazca y Rostworowski (2002) lo identificó con el dios Con. De esta forma, el sacrificador podría relacionarse a Con.

Como hemos visto, estos tres dioses panandinos –Con, Pachacamac e Illapa- comparten una serie de atributos que se entrecruzan y mezclan, y a su vez mantienen un simbolismo en común: la fertilidad.

En este sentido, a este primer grupo conformado por estos tres dioses podemos agregar un nuevo personaje, relacionado directamente con la fertilidad y el poder bélico, guerrero. A su vez, este personaje se relaciona directamente con el sacrificador: Omapacha.

Omapacha fue un hombre que después se transformó en piedra, convirtiéndose en huaca. Usaba una vara, un cetro y llevaba una huaraca u honda, y se decía que había sido el primero en llegar a las tierras yuncas de Llacsatambo, razón por la cual le cortaron el rostro transformándolo en una máscara que se pusieron encima y con la cual bailaron.

Podríamos traducir Omapacha como *cabeza de tierra*; este es el nombre genérico o regional con que se designa a este huaca, el cual está asociado al valor y a la fuerza bélica que se da a los guerreros a través de las “máscaras humanas”, las cuales se realizaban con los rostros de los héroes antiguos de sus comunidades, de los enemigos valerosos y/o de los grandes chamanes capturados en batalla.

Omapacha, también estaba asociado a los ritos de fertilidad, los cuales se realizaban con una procesión de estas “máscaras humanas”, con bailes y con rezos. Existía una directa relación entre las máscaras humanas y la fertilidad.

También estaba asociado con el origen de las llamas, ya que cuando sopló su concha marina, los huacas repartieron sus rebaños.

Los checa celebraban la fiesta de Omapacha con bailes durante cinco días poniéndose las máscaras llamadas huayos y al parecer los concha también lo hacían, arrojaban el huichco contra las chutas que alzaban para tener hijos e hijas; lo mismo hacían para tener llamas (Taylor, 1987).

En Ynacha se celebraba una fiesta en donde hacían máscaras con los rostros de algunos indios muy nobles o valientes y las usaban. Lo mismo sucedía cuando capturaban a alguien en la guerra, le recortaban el rostro y lo transformaban en máscara y bailaban llevándolo puesto. Ellos creían que de esto derivaba su valentía y que aseguraba la transmisión de un aspecto de la fuerza vital.

En *Ritos y Tradiciones de Huarochirí*, el nombre de Omapacha aparece asociado a la tierra de lagunas -tierra de agua por excelencia- de las faldas de la cordillera de Pariacaca de donde provenían los checa y los concha. Esto lo vincula con las épocas antiguas, donde aún no existían Pariacaca y Carhuincho.

Omapacha encarna de alguna manera, el afán de sincretismo ritual que conmemora el origen de los checa con los ritos de fertilidad de los yunca.

En el mito de Omapacha he podido identificar al Sacrificador, este personaje terrible y brutal asociado también a la fertilidad, a través de las cabezas cortadas que lleva a manera de trofeo y que simbolizan el sacrificio humano realizado y la fertilidad de la tierra, ya que las cabezas han sido asociadas en el área andina con la agricultura.

Por su naturaleza terrible, ctónica, brutal, unida a la exigencia de sacrificios humanos para fertilizar la tierra, considero que los dioses de este primer grupo –Con, Pachacamac e Illapa- al igual que Omapacha, están muy asociados con el culto al Sacrificador.

Como bien señalaba Rostworowski, es muy posible que la diversidad de atributos que caracterizan a los dioses, estén representando diversas fases de su culto o variaciones de su fe; estas variaciones se podrían manifestar en la formación de un nuevo dios, el cual de alguna manera desplazaría al dios antiguo, mediante una nueva caracterización tanto de nombre como de imagen, pero manteniendo, en esencia, los atributos generales del dios

desplazado. De esta forma, los dioses podían desarrollar nuevas características y sufrir nuevas tendencias o difusiones, a través del tiempo. Y es precisamente esto, lo que habría ocurrido con los dioses del Primer Grupo que he analizado.

De esta forma, puedo concluir a modo de hipótesis, que Con, Pachacamac, Illapa y Omapacha corresponden a distintas manifestaciones y representaciones de un mismo dios, el cual habría desarrollado y representado en distintos momentos histórico-culturales las características de cada uno de estos dioses, primando siempre su atributo primordial, la fertilidad.

Así podemos explicar las numerosas características en común que manifiestan estos dioses, las que se observan desde parentescos comunes (Con-Pachacamac), características particulares como la capacidad de volar (Con, Qoa/Illapa), animales relacionados como la serpiente, el felino y el cóndor, su directa asociación con el agua y los sacrificios humanos (Omapacha, Con, Pachacamac e Illapa) que debían realizarse en su honor. Todas estas características están relacionadas con la fertilidad, el atributo principal e imperecedero del dios en cuestión, la cual ha permitido y propiciado aún en la actualidad, la pervivencia y transformación de los mitos relacionados con estos dioses y por ende con este dios.

Ahora, se podría identificar las múltiples representaciones iconográficas de este dios, manifestado en numerosos dioses a lo largo del tiempo, a través del Sacrificador, ya que esta deidad se relaciona directamente con la fertilidad. Este tema lo profundizaré en el siguiente capítulo.

El Segundo Grupo (Tunupa y Viracocha):

Estos son dioses civilizadores que recorrieron el territorio enseñando numerosas cosas a los indígenas. A diferencia de Con y Pachacamac (creadores ex nihilo), Tunupa y Viracocha son, básicamente, creadores por ordenación; se asocian con el día, el sol, la creación de una nueva humanidad y la destrucción de la antigua humanidad, salvaje y no civilizada. También destruyeron y vencieron a los terribles dioses antiguos -creadores de la primera humanidad-, desplazándolos.

Al igual que los dioses del Primer Grupo, están estrechamente relacionados con la fertilidad y la producción de la tierra y de ellos depende la supervivencia de los hombres.

Instauran el orden después del caos, los preceptos morales y éticos y las obligaciones de los hombres.

Son dioses “buenos y justos”, civilizados y dadores de vida; Viracocha crea a los hombres, los animales, las plantas y árboles, las estrellas, el sol y la luna; además enseña técnicas agrícolas –construcción de andenes y terrazas de cultivo- y textiles, entre muchas otras.

Representan por antonomasia el surgimiento del Estado, su apogeo y esplendor. Iconográficamente hablando, tanto Tunupa como Viracocha se representan en el Señor de los Cetros, pero sobre esto hablaré en el próximo capítulo.

Imágenes Capítulo 3

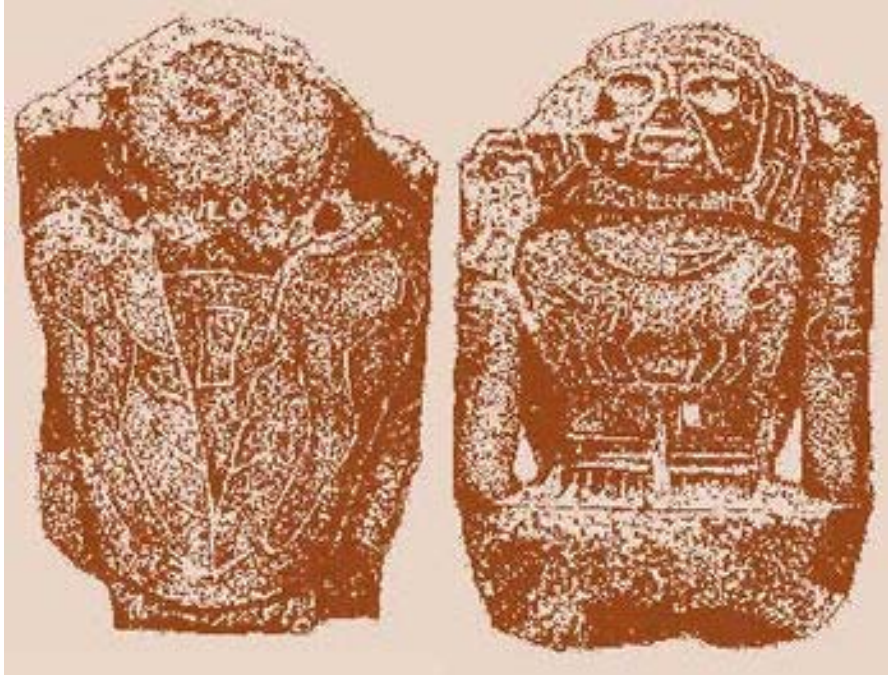


Fig. 1 Litoescultura Pucara, figura frontal precursora del señor de los cetros del Horizonte Medio. Se destaca la cabeza irradiada y presencia de báculos. En Chacama y Espinosa, 2001.

Bibliografía Capítulo 3

Artigas, D. 2001 *Brujos y culebras. Las cabezas voladoras y la leyenda del culebrón en el arte rupestre*. Seminario de Etnoarqueología, Carrera de Arqueología. Universidad de Chile.

2002 *El sueño esculpido. Arte rupestre y memoria del mito en el valle de Canelillo, Provincia del Choapa*. Memoria de título para optar al grado de arqueólogo. Universidad de Chile.

Carrillo, F. 1996 *Cronistas indios y mestizos III. El inca Garcilaso de la Vega*. Enciclopedia Histórica de la Literatura Peruana. Editorial Horizonte. Lima, Perú.

Castro, V. 1996 *Huaca Muchay: idolatrías y evangelización andina en Charcas, Atacama la Baja*. Tesis para obtener el grado de Magíster en Historia, mención Etnohistoria. Universidad de Chile.

Chacama, J. 2002 *Ms Tunupa en la relación de Santa Cruz Pachacuti*. Informe final tutoría “Historia del siglo XVI”. Programa Doctorado en Historia, mención Etnohistoria. Universidad de Chile.

Chacama, J. y G. Espinosa 2001 *La ruta de Tarapacá: Análisis de un mito y una imagen rupestre en el Norte de Chile*. *Boletín-e AZETA* julio 1999 (<http://www.uta.cl/masma/azeta/tarapaca>).

Cook, A. 1994 *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Duviols, P. 1986 (1977) *Los nombres quechua de Viracocha, supuesto “Dios Creador” de los evangelizadores*. *Allpanchis* 10: 53-63, 2da edición, La Paz.

Fernández, G. 2006 *Kharisiris de agosto en el altiplano aymara de Bolivia*. *Chungara*, Revista de Antropología Chilena, Vol. 38, N°1: 51-62. Universidad de Tarapacá. Arica.

Gisbert, T. 2001 *El paraíso de los pájaros parlantes*. Plural Editores.

2004 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. Editorial Gisbert y CIA. La Paz, Bolivia.

González de Holguín, D. 1989 (1608) *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua quichua o del inca*. Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos. Lima.

Kauffmann, F. 1989 *El Mito de Qoa y la Divinidad Universal Andina. Mitos universales, americanos y contemporáneos, Vol. I*. Eds. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.

Malpartida, D. 1990 Pachacamac, la Pachamama y lo Siniestro. *Mitos universales, americanos y contemporáneos, Vol. III*. Eds. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.

Pease, F. 1985 *Los Mitos en la Región Andina*. Eds. Instituto Andino de Artes Populares del Convenio “Andrés Bello”. Quito.

Rostworowski, M. 1991 Algunos mitos referentes al dios Pachacamac. *El umbral de los dioses*. Biblioteca Peruana de Psicoanálisis. Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos. Lima, Perú.

2002 *Pachacamac. Obras Completas II*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Schultes, R. & A. Hofmann 2000 [1982] *Plantas de los dioses*. Fondo de Cultura Económica, México, D.F.

Taylor, G. 1987 *Ritos y tradiciones de Huarochiri del siglo XVII*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

Thomas, C. y D. Salazar 2000 Huaris y Llacuaces: un modelo representacional andino de dominación. *Diálogo Andino* 19: 85-110. Universidad de Tarapacá, Arica.

Valcarcel, L. 1959 Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXVIII, Lima- Perú.

Wachtel, N. 1997 [1992] *Dioses y Vampiros. Regreso a Chipaya*. Fondo de cultura económica.

Capítulo 4

Análisis e Interpretación Simbólica

Antecedentes teóricos

Antes que nada es necesario explicitar que dentro del registro arqueológico, la iconografía es uno de los puentes que nos conecta de forma más directa al mundo de las ideas de sus antiguos realizadores ya que en general es un elemento sumamente simbólico, porque contiene figuras que expresan contenidos de importancia particular para las sociedades que las manejan, ya que aseguran la transmisión de la tradición de generación en generación; además se pueden retomar conscientemente dentro de una composición compleja y perpetuar la ideología de un Estado (Cook, 1994).

Para Jung el símbolo puede ser todo producto psíquico que sea la mejor expresión posible de una situación factual desconocida o sólo relativamente conocida hasta entonces, y siempre que nos inclinemos a admitir que la expresión quiere designar también aquello que sólo está presentido, pero aún no está claramente sabido (Jung, 1995).

El símbolo, como representación convencional, no es deducible ni reductible directamente a lo que representa, es decir, no es una codificación directa, como lo es el signo. Una representación simbólica se expresa como la síntesis de más de un sentido posible, de convenciones, correspondencias y analogías, las que a su vez pueden captarse en distintos niveles por un receptor, más allá de la pura aprehensión conciente (Aguayo, 2007).

Todo símbolo se revela portador de fuerzas psicológicas y sociales (Meslin, 1978 en Aguayo, 2007) por lo cual sus correspondencias se configuran históricamente, a través de la cultura. Esto significa que (...) *el símbolo vivo ha de incluir en sí lo que de afín hay en un gran grupo humano, para poder influir en él* (Jung, 2000). De esta forma, podemos concebir una retroalimentación en la configuración mutua entre determinados símbolos y una tradición cultural (Aguayo, 2007).

Toda operación simbólica consiste en transformar un objeto cualquiera en algo diferente -particularmente una imagen en el caso del arte, pero también un acto o una palabra- en vías de otorgar un sentido, un puente de correspondencias.

Ahora bien, debe apreciarse que muchas operaciones simbólicas pretenden convocar, en sus respectivos objetos, la correspondencia con realidades consideradas más amplias, más elevadas o trascendentes (o también más inciertas o desconocidas) con respecto a la experiencia cotidiana del hombre. Estas pueden ser entendidas como operaciones de simbolismo religioso.

De esta manera, si el símbolo es susceptible de ser entendido como mediación y puente –entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo oculto y lo manifiesto, entre pensamiento y sentimiento-, parte medular de esta mediación se instituye, no sólo hacia otros hombres y otras culturas;

también hacia lo sagrado, de la forma en que el ser humano conciba o intuya eso (Aguayo, 2007).

Símbolo puede ser un término, un nombre o una figura iconográfica, entre otros, que puede ser conocido en la vida diaria aunque tenga connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. Representa algo vago, desconocido u oculto para nosotros. Una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. *Tiene un aspecto 'inconsciente' más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo (Jung, 1969: 20).*

En este sentido, yo utilizaré el concepto de símbolo como algo que está compuesto como mínimo de tres niveles de significado; con esto quiero decir que el símbolo está compuesto por dos significados inconscientes y uno consciente. El primer significado inconsciente es el más universal y común a todos los hombres, y está identificado con lo que Jung llama arquetipos; el segundo significado inconsciente se relaciona con el grupo y cultura en la cual el símbolo está representado, cuyo significado es desconocido para ellos, pero a la vez éste depende directamente de ellos; y por último, el tercer significado —el cual es consciente— también se relaciona con la cultura a la que pertenece o en la que se desarrolla el símbolo, y tiene relación con el significado directo que el símbolo tiene para ellos.

Para ejemplificar esta definición, podemos señalar el símbolo de la media luna. El tercer nivel mencionado, de carácter consciente, se inscribe como imagen central de muchas banderas de naciones musulmanas, aún de aquellas cuya forma de gobierno es laica; esto como legitimación histórica, dado que los primeros musulmanes usaron dicho emblema durante los primeros años de su expansión. El segundo nivel es inconsciente, pero relacionado con el contexto geográfico e histórico en el que surgió; el simbolismo de fuerzas lunares y nocturnas se erigió, en un principio, como un bastión inconsciente de los habitantes del desierto ante el principal enemigo, el imperio persa mazdeísta, de religión solar y rituales ígneos. El primer nivel nos lleva al simbolismo universal y arquetípico de la luna, relacionada con fuerzas del agua y, en términos más amplios, con un carácter materno.

Ahora, al aplicar esta definición de símbolo en los dos personajes centrales de mi estudio, tenemos que el primer nivel simbólico del sacrificador está representado por el lado oscuro del arquetipo del padre, el segundo nivel representa al dios de la fertilidad, la guerra, la noche y las profundidades de la tierra; y el tercer nivel nos revela al dios de la muerte, a un dios cruel y terrible que encarna los poderes y atributos del felino en el contexto histórico de la co-tradición andina.

En el caso del señor de los cetros, tenemos que el primer nivel simbólico está representado por el lado luminoso del arquetipo del padre, el segundo nivel representa al dios de la civilización, la fertilidad, el día y el cielo; y el tercer nivel nos revela al dios creador de todas las cosas, dador de vida.

Todo símbolo remite en último término a ciertas formas irreductibles, definidas como arquetipos en la psicología junguiana. Se trata de decantaciones específicas de la experiencia de la especie, que se expresan comúnmente a través de imágenes y símbolos que están dados según la cultura (López & Aguayo, 2005: 640).

Los arquetipos (...) *son posibilidades de representación que pueden expresarse en imágenes simbólicas universales dando así soporte para el proceso de simbolización* (Recuero, 1998: 19).

Los arquetipos pueden aparecer frecuentemente representados en la iconografía y los mitos; también pueden aparecer como productos individuales autóctonos de origen inconsciente, como sucede en los sueños y en los estados alterados de conciencia.

Los arquetipos son

formas o imágenes de naturaleza colectiva, que se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos y, al propio tiempo, como productos individuales autóctonos de origen inconsciente. Los temas arquetípicos provienen, verosímilmente, de aquellas creaciones del espíritu humano transmisibles no sólo por tradición y migración sino también por herencia (Jung, 1998: 85),

conformando de esta forma, lo que Jung denominó Inconsciente Colectivo:

*(...) este inconsciente no es de naturaleza individual sino **universal**, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son, **cum grano salis**, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre* (Jung, 1997: 10).

Los arquetipos designan contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna.

En las doctrinas tribales ancestrales aparecen los arquetipos en una peculiar modificación. Aquí ya no son contenidos de lo inconsciente sino que se han transformado en fórmulas conscientes, que son transmitidas por la tradición, en general bajo la forma de doctrina secreta, la cual es una expresión típica de la transformación de contenidos colectivos originariamente procedentes del inconsciente.

Otra expresión muy conocida de los arquetipos es el mito y la leyenda. Aquí se trata de formas específicamente configuradas que se han transmitido a través de largos lapsos.

Especialmente en estadios más elevados de las doctrinas secretas, los arquetipos aparecen generalmente en formas que muestran el influjo de la elaboración consciente, que juzga y que valora. Su manifestación inmediata, en cambio, tal como se produce en sueños y visiones, es mucho más individual, incomprensible o ingenua que, por ejemplo, en el mito (Jung, 1997).

Pese a la raigambre individual y profunda del mito, su sentido trascendente se logra sólo hacia el exterior. Así, *el mito sólo se deja pensar a través del hombre que vive en sociedad* (Meslin, 1978: 237). A partir de ahí, se encuentra la serie de funcionalidades que el mito, en tanto realidad cultural compleja, puede cumplir. Dependiendo de las particularidades de la sociedad que lo alberga, las funciones van desde la explicación cosmogónica a una serie de reglamentaciones sociales específicas.

De esta forma, los mitos no son sólo de origen; también expresan la meditación colectiva sobre la condición social presente.

En este sentido, el relato tiende a reordenar la sociedad en favor de una situación paradigmática donde las injusticias de este mundo puedan ser corregidas. Los mitos de este género suelen tener un hálito mesiánico, lo que revela la mirada del pasado ideal, donde no existía ni la discriminación ni la miseria. También revela una espera ansiosa del gesto divino que cambiará el universo, redimiendo a sus fieles (Millones, 1989: 109).

Esta actitud ha permitido la aparición de profetas a lo largo de la historia y también, emana una desconfianza hacia el poder central, del cual esperan imposiciones y olvido.

A partir de la interpretación de los mitos –contextualizados en su respectiva cultura– podemos adentrar en el conocimiento de la historia mental de un pueblo. Los mitos son análogos a los sueños de los pueblos y los sueños son una especie de mitología privada del soñante (Tubino, 1989).

Las similitudes entre el mito y el sueño dan la idea de que su cercano parentesco señala una misma fuente de sentido hermético. Ambos muestran un evento donde se reconocen fragmentos de nuestro mundo pero las leyes que lo rigen están inexplicablemente suspendidas; son mensajes que surgen de otra realidad, diferente a la de la vida racional (Vergote, 1990).

Si el mito y el sueño se involucran mutuamente, es apropiado designar en éste la fuente creadora de aquél. La tradición filosófica alemana argumenta a favor de esta tesis, dándole al alma, sede de inspiraciones reveladoras, la dimensión colectiva del espíritu del pueblo, del *Volksgeist* (ibid.).

Por el hecho de hablar un mismo lenguaje, un espíritu común inviste y liga a los miembros de una comunidad étnica y cultural. Este espíritu anima las creaciones artísticas y religiosas que se expresan en las producciones imaginarias típicamente “populares”: cuentos de hadas, leyendas y mitos (Vergote, 1990: 11).

Los mitos, los sueños y los estados alterados de conciencia son muy similares para el hombre indígena, es por esta razón que en estas sociedades las prácticas que alteran los estados de conciencia –como el consumo de psicoactivos, por ejemplo– validan las tradiciones, ratifican la cultura y vigorizan las creencias, de esta forma –y a través de ellas– el mundo sobrenatural, transmitido de generación en generación, se convierte en una realidad accesible (Pérez & Gordillo, 1994). En este sentido, las prácticas psicoactivas reafirman y mantienen vigente a los mitos.

Para Jung, los mitos y eventos de la literatura universal esconden temas muy definidos que siempre se están reactualizando; los arquetipos no tienen un contenido determinado, se determinan solamente en su forma y en grado limitado. De esta forma, una imagen prístina sólo determina su contenido cuando se toma conciencia de ésta y se llena del material de la experiencia consciente (Barbosa et. al, 1990).

Según Eliade, la función más importante del mito es fijar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas.

Los mitos pueden pasar a leyendas y éstas a costumbres y tradiciones; de ahí se va hacia la creencia, la ideología, los valores y la conducta; por eso es importante comprender

todos estos pasos en el proceso mental individual y colectivo a través del tiempo en los diferentes espacios (Sánchez, 1990).

El mito relata una historia sagrada, es decir, un acontecimiento primordial que tuvo lugar en el comienzo del Tiempo ab initio. Mas relatar una historia sagrada equivale a revelar un misterio, pues los personajes del mito no son seres humanos: son dioses o Héroes civilizadores, y por esta razón sus gesta constituyen misterios: el hombre no los podría conocer si no le hubieran sido revelados. El mito es, pues, la historia de lo acontecido in illo tempore, el relato de lo que los Dioses o los seres divinos hicieron al principio del Tiempo.

“Decir” un mito consiste en proclamar lo que acaeció ab origine. Una vez “dicho”, es decir, “revelado”, el mito pasa a ser verdad apodíctica: fundamenta la verdad absoluta (...) El mito proclama la aparición de una nueva “situación” cósmica o de un acontecimiento primordial. Consiste siempre en el relato de una “creación”: se cuenta cómo se efectuó algo, cómo comenzó a ser. He aquí la razón que hace al mito solidario de la ontología; no habla sino de realidades, de lo que sucedió realmente, de lo que se ha manifestado plenamente (Eliade, 1981: 84-85).

Evidentemente se trata de realidades sagradas, ya que lo sagrado es lo real por excelencia. Nada que pertenece a la esfera de lo profano participa en el Ser, porque como lo profano no ha recibido un fundamento ontológico del mito, carece de modelo ejemplar. El trabajo agrícola, por ejemplo, es un trabajo revelado por los dioses o por los héroes civilizadores, y constituye simultáneamente un acto real y significativo (ibid).

El mito revela la sacralidad absoluta ya que relata la actividad creadora de los dioses, desvela la sacralidad de su obra: el mito describe las distintas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo (ibid).

Todo mito muestra cómo ha venido a la existencia una realidad, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o tan sólo un fragmento de ella: una isla, una especie vegetal, una institución humana. Al narrar cómo han venido las cosas a la existencia, se les da una explicación y se responde indirectamente a otra pregunta: ¿por qué han venido a la existencia? El “por qué” está siempre imbricado en el “cómo”. Y esto por la simple razón de que al referir cómo ha nacido una cosa se revela la irrupción de lo sagrado en el Mundo, causa última de toda existencia real.

Por otra parte, al ser toda creación obra divina y, por tanto, irrupción de lo sagrado, representa asimismo una irrupción de energía creadora en el mundo (Eliade, 1981: 86-87).

A los fenómenos naturales y a lo grande y majestuoso se les ha colmado de poderes, como el control del tiempo y la vida; por eso se les convirtió en deidades inmortales controladoras y provocadoras de la creación, la vida y la muerte. Por esta razón, al cielo, al universo, al sol, la luna, al mar, viento, los ríos, las grandes montañas y valles, se les ha dado categorías y personificaciones deicas mitológicas, lo cual ha permitido el origen de las leyendas, tradiciones, creencias e ideologías (Sánchez, 1990).

Los mitos varían pero su valor es semejante ya que el lenguaje mitológico es universal. El ser humano no puede prescindir del mito ya que el lenguaje mitológico, por su aspecto universal, busca justificar, reproducir, explicar y contestar temas esencialmente humanos que tratan cuestiones tales como la trascendencia, el origen y la permanencia (ibid).

La mentalidad mítica-simbólica es principalmente sintética más que analítica; el hombre de “mentalidad arcaica” no abstrae las propiedades de los sujetos en los cuales éstas se encuentran. De esta forma, cuando una misma propiedad está en sujetos o cuerpos diferentes, tenderá a reunir esos cuerpos en una figura sintética imaginaria. *Por otro lado, si la aparición de una nueva propiedad implica para el hombre de mentalidad arcaica, la aparición de un nuevo cuerpo, ello explicaría por qué los personajes mitológicos están sujetos constantemente a metamorfosis* (Tubino, 1989: 127-128). El principio de la metamorfosis es muy importante para la mentalidad mítico-simbólica; *El pensamiento mítico no es pre-lógico o pre-racional. Posee una lógica propia y distinta a la lógica del pensamiento racional* (ibid: 128).

El Simbolismo del Sacrificador y el Señor de los Cetros

Generalmente el tema iconográfico del señor de los cetros nos remite al mundo de lo sagrado al igual que el sacrificador, quien a diferencia del anterior parece ser muy terreno, ya que el mundo que gobierna es el mundo subterráneo (Valcárcel, 1959).

Ambos seres se han definido como sobrenaturales, a partir de la observación formal de sus atributos -no reales- y la profusión de elementos de prestigio, en comparación a otras figuras; todo esto los ha incorporado en un marco mítico y religioso de alcance panandino.

Este marco, ha sido asimilado por sucesivas tradiciones culturales con algunas variaciones y habría sido portador de ciertos referentes iconográficos en común. En este sentido, el señor de los cetros y el sacrificador serían símbolos mágico-religiosos del Perú y de Andinoamérica en general (Valcarcel, 1959), a raíz de lo cual puedo postularlos como símbolos arquetípicos.

En el caso del señor de los cetros y el sacrificador, la identificación arquetípica se puede realizar a partir de la lectura de sus atributos y la interpretación de éstos. De hecho, el primero siempre porta en ambas manos elementos relacionados a la omnipotencia o al poder; ya sean cetros, armas como estólicas o ramas florecidas entre otros, que aluden siempre al “poder en ambas manos” (Valcarcel 1959).

El sacrificador, en cambio, siempre lleva en una mano el arma de la ejecución y en la otra la cabeza humana cercenada; a veces la cabeza la lleva apoyada en la palma, colgante o sobre el vientre. Este personaje generalmente se trata de un hombre, por su cuerpo, sus extremidades, su rostro y su indumentaria (Valcárcel, 1959), sin embargo, lo único que no es humano en él es su dentadura, la cual es felínica; los incisivos están acentuados. También hay muchas representaciones –sobre todo en las tabletas y tubos para el uso de psicoactivos encontrados en el norte de nuestro país- donde este personaje aparece directamente con una máscara felínica, lo cual acentúa aún más la relación entre estos -el sacrificador y el felino- (López, 2004 Ms).

En el señor de los cetros,

la sujeción en ambas manos es siempre paralela y simétrica (si bien los cetros no siempre lo son) derivándose de las extremidades una distribución espacial hierática, pero extendida. En los casos en que se encuentra acompañado por otros motivos, el señor de los cetros se proyecta como eje referencial de la escena, no sólo por su preeminencia sobre los demás motivos, sino por el ordenamiento físico que en torno a él se produce. En la variedad de representaciones, algunas imágenes adoptan un aspecto coercitivo: armas, cabezas cortadas alrededor; otras, parecen dar muestras de un poder pasivo, donde incluso los cetros son ramas o plantas; en otros casos, la figura presenta elementos fisonómicos de animales, que suman a su prestigio religioso, y por ende, social, las fuerzas vitales de un orden natural (la presencia asociada de serpientes acentuaría esta última premisa) (López & Aguayo, 2005:640).

La representación del sacrificador siempre aparece imponente y amenazadora, generalmente se le representa frontal, pero hay otras representaciones –como las tabletas para el uso de psicoactivos de estilo Tiwanaku- donde aparece de perfil y en posición genuflexa, portando en una mano la cabeza cortada y el arma sacrificial –un hacha en este caso-, y en la otra un cetro (ver figs. 28, 31, 33 y 41 del Cap. 1), este último es el elemento característico del señor de los cetros.

Como hemos podido apreciar, tanto el señor de los cetros como el sacrificador comparten atributos comunes muy característicos, por lo menos en la cultura Tiwanaku: es común ver al señor de los cetros con cabezas cortadas que cuelgan de sus codos o indumentarias (ver figs. 16, 42 y 43 del Cap. 1), así como también es común ver al sacrificador portando cetros con o en reemplazo de su arma de ejecución (ver figs. 28, 31, 33 a 36, 40 y 41 del Cap. 1). Además, si consideramos que el icono más antiguo encontrado del señor de los cetros¹ corresponde a un felino (ver fig. 1 de este Cap.), el cual –como hemos visto- se relaciona directamente con el sacrificador, nuevamente podemos apreciar la cercanía que existe entre ambos personajes.

Ahora, si tomamos por separado a estos personajes y analizamos los animales asociados directamente a éstos, tenemos que el señor de los cetros se relaciona con las aves, específicamente con las falcónidas, tal y como vimos en el Cap. 2 gracias a las contundentes evidencias de Juan Chacama (2000).

Por otro lado, en el Cap. 1, pudimos observar a través del análisis iconográfico de las tabletas, que el sacrificador siempre que apareció relacionado a un animal, fue al felino; de hecho, en varias representaciones aparecía uno o dos felinos con hacha y cabeza cortada en las manos, razón por la cual, puedo aseverar que el sacrificador se relaciona directamente con el felino.

En este sentido, Espouey *et. al* (1995:120) nos dicen que el sacrificador que aparece en un textil analizado por ellos

(...) es un ser que tendría al felino como su par, puesto que la composición no evidencia jerarquía: ambos se hallan al mismo nivel, representados en igual posición, en idéntico tamaño; lo único que los distingue es la conformación de la cabeza. Aparentemente cuentan con atributos semejantes (hipotéticas hachas) y al parecer portan en el pecho el mismo motivo, uno en positivo y otro en negativo.

Es necesario señalar que el tema del sacrificio o corte de cabezas no es recurrente en la cerámica o en la litoescultura del Período Clásico. No obstante, éste sí cobra aparentemente nueva fuerza en el Período Expansivo. Buena muestra de ello es la alta frecuencia de su representación en mangos de tabletas y tubos del complejo alucinógeno de la fase Coyo (700-1000 DC) (Berenguer & Dauelsberg 1989) de San Pedro de Atacama (...).

¹ En abril del 2003 se halló en el valle del río Pativilca (ubicado a 193 km. al norte de Lima, Perú) una calabaza con la imagen del “Dios de los báculos” o señor de los cetros, datada en el 2.250 a. C. (Diario *LA TERCERA*, sábado 19 de abril de 2003).

Es necesario también destacar el hecho de que, tanto en Pukara como en Tiwanaku, el Sacrificador parece corresponder básicamente a un ser antropomorfo con boca y/o nariz felínica, que tiene más de humano que de animal (se lo retrata sin cola ni garras, erguido y con cuerpo humano). Todo parecería indicar que el “Sacrificador” correspondería a un ser dual (humano con atributos felínicos), fusionado en tan estrecha unidad, que ésta trascendería al hombre mismo.

Por otra parte, si tomamos en cuenta el hecho de que ambos personajes sólo se diferencian por la conformación de las cabezas, también podríamos pensar que se trató de un solo ser, básicamente humano (chamán o sacerdote) que fue representado, a la vez, con máscara de felino y sin ella; o sea, en sus dos posibles formas de aparición durante el rito, o en la metamorfosis que sufre durante él (cf. Berenguer 1987).

Este podría ser el caso de la representación de la chuspa, donde podemos observar (...) el desdoblamiento del “Sacrificador”; vale decir, se le representaría en sus dos esencias fundamentales: como hombre y como felino, cada una en forma independiente. A pesar de presentarse cada esencia como unidad independiente, el observador puede apreciar por las características de la composición y los elementos iconográficos, que nos encontramos frente a dos seres que son parte de una misma unidad, con atributos semejantes, en igualdad jerárquica y aparentemente cumpliendo el mismo ritual. Los paralelos iconográficos con dicho “desdoblamiento” del “Sacrificador” no son fáciles de encontrar, aunque notamos representaciones duales en camisas Wari de la costa peruana, decoradas con franjas verticales que presentan personajes antropomorfos acompañados de zoomorfos con rasgos felínicos (...) Ambos personajes llevan por lo general cetros y con menos frecuencia enseñan elementos explícitos de su carácter de Sacrificador (hachas, arco y flechas, cabezas-trofeos) (Espouey et. al, 1995: 120-121).

Debido a esta similitud de atributos –felino asociado directamente con el sacrificador, a pesar de que aquel también aparece con el señor de los cetros; sacrificador portando un cetro en una mano y en la otra el arma sacrificial y la cabeza cortada, o sin esta última; señor de los cetros con cabezas cortadas colgando de sus codos o vestimentas-, puedo postular como hipótesis que el sacrificador y el señor de los cetros corresponden a un mismo personaje, el cual ha sido representado dualmente, expresando de esta forma, los distintos atributos que lo caracterizan, el bien y el mal.

La aparición del tema del señor de los cetros y su posterior difusión pueden interpretarse como el inicio del surgimiento del Estado (Cook 1994); reforzado en el marco institucional de una misma religión, que fue difundida por Chavín (Rowe 1971, Isbell & Cook 1987) y adoptada paulatinamente por diferentes culturas –Pukara, Tiwanaku, Wari, entre otras-. De esta forma, el señor de los cetros representaría el poder ordenador de una sociedad en proceso de desarrollo y complejización, como lo fue en Tiwanaku, donde la estructura política era en gran medida legitimada a través de una “iconografía de Estado” (Berenguer 1998). Por

lo tanto, este personaje podría representar a algún gobernante mitificado, estrechamente ligado a aspectos religiosos, el cual habría dado inicio al desarrollo del Estado (Ponce 1996); o bien, la necesidad de institucionalizar un Dios Supremo acorde a un Estado que ya se encuentra en proceso de consolidación (Torero 2002 MS.). La identificación de este posible Dios Supremo con el Sol (Valcárcel 1959) concuerda con la premisa de que las culturas en proceso de expansión ideológica se encuentran en un estadio simbólico solar (Eliade 1979 y 1996) (en López y Aguayo, 2005: 640-641).

Según Valcárcel (1959) el sacrificador tendría que ver con la agricultura:

Por la cabeza humana seccionada tiene que ver con la repetida presencia de cabezas-trofeo, que es una constante más en la simbología panperuana. Pero, la cabeza del decapitado no siempre es la del enemigo derrotado en la guerra, no siempre es un símbolo bélico, suele estar estrechamente ligada con magicismo de índole agrícola, la cabeza humana tiene que ver con la producción de la tierra, está relacionada con los frutos, ella misma es como un fruto. La lúcuma es Ruku-Uma, (en quechua, cabeza de viejo). La tutuma es otro nombre de la cabeza humana y lo es de un fruto. La cabeza tiene que ver con la calabaza y con la maraca.

La agricultura es una condición necesaria para el surgimiento del estado, ya que permite el crecimiento de la población sobre la base de la producción de excedentes alimenticios.

Con la aparición de la agricultura surgieron las religiones agrarias y con ello el nacimiento del 'culto solar', ligado al cultivo del maíz y de la papa, con sacrificios humanos de animales, aspersion de sangre, etc. En el culto a las deidades agrarias andinas surgen varios símbolos, entre los principales el ofidio, el felino (pumas-jaguar) y el ave andina (cóndor, águila, halcón)...La asociación entre el sol, el jaguar y otros elementos se dio unida a la práctica casi permanente de sacrificios rituales a la deidad, en especial sacrificios humanos. "El culto con sacrificios sangrientos aparece en toda América personificado en la figura del 'sacrificador', especialmente con la idea de la decapitación" (González, Rex, 1992: 243; en Cervellino, 1992: 163).

Este símbolo, que denota autoridad y poder ya sea de tipo político, civil o religioso, fue tomado por las sociedades, independiente de su nivel tecnológico y trama social, institucionalizándolo y relacionándolo con la elite gobernante o con ciertos personajes con poder (Martínez, J.L., 1968:101; Llagostera, A., 1988:89; en Cervellino, 1992:161).

Sin embargo, y de acuerdo a lo que he visto en esta investigación, el sacrificador aparece en el Norte Grande de nuestro país, en una época de transición, a fines del Período Medio y comienzos del Período Intermedio Tardío; esta es una época de extremo conflicto

político-social en la zona, en donde hay escasez de recursos y una gran tensión por obtenerlos.

En este contexto es muy decidor que aparezca fuertemente la figura del sacrificador, personaje asociado tanto al poder y la fuerza bélica como a la agricultura. Un caso claro de esto, lo vimos en el mito de Omapacha, héroe cultural-huaca-dios, fundador de nuevas tierras, en donde se instalaron los checa.

Su culto se masificó y se relacionó a la fuerza bélica, la que se obtenía cortando la cara de los enemigos más poderosos –guerreros, chamanes, etc.- y fabricando una máscara con ésta, la cual usaban en los rituales que se realizaban en honor de Omapacha. También se hacían máscaras con los rostros de antepasados poderosos de su mismo linaje.

Estas fiestas rituales, estaban directamente relacionadas con la fertilidad. De esta forma, tenemos en Omapacha dos atributos inseparables: la fuerza bélica y la fertilidad; estos son los mismos atributos que observamos en el sacrificador.

Estos dos atributos son muy importantes en un período de conflicto e inestabilidad política y social, el cual se origina tanto en los períodos previos al surgimiento del estado (como en el caso de Omapacha), como en los períodos de decadencia y término de un estado (tal y como vemos en el caso del sacrificador que aparece en las tabletas para el uso de psicoactivos y en el arte rupestre de la zona de estudio).

De esta forma, la imagen del sacrificador apareció en la zona andina en momentos socio-políticos de extrema tensión: antes del surgimiento del estado y al término y decadencia de éste. Momentos donde hay extrema belicosidad y guerras de poder para obtener el dominio sobre el otro y sobre los excedentes alimenticios necesarios para recuperar la estabilidad y tranquilidad social.

Es en estos contextos, donde aparecerá y gobernará la imagen ctónica, terrible, cruel, bestial y oscura del sacrificador. Este surgirá en medio del caos, la destrucción y la muerte, para ordenar y equilibrar la crisis social y política que se ha detonado.

Luego de esto, el sacrificador desaparecerá paulatinamente, dando paso de esta forma, al pausado retorno de la estabilidad social, política y religiosa perdida, a la calma y al orden, y en definitiva, al nuevo surgimiento del estado.

Es así como el sacrificador desaparece, para dar paso al surgimiento o resurgimiento del señor de los cetros, símbolo de orden, de seguridad y del estado en su esplendor; se relacionaría con un culto solar, el surgimiento del estado y el poder.

De esta forma, observamos la presencia del señor de los cetros a lo largo de toda la historia prehispánica de Andinoamérica, en los momentos de estabilidad social, del surgimiento del estado en todo su esplendor, de orden y tranquilidad religiosa, política y económica. Es por esta razón, que el señor de los cetros puede aparecer antes o después del surgimiento de la terrible figura del sacrificador, según sea el contexto social del momento en cuestión.

En este sentido, el señor de los cetros que aparece en el arte rupestre del norte grande de nuestro país, surge precisamente durante el Período Medio –período de esplendor y tranquilidad social- a diferencia de la figura rupestre del sacrificador, que se masifica durante el Período Intermedio Tardío, período de conflictos y gran inestabilidad social.

Todas estas características cobran sentido en la identificación de ambos personajes con el arquetipo del Padre.

El Arquetipo del Padre

El arquetipo del Padre es el representante del espíritu que pone obstáculos a la instintividad. Expresa el mundo de los mandamientos y prohibiciones morales, el ascendiente ético sobre el estado de naturaleza pura. Generalmente está asociado a la imagen simbólico-arquetípica del “viejo sabio”, la cual personifica a la inteligencia y el espíritu, aún en su significación de progenitor (Jung, 1952).

(...) la figura simbólica del padre toma su autoridad de la ley espiritual interna inmanente al propio psiquismo del hijo, como polo contrapuesto al deseo pulsional proveniente del instinto biológico; se trata del arquetipo del espíritu o del viejo sabio, capaz de elevar el acaecer natural al plano de lo humano y “cultural”, dotado de un sentido que trasciende lo puramente fáctico, instintivo, e incluso simplemente racional (Vázquez, 1981: 233).

Para Freud, la personificación de la constricción se origina en el padre, por lo tanto, todas las figuras “divinas” de esa clase tienen sus raíces originariamente en la imagen paterna, lo cual, según Jung, no puede cuestionarse (Jung, 2000).

El padre “numinoso” o arquetípico es presentado por la religión como el Padre-Dios *de quien procede toda paternidad y autoridad espiritual que no sea alienante* (Vázquez, 1981: 233). En este sentido, Jung habla de la eficacia psicológica de las iniciaciones religiosas, ya que sustituyen al padre carnal por el espiritual: *siempre hay hombres que han comprendido lo que significa que Dios es su Padre, conservando el equilibrio entre la carne y el espíritu* (Jung, PPM: 69-71 en Vázquez, 1981: 234).

Desde el punto de vista psicológico, la imagen de dios –que muchas veces se identifica con el arquetipo del padre- es un complejo de representaciones de naturaleza arquetípica; tiene que ser considerada, por tanto, como el resultado de cierta cantidad de energía, la libido², que se manifiesta proyectada. Parece ciertamente que la imago paterna ha sido el factor configurador de las principales religiones existentes –en religiones anteriores también la imago materna- y lo que condiciona los atributos de la divinidad (López y Aguayo, 2005: 641).

Estos son: la omnipotencia, lo paterno terrible y violento, el padre-tirano que mantiene la sumisión (por ejemplo, el Antiguo Testamento en la religión cristiana y el Sacrificador en la religión andina); y lo paterno amante, el padre positivo que es sabio, protector y juez (por ejemplo, el Nuevo Testamento en la religión cristiana y el Señor de los Cetros en la religión andina).

De esta forma, la dualidad del arquetipo queda manifiesta:

² Para Jung, la libido es energía psíquica neutra, a diferencia de Freud que la determina exclusivamente como energía sexual.

*(...) es justamente en el campo religioso donde este aspecto de la epistemología junguiana cobra su máxima capacidad de aplicación, puesto que la representación divina aparece como *complexio oppositorum*...verdadera unión de contrarios, donde tiene que estar, de algún modo, el Mal-Satán integrado como Sombra del Bien, como en un Gran Mandala tibetano (Vázquez, 1998: 195 y 210-211).*

Este doble aspecto de la imago paterna es en general característico del arquetipo: es capaz de un efecto contrapuesto y se comporta frente a la consciencia más o menos como Yavé frente a Job, es decir, ambivalentemente (...), por lo tanto las posibilidades del arquetipo, en lo bueno y en lo malo, sobrepasan muchísimo el radio de acción humano... (Jung, 2000: 298-299).

Este doble aspecto, es lo que Zoja (2004) denominó la *paradoja del padre*, lo cual significa que el padre recibe proyecciones ambivalentes del hijo; y el padre, en su forma de mostrar un modelo al hijo, tiene comportamientos también ambivalentes, no sabe si ser justo o vencedor.

Esto es precisamente lo que reflejan las deidades caracterizadas con este arquetipo: los creyentes perciben al dios como bondadoso y bueno en algunas ocasiones, y en otras, lo perciben como despiadado y cruel.

En el arquetipo del padre podemos encontrar lo demoníaco y lo divino -ya que ambas son características de este arquetipo- expresados en la bipolaridad positiva y negativa (Vázquez, 1981). Estas características también las podemos apreciar en las representaciones del sacrificador y el señor de los cetros, donde el primero encarna a un dios ctónico, oscuro, nocturno, brutal, salvaje y con un enorme poder natural y animal, principalmente felínico; en cambio, el segundo encarna a un dios luminoso, diurno, civilizado y con un poder que no proviene directamente de los atributos animales, a pesar de dominarlos y/o conocerlos.

Esta opuesta dualidad cobra sentido en el hecho de que el bien y el mal constituyen paradójicamente, dos mitades de la misma totalidad.

En la práctica esto significa que el bien y el mal dejan de ser incuestionablemente evidentes y que debemos caer en cuenta de que es nuestra propia valoración la que los hace tales. (...) El concepto de totalidad divina es global y nada puede separarse de El. No obstante, sin ser conscientes la totalidad se escindió y de esa división se originó el mundo de la luz y el mundo de las tinieblas (Jung, 2001: 242, 245-246).

Esta escisión metafísica es la que se observa tanto en las deidades del sacrificador y el señor de los cetros y en los dioses míticos señalados, como en el arquetipo del padre. En todos éstos, se aprecia claramente la opuesta dualidad positivo-negativo que encarnan.

Las representaciones divinas relacionadas a la madre sólo en pocas excepciones comprenden íconos antropomorfos en la zona andina; esto debido a que están de algún modo relacionadas con un orden natural, en donde el santuario y la representatividad ritual

se pueden derivar directamente de un emplazamiento natural (río, tierra, cueva, roca, cerro, montaña, volcán, etc.), manifestando directamente una hierofanía desde el mundo natural, lo cual no sucede con el arquetipo del padre, ya que éste es la muestra más evidente de antropomorfización divina.

Rostworowski (1987) sostiene que la imagen paterna en los mitos andinos es una falsa imposición por parte de los cronistas, para darles afinidad con el simbolismo propio del cristianismo. En cambio, me parece que dichas referencias sí tienen validez y muy probablemente deriven de tradiciones locales, identificadas con el Arquetipo del Padre y por ende con los desarrollos culturales más afines a éste durante un momento histórico significativo (López & Aguayo, 2005). La positiva identificación de dicho arquetipo en la iconografía panandina robustecen este juicio.

Los mitos andinos conocidos a través de los cronistas, provienen de las versiones que de éstos existía en el siglo XVI; es decir, de fuentes directa o principalmente incas, o bajo un contexto de dominación o influencia incaica.

En los siglos posteriores, los mitos andinos aparecen fuertemente resemantizados y distorsionados con la religión cristiana. De esta forma, es difícil diferenciar los elementos que provienen de tradiciones narrativas distintas, sin embargo, tanto las características formales de los temas iconográficos del señor de los cetros y el sacrificador, como las premisas generales que definen el arquetipo del Padre, pueden ayudar a identificar este arquetipo en las narraciones míticas.

Así, la identificación de personajes simbólicos que deriven del arquetipo del padre -específicamente del señor de los cetros y el sacrificador-, podrían permitirnos diferenciar los elementos míticos de épocas anteriores -al menos desde Tiwanaku- de aquellos característicos de la época incaica, en donde psicoanalíticamente priman la presencia de la madre y los hermanos (Rostworowski 1987), a pesar de que los temas iconográficos analizados aquí continúan apareciendo tanto en la época inca como después de ésta.

En los mitos los arquetipos se manifiestan tan fuertemente como en las representaciones iconográficas. De esta forma, la identificación del arquetipo del Padre en los mitos andinos indica la interrelación entre éstos y las culturas detentadoras de la imagen del señor de los cetros y el sacrificador.

En el capítulo anterior, identifiqué al señor de los cetros con Tunupa y Viracocha, y al sacrificador con Pachacamac, Illapa, Omapacha y Con; todos estos dioses -a excepción de Illapa y Omapacha- son creadores, ya que han creado a los hombres, animales y plantas, -también estrellas, sol y luna, entre muchas otras cosas- que han poblado la tierra y el universo en determinado momento. Por esta razón, estos dioses son en definitiva, los padres del mundo andino y así fueron considerados por los indígenas, de la misma forma que Pachamama fue y es considerada por ellos como su diosa madre (Veneros, 1988).

De esta forma, todos los dioses mencionados -Con, Pachacamac, Illapa y Omapacha; Tunupa y Viracocha- encarnan las dos facetas del arquetipo del padre: la cruel, violenta, oscura, negativa -representada en el sacrificador- y la benevolente, luminosa y positiva -representada en el señor de los cetros-.

El Lado Luminoso del Arquetipo del Padre

El lado positivo y luminoso del arquetipo del padre se relaciona con el Sol y el fuego celeste,

de ahí que padre, dios, sol y fuego, sean frecuentemente equivalentes mitológicos. El conocido hecho de que en la fuerza del sol se adora a la gran fuerza procreadora de la naturaleza, dice claramente a quien todavía no lo viera bien que el hombre adora en la divinidad la energía del arquetipo (Jung 1952).

La fuerza del sol, los elementos del aire, el fuego, el rayo y la naturaleza son atributos básicos de este arquetipo creador (López y Aguayo, 2005: 641). Lo positivo del arquetipo del padre está encarnado en los dioses Tunupa y Viracocha, los cuales han sido representados iconográficamente a través del señor de los cetros.

Tunupa y Viracocha son dioses celestes y purificadores, relacionados con el fuego, el rayo y el agua. Los cronistas describen a Tunupa predicando contra la idolatría y las malas costumbres, realizando una ruta mítica civilizadora de gran extensión. En este recorrido civilizador crea nuevos asentamientos de poblaciones, construye el fogón, introduce los alimentos preparados, la textilera y la explotación agrícola sedentaria, entre otras cosas.

Viracocha es el dios creador andino en tiempos de los incas; al igual que Tunupa, recorre gran parte del territorio de la actual Bolivia, sin embargo, Viracocha va creando las cosas y las gentes. Él crea la primera humanidad y la destruye a través del agua, después crea al sol y la luna y finalmente crea una nueva humanidad.

De esta forma, Viracocha lleva a la gente o la saca de las cuevas o las destruye mediante diluvios. Se relaciona con la estación de lluvias, cuando las semillas están bajo la tierra y las plantas están creciendo, también se relaciona con la noche; en términos de espacio pertenece al afuera, a las áreas inhabitadas (Zuidema, 1986).

Algunas representaciones del señor de los cetros, como la cabeza radiada en los textiles del norte de Chile³, aparecen asociadas a animales acuáticos (batracios, pez-serpiente), lo cual hace pensar que el carácter de la deidad se debe haber relacionado con el control de las lluvias (Reinhard, 1991 en Horta, 2004).

Viracocha es la fuerza invisible que mueve al sol y se exterioriza mediante el par sol/luna (Gisbert, 2001). Este dios se relaciona con el origen del mundo y su procedencia se remonta a antes del Tawantinsuyu; se le atribuye el ordenamiento del mundo y la fundación del Cuzco.

Además de la función ordenadora característica de estos dioses, la energía de este arquetipo –que muchas veces se relaciona con la divinidad– también cumple una función secundaria fertilizadora y de bendición:

Los pueblos antiguos siempre asociaron la fertilidad –de los seres humanos, de las cosechas, del ganado y de la naturaleza en general– con el orden

³ Helena Horta, en un estudio iconográfico (2004) determinó que la cabeza radiada plasmada en los textiles del norte grande era una forma de representar al señor de los cetros o personaje frontal con báculos.

creativo divino. Al parecer, en los tiempos prepatriarcales, la Madre Tierra era considerada como la fuente primordial de la fertilidad pero, en la medida en que las culturas patriarcales fueron ganando prestigio, el énfasis en la fuente de fertilidad fue trasladándose progresivamente de lo femenino a lo masculino. Sin embargo, este cambio nunca fue del todo concluyente y lo femenino no ha perdido completamente su importancia (Moore & Gillete, 1995: 124).

Viracocha es el creador de los vegetales –entre muchas otras cosas-, enseñó a los hombres sus nombres y los atributos de éstos, ya sean comestibles, medicinales, venenosos, etc. De esta forma, este dios se relaciona con la fertilidad de las plantas y la subsistencia del hombre y los animales.

La imagen divina del padre, es la muestra más evidente de antropomorfización divina, la cual se refleja claramente en la representación del señor de los cetros. El principio de orden cultural establece reglas, directrices humanas y márgenes que podríamos llamar históricos.

El padre es una figura que apoya, abriga y cuida; como es hombre, encarna el orden social jerárquico, la costumbre, la tradición, la santidad del pasado y los valores de la familia. Su rostro luminoso es el de un protector que refuerza y tranquiliza, que da seguridad en el vasto mundo en donde se vive.

El padre es el que enseña a vivir en sociedad, es quien introduce a sus hijos en la sociedad y quien les enseña a estar dentro de las leyes de la fuerza y la competencia. Es el padre el que tiene que elevar, enseñar valores superiores relacionados con el mejoramiento, la superación y no solamente con la satisfacción inmediata de las necesidades materiales. La figura de autoridad paterna se entendía como respeto a la autoridad o acatamiento de ésta; su figura establecía un orden determinado. La aparición de este arquetipo en la humanidad equivale a la aparición de la cultura y la historia (Zoja, 2004).

(...) en el ámbito cultural de la creación de la civilización, la tecnología y el dominio sobre el mundo natural, la energía creativa masculina siempre ha desempeñado un papel más destacado (Moore & Gillete, 1995: 124).

Como tal, la presencia de este arquetipo en su aspecto positivo, cobra plena validez en una situación estatal que comprendió crecimiento, consolidación y expansión cultural, como lo fue Tiwanaku.

Es aquí donde el señor de los cetros –léase Tunupa y Viracocha- aparece en su máximo esplendor, encabezando el nuevo orden establecido a partir del nuevo mundo y la nueva humanidad creada en medio del caos y el desorden.

Tunupa y Viracocha –o el señor de los cetros- son dioses ordenadores a partir de un *axis mundi*: establecen un ordenamiento sacralizado del espacio a partir de un punto neurálgico (Aguayo, com. pers.), que en este caso serían el lago Titicaca y el Cuzco. De esta forma, el *axis mundi* –la ciudad, el templo o el lago sagrado- debido a su situación en el centro del cosmos, se considera siempre como punto de encuentro de las tres regiones cósmicas: cielo, tierra e infierno. *El “centro” es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta. Todos los demás símbolos de la realidad absoluta (Árboles de Vida y de la Inmortalidad, Fuente de Juvencia, etc.) se hallan igualmente en un centro (Eliade, 1982: 25).*

El orden de estos dioses es espacial y concreto para fundar una cosmología; Tunupa y Viracocha no son estáticos, avanzan civilizando y ordenando a su paso a través de una ruta definida por ellos. Su paso ordena al mundo en sí y a los hombres.

Por el contrario, los otros dioses –Con, Pachacamac, Illapa y Omapacha (sacrificador)- no tienen un orden espacial y concreto; son dispersos y están en todas partes ya que se manifiestan moviéndose y/o volando por los aires. De esta forma son impredecibles, como la naturaleza misma a la cual encarnan.

El padre es la autoridad final y se asocia al principio masculino y a lo consciente, siendo su potestad el dominio; este arquetipo es uno de los más importantes símbolos de poder, de ley, de orden, de autoridad civil y moral, de la guerra; también se relaciona a la procreación, la lógica, la razón y el conocimiento (López & Aguayo, 2005: 641).

Este lado luminoso del arquetipo del padre era percibido por el hombre andino a través del aspecto numinoso definido en el concepto de *augustum* por R. Otto, el cual manifiesta una de las posibles experiencias del hombre ante lo sagrado, en cuanto a valor.

*El hombre sumido en el sentimiento de criatura por lo tremendum se coteja con este *augustum* y adquiere conciencia de su carencia total de valor. Reconoce el derecho soberano del Augusto a recibir su alabanza, “todo honor y toda gloria...” (...) Ahora bien, este valor positivo determina la noción misma de pecado, de falta: no una noción de orden moral o derivada de un sistema ético-jurídico, sino la noción mucho más profunda de un atentado sacrilego al valor trascendente de lo sagrado, de una afrenta al *augustum*. El hombre pecador mancilla, con su sola presencia, lo sagrado (Meslin, 1978: 79-80).*

El Lado Oscuro del Arquetipo del Padre

El Tiempo Sagrado y los Sacrificios Humanos v/s la Fertilidad

Según Eliade (1972), para el “hombre primitivo” la agricultura no es una simple técnica profana, debido a que se relaciona con la vida, persigue el acrecentamiento prodigioso de la vida presente en las semillas, en el surco, en la lluvia y en los genios de la vegetación. La agricultura es ante todo un ritual.

Así fue en los comienzos y la situación sigue siendo la misma hoy en las sociedades agrarias, hasta en las regiones más civilizadas de Europa. El labrador penetra y se integra en una zona rica en sacralidad. Sus gestos, su trabajo son responsables de graves consecuencias, porque se realizan en el interior de un ciclo cósmico y porque el año, las estaciones, el verano y el invierno, la época de la siembra y la de la cosecha, fortifican sus propias estructuras y toman cada una un valor autónomo (Eliade, 1972: 299).

Según el autor, hay pruebas de sacrificios humanos a favor de las cosechas en todo el mundo, como por ejemplo, América Central y del Norte, África, Islas del Pacífico, India. En América del Norte, cita los ritos del maíz entre los aztecas de México:

En cuanto brotaba la planta, se iba a los campos a “buscar al dios del maíz”, es decir un brote que se traía a la casa y al que se presentaban ofrendas alimenticias exactamente como si se tratase de una divinidad. Por la noche, la planta era llevada al templo de la diosa de las subsistencias, Chicomecóatl, donde unas muchachas se reunían, llevando cada una, envuelto en papel rojo y salpicado de hule, un haz de siete espigas de maíz tomado de la cosecha precedente. El nombre que se daba a este haz, chicomólotl (“la espiga séptuple”), designaba también a la diosa del maíz. Las muchachas eran de tres edades diferentes: niñas, adolescentes y jóvenes, personificando sin duda de una manera simbólica las etapas del crecimiento del maíz, y tenían los brazos y las piernas cubiertos de plumas rojas, color de las divinidades del maíz. Esta ceremonia, que no perseguía sino el homenaje a la diosa y la bendición mágica de la cosecha apenas germinada, no necesitaba sacrificio. Sólo tres meses más tarde, cuando la cosecha estaba madura, una muchacha que representaba a la diosa del maíz nuevo, Xilonen, era decapitada; este sacrificio abría el uso alimenticio, profano del maíz nuevo, lo cual hace suponer que su función era más bien la de un sacrificio de primicias. Cuando, sesenta días más tarde, se terminaba la cosecha, tenía lugar un nuevo sacrificio. Una mujer, que representaba a la diosa Toci, “nuestra madre” (la diosa del maíz cosechado y utilizado) era decapitada y desollada inmediatamente. Un sacerdote se envolvía en esta piel, un trozo del muslo era llevado al templo de Cinteotl, dios del maíz, donde otro figurante se hacía con él una máscara. Durante algunas semanas, éste era tratado como una parturienta, pues probablemente el sentido de este rito era que Toci, una vez muerta, renacía en su hijo, el maíz seco, en los granos que iban a servir de alimento durante todo el invierno. Seguía toda una serie de ceremonias: los guerreros desfilaban (Toci era a la vez, como varias divinidades orientales de la fecundidad, divinidad de la guerra y de la muerte), se ejecutaban danzas, y al final, el rey, seguido del pueblo entero, lanzaba a la cabeza del figurante de Toci todo lo que le caía bajo las manos y se retiraba inmediatamente. Parece que Toci se convertía finalmente en chivo expiatorio y que tomaba sobre sí, cuando era expulsada, todos los pecados de la comunidad, pues el figurante llevaba la piel hasta un castillo de la frontera, donde la suspendía, con los brazos abiertos. Era también allí adonde se llevaba la máscara de Cinteotl (Sahagún, 1880; Loisy, en Eliade, 1972: 310-311).

El autor señala otro ejemplo americano –sacado de Frazer- del pueblo pawnee, en donde el cuerpo de la muchacha sacrificada era despedazado y cada pedazo se enterraba en los campos. La misma costumbre de despedazar y esparcir el cuerpo sobre los surcos, se encuentra en algunas tribus africanas.

En nuestra zona de estudio, vemos esta costumbre encarnada en el sacrificador, el cual se relaciona con Pachacamac, el dios que despedazó a un niño –su medio hermano– para que de los pedazos de su cuerpo brotaran o germinaran todas las plantas comestibles.

El sacrificador también se identifica con Omapacha, el dios al cual veneraban en ceremonias de fertilidad, utilizando el rostro humano –generalmente de un valiente enemigo derrotado en batalla– como máscara.

El sentido de estos sacrificios humanos hay que buscarlo en la teoría arcaica de la regeneración periódica de las fuerzas sagradas. Según Eliade (1972), todo rito o argumento dramático que persigue la regeneración de una “fuerza” es a su vez repetición de un acto primordial de tipo cosmogónico, que tuvo lugar *ab initio*. El sacrificio de la regeneración es una “repetición” ritual de la creación. El mito cosmogónico involucra la muerte ritual, violenta por antonomasia, de un gigante primordial, de cuyo cuerpo se constituyeron los mundos, crecieron las hierbas, etc. Principalmente, el origen de las plantas y los cereales es lo que se relaciona con ese sacrificio; *las hierbas, el trigo, la viña, etc., germinaron de la sangre y de la carne de una criatura mítica sacrificada ritualmente “en los comienzos”, in illo tempore* (ibid: 312). En nuestra zona de estudio, el maíz, la yuca, todas las raíces de la tierra, los pepinos, pacaes y todas las demás frutas y árboles, surgieron del despedazamiento realizado por Pachacamac al bebé Vichama, su medio hermano. Pachacamac sembró el cuerpo descuartizado de Vichama y de ahí brotaron las plantas mencionadas, acabándose con esto, el hambre y las carencias que existían en la tierra.

De esta forma, el sacrificio de una víctima humana para la regeneración de la fuerza manifestada en la cosecha, persigue la repetición del acto de creación que dio vida a los granos. *El ritual rehace la creación; la fuerza activa en las plantas se regenera por una suspensión del tiempo y por el retorno al momento inicial de la plenitud cosmogónica. El cuerpo despedazado de la víctima coincide con el cuerpo del ser mítico primordial que dio vida a los granos por su despedazamiento ritual* (Eliade, 1972: 313).

Este sería, según el autor, el argumento ideal que puede explicar el origen de los sacrificios humanos y animales, practicados para fortalecer y aumentar la cosecha. El sentido evidente y más inmediato es la regeneración de la fuerza sagrada que obra en las cosechas. La fecundidad es un cumplimiento y un agotamiento de todas las posibilidades hasta entonces virtuales. El hombre “primitivo” vive en la ansiedad incesante de ver agotarse las fuerzas útiles que lo rodean; el miedo de que el sol o la luna no salgan más, que la vegetación desaparezca, etc., siempre lo atormentó. La misma inquietud se apodera de él ante cualquier manifestación del “poder”; éste es precario, corre el riesgo de agotarse. Esta ansiedad se torna patética ante las manifestaciones periódicas del “poder”, como la vegetación, cuyo ritmo tiene momentos de aparente extinción. Esta ansiedad se agudiza aún más cuando la desintegración de la “fuerza” aparentemente se debe a la intervención del hombre: la recolección de las primicias, la siega, etc. En este caso se brindan sacrificios llamados “de las primicias”, de esta forma, el ritual reconcilia al hombre con las fuerzas que actúan en los frutos y le otorga el permiso de consumirlos sin riesgos (ibid).

Es así como se lleva a cabo un complejo ritual de reciprocidad sacrificial, en donde el ser humano mata al vegetal que necesita para substituir y a cambio de esto, le ofrece y entrega al dios la vida de una o más personas de su comunidad, para que así el dios también se alimente.

Similares ritos marcan al mismo tiempo el comienzo del año nuevo, es decir, de un nuevo período de tiempo, “regenerado” (ibid).

Eliade señala que en los rituales de primicias semejantes, se distinguen varios elementos constitutivos:

1) el peligro inherente que acompaña el consumo de una nueva cosecha, porque ese consumo puede provocar el agotamiento de la especie vegetal en cuestión, o también el que la consume corre el riesgo de suscitar las represalias de la “fuerza” presente en los frutos;

2) la necesidad de alejar este peligro por la consagración ritual de las primicias y

3) por la purificación previa –la “expulsión de los pecados” tipo chivo expiatorio- y la regeneración de la comunidad,

4) la que se origina a través de la “renovación del tiempo”, del recomienzo de un tiempo puro, primordial (cada nuevo año es una nueva creación del tiempo). Entre los aztecas, la expulsión del año viejo y de todos los males y pecados, tiene lugar simultáneamente con el sacrificio ofrecido a la diosa del maíz (Eliade, 1972). Actualmente, en el altiplano boliviano, los aymaras cuentan que en agosto la tierra –Pachamama- se abre para recibir las ofrendas rituales que necesita para recuperar su vigor y fortaleza una vez que ha transcurrido el invierno. *La pachamama se abre el mediodía del primero de agosto. Es el momento óptimo para realizar las oblaciones rituales y expresar al mismo tiempo los ruegos y deseos que se espera obtener a lo largo del año* (Fernández, 2006: 51).

El “año viejo” difiere completamente del “año nuevo”. *La regeneración de la fuerza activa de la vegetación extiende su eficacia sobre la regeneración de la sociedad humana por la renovación del tiempo. La expulsión del “año viejo” se hace al mismo tiempo que la expulsión de los males y de los pecados de toda la comunidad* (Eliade, 1972: 316).

El Año Nuevo coincide con el primer día de la creación; el año es la dimensión temporal del Cosmos. Se dice que “el mundo ha pasado” cuando ha transcurrido un año.

En cada Año Nuevo se reitera la cosmogonía, se recrea el mundo y se “crea” el tiempo, ya que es regenerado comenzándolo de nuevo (Eliade, 1981).

El tiempo sagrado es reversible, ya que es un tiempo mítico primordial hecho presente.

Toda fiesta religiosa, todo Tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, “al comienzo”. Participar religiosamente en una fiesta implica el salir de la duración temporal “ordinaria” para reintegrar el Tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma. El Tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible (Eliade, 1981: 63).

Es el tiempo creado y santificado por los dioses a raíz de sus *gesta*, las que precisamente se reactualizan por la fiesta: en la fiesta se reencuentra la primera aparición del tiempo sagrado, tal como se efectuó en el origen.

De esta forma, el hombre religioso vive en dos clases de tiempo, donde el más importante, el tiempo sagrado, se presenta bajo el aspecto paradójico de un tiempo circular, reversible y recuperable, *como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos* (Eliade, 1981: 64).

El tiempo sagrado, reactualizado periódicamente en las religiones precristianas (principalmente en las religiones “arcaicas”), es un tiempo mítico, un tiempo primordial –inidentificable con el pasado histórico- un tiempo original, ya que ha surgido “de golpe”,

donde no le precedía ningún tiempo porque no podía existir tiempo alguno antes de la aparición de la realidad relatada por el mito (Eliade, 1981).

Toda creación es concebida como si tuviera lugar en el comienzo del tiempo, en el principio. El tiempo surge con la primera aparición de una nueva categoría de existentes, por esta razón, el mito desempeña un papel tan importante: es el mito el que revela cómo ha llegado a la existencia una realidad, cómo vino a la existencia el cosmos.

Todo lo que los dioses o los antepasados han hecho, es decir, todo lo que los mitos refieren de su actividad creadora, pertenece a la esfera de lo sagrado y, por consiguiente, participa en el Ser (Eliade, 1981: 85-86).

La función maestra del mito es la de “fijar” los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas: alimentación, sexualidad, trabajo, educación, etc. En cuanto ser humano responsable, el hombre imita los gestos ejemplares de los dioses, repite sus acciones, ya sea una simple función fisiológica como la alimentación, o de una actividad social, económica, cultural, militar, etc. (ibid).

Esta fiel repetición de los modelos divinos tiene un doble significado: 1.º) por una parte, al imitar a los dioses, el hombre se mantiene en lo sagrado y, por consiguiente, en la realidad; 2.º) por otra, gracias a la reactualización ininterrumpida de los gestos divinos ejemplares, el mundo se santifica. El comportamiento religioso de los hombres contribuye a mantener la santidad del mundo (Eliade, 1981: 88).

Esta imitación implica a veces para los “primitivos” una responsabilidad muy grave, ya que algunos sacrificios sangrientos se justifican en un acto divino primordial:

in illo tempore, el dios ha matado al monstruo marino y despedazado su cuerpo a fin de crear el Cosmos. El hombre repite ese sacrificio sangriento, a veces incluso humano, cuando ha de construir un pueblo, un templo o simplemente una casa. Lo que pueden ser las consecuencias de la imitatio dei se desprende con harta claridad de las mitologías y de los rituales de numerosos pueblos primitivos. Por ejemplo: según los mitos de los paleocultivadores, el hombre ha llegado a ser lo que actualmente es: moral, sexualizado y condenado al trabajo, a consecuencia de un homicidio primordial: antes de la época mítica, un Ser divino, con mucha frecuencia una mujer o una muchacha, a veces un niño o un hombre, se ha dejado inmolar para que los tubérculos o los árboles frutales pudieran brotar de su cuerpo. Este primer asesinato cambió radicalmente el modo de ser de la existencia humana. La inmolación del Ser divino instauró tanto la necesidad de la alimentación como la fatalidad de la muerte, y como secuela, la sexualidad, único medio de asegurar la continuidad de la vida. El cuerpo de la divinidad inmolada se transformó en alimento; su alma descendió bajo tierra, donde fundó el País de los Muertos (Eliade, 1981: 90).

Para todos estos pueblos, es esencial evocar periódicamente el acontecimiento primordial que fundó la actual condición humana. Toda su vida religiosa es una conmemoración y una rememoración. De esta forma, el recuerdo reactualizado por los ritos –por la repetición del homicidio primordial– desempeña un papel decidor, ya que es

fundamental no olvidar lo que pasó *in illo tempore*. El verdadero pecado es el olvido, la memoria personal no cuenta, lo que cuenta es el recordar el acontecimiento mítico, el único digno de interés porque es el único creador. El mito primordial es el que conserva la verdadera historia, la historia de la condición humana, por lo tanto, en él hay que buscar y reencontrar los principios y paradigmas de toda conducta.

Es en este estado de cultura donde encontramos el canibalismo ritual; la gran preocupación del canibal al parecer es de esencia metafísica: no debe olvidar lo que ocurrió *in illo tempore*. Según Volhardt y Jensen (en Eliade, 1981), al inmolar y devorar las cerdas con motivo de las fiestas, al comer las primicias de la recolección de los tubérculos, lo que se hace es comer el cuerpo divino al igual que en los festines canibalescos. Los sacrificios de cerdas, la caza de cabezas y el canibalismo son solidarios simbólicamente de la recolección de los tubérculos o de los cocos.

La planta alimenticia no se da en la Naturaleza: es el producto de un asesinato, pues así se creó en el albor de los tiempos. La caza de cabezas, los sacrificios humanos, el canibalismo los ha aceptado el hombre, al objeto de hacerse cargo de la vida de las plantas. Volhardt ha insistido, con razón, en ello. El canibal asume su responsabilidad en el mundo, el canibalismo no es un comportamiento "natural" del hombre "primitivo" (tampoco se sitúa por lo demás en los niveles más arcaicos de cultura), sino un comportamiento cultural, basado en una concepción religiosa de la vida. Para que el mundo vegetal sobreviva, el hombre ha de matar y ser matado; debe, además, asumir la sexualidad hasta sus límites extremos: la orgía (Eliade, 1981: 91).

El canibalismo, la caza de cabezas y los sacrificios humanos lo fundaron seres sobrenaturales para permitir a los humanos asumir una responsabilidad en el Cosmos, para ponerlos en la situación de tener que velar por la continuidad de la vida vegetal. Con estos actos, los humanos reactualizan los mitos, se aproximan a sus dioses y comparten su santidad. Estos mitos –relacionados con el canibalismo, la caza de cabezas y los sacrificios humanos– corresponden a “historias divinas trágicas” y el hombre, de esta forma, debe asumir una gran responsabilidad ante sí mismo y ante la naturaleza, al tener que reactualizarlas periódicamente.

Esto es lo que sucedía cuando el hombre andino realizaba los sacrificios humanos y/o caza de cabezas en honor del sacrificador (el cual encarna el lado negativo del arquetipo del padre): reactualizaban una y otra vez aquel momento primordial en que ésta deidad creó la vida vegetal a partir de la inmólación de un ser mítico. De esta forma, el tiempo sagrado retornaba a la vida de estos hombres y recomenzaba nuevamente el ciclo de la vida, ya que para que los vegetales y por tanto los hombres, pudieran seguir existiendo era necesario y fundamental repetir aquel acto primordial realizado por el sacrificador: sacrificar a una o más víctimas en reemplazo de aquel ser mítico inmólado en el comienzo de los tiempos y de cuyo cuerpo brotaron los vegetales, tal y como sucedió con el bebé Vichama, el medio hermano de Pachacamac.

Es por esta razón que se realizaban sacrificios humanos y/o caza de cabezas en Andinoamérica; se realizaban en honor de los dioses antes vistos –Con, Pachacamac, Illapa y Omapacha– los que se representaban con la imagen del sacrificador en sus distintas formas, el cual en definitiva, encarnaba al dios de los vegetales y la fertilidad en general.

De esta forma, los sacrificios ejecutados para recrear el origen de los vegetales y por tanto de la vida, se realizaban periódicamente, reviviendo de esta forma el mito que los originó, y repitiéndolo eternamente, llevando a cabo sistemáticamente lo que Eliade denominó *el mito del eterno retorno*.

Por la reactualización de sus mitos, el hombre religioso se esfuerza por aproximarse a los dioses y por participar en el ser; la imitación de los modelos ejemplares divinos expresa a la vez su deseo de santidad y su nostalgia ontológica.

El calendario sagrado se presenta como el “eterno retorno” de un número limitado de gestos divinos, y esto es cierto no solo en las religiones primitivas, sino también en las demás religiones (Eliade, 1981: 94).

Como hemos podido apreciar, el lado oscuro del arquetipo del padre –encarnado en la figura iconográfica del sacrificador y en las figuras míticas de Omapacha, Pachacamac, con e Illapa- está directamente relacionado con los sacrificios humanos que deben hacerse en su honor para así poder contar con las plantas alimenticias y en definitiva, con la vida de la comunidad.

De esta forma, las víctimas y las ofrendas aplacaban al dios voraz; los ruegos y ceremonias imploraban su benevolencia (Hernández, 1991) y el sacrificio en sí, se convertía en un acto de reciprocidad.

El sacrificio posibilitaba la mediación entre los hombres y las divinidades y además, favorecía las relaciones del hombre con sus semejantes dentro de la comunidad (Malpartida, 1989). Esta situación era muy decisiva durante los periodos de inestabilidad social que se daban en el área centro sur andina –Período Intermedio Tardío en nuestro caso de estudio-, ya que los constantes conflictos que se vivían tanto al interior de una misma comunidad como al exterior de ésta, con comunidades enemigas, tensaban al máximo las relaciones sociales y con el otro. En estos momentos, la figura del sacrificador adquiría gran importancia, ya que a través de los sacrificios humanos se recuperaba de cierta forma, el orden que se encontraba en desequilibrio debido a la situación social, política, económica y/o bélica que se estaba viviendo. De esta forma, al haber víctimas sacrificiales asesinadas en honor a una deidad, la tensión presente dentro de la comunidad se liberaba, permitiendo de esta forma, el reordenamiento temporal del caos e impidiendo también, la expulsión destructiva e incontrolada de esta manifiesta y explícita tensión. Cuando estos episodios sucedían hacia el exterior, o sea, hacia las comunidades enemigas, era cuando la figura del sacrificador asumía toda la carga bélica que representa, transformándose de esa forma en la deidad de la guerra por antonomasia.

Este lado oscuro del arquetipo del padre era percibido por el hombre andino a través de otro concepto enunciado por R. Otto para referirse a los distintos modos de experiencia religiosa:

mysterium tremendum⁴, que es el aspecto bajo el que lo divino es experimentado como inaccesible y misterioso. Ante el misterio de este Theos agnostos, el hombre sólo puede experimentar “el sentimiento de criatura”, y sólo puede expresarse por el sesgo de una teología apofática. Adquiere

⁴ Concepto definido por Rudolf Otto (1860-1937) y que es citado por Meslin (1978).

pues, conciencia de su nulidad y, ante la manifestación de la Omnipotencia, experimenta un espanto místico, un pavor lleno de horror interno, espectral, siniestro, en el sentido más agudo del término. Y ante ese objeto divino cuyo carácter de terrible desmesura experimenta en el temor sentido, resulta anulado (Meslin, 1978: 78).

Este sentimiento se debe haber potenciado aún más al identificar al sacrificador con el dios de los muertos, debido a su explícita relación con la muerte y el sacrificio: *La mayoría de las veces una divinidad de la fertilidad ctónico-vegetal se convierte igualmente en una divinidad funeraria. (...) Una multitud de genios de la vegetación y del crecimiento, de estructura y de origen ctónicos, son asimilados, hasta hacerse irreconocibles, al grupo amorfo de los muertos* (Eliade, 1972: 318). Por esta razón, no sería extraño encontrar un conjunto ritual mítico, en donde la muerte y el renacimiento se interpenetran, se convierten en momentos distintos de la misma realidad transhumana. Al respecto, Eliade (ob. cit.) señala que las zonas de interferencia entre los cultos de la fertilidad y los cultos funerarios son muy numerosos e importantes, llegando a veces –después de la fusión y simbiosis- a una nueva síntesis religiosa fundada sobre una más amplia valoración de la existencia del hombre en el cosmos.

Conclusiones

En este capítulo identifiqué el arquetipo presente en el sacrificador –identificado con los dioses Pachacamac, Con, Illapa y Omapacha- y el señor de los cetros –identificado con los dioses Tunupa y Viracocha-. Estos son deidades que expresan un poderoso contenido simbólico, ya que corresponden a los símbolos mágico-religioso del Perú y de Andinoamérica en general, más representados en toda su historia prehispánica, razón por la cual corresponden a símbolos arquetípicos.

La identificación arquetípica se realizó a través de la “lectura” e interpretación de los atributos de estos personajes: ambos –sacrificador y señor de los cetros- comparten y presentan características comunes, al menos en la iconografía de Tiwanaku, donde es común ver al señor de los cetros con cabezas cortadas que cuelgan de sus codos o indumentarias, así como también es común ver al sacrificador portando cetros con o en reemplazo de su arma de ejecución, de esta forma, en varias ocasiones los atributos característicos de cada deidad, se fusionan y aparecen representados en una sola deidad, el personaje genuflexo de perfil, en el caso del sacrificador, o la deidad frontal con báculos –por citar un ejemplo- en el caso del señor de los cetros.

Debido a esta similitud de atributos que ambos presentan en varias ocasiones, puedo concluir que el sacrificador y el señor de los cetros corresponden a una misma deidad, la cual ha sido representada dualmente, expresando de esta forma, los distintos atributos que la caracterizan, el bien y el mal.

Esta característica simbólica se relaciona directamente con la ambivalencia en que se expresan el bien y el mal en la psique andina, sobre todo en tiempos prehispánicos. Así lo demuestran los mitos analizados en esta investigación (ver cap. 3).

La identificación de los dioses míticos antes señalados e identificados con las deidades iconográficas en cuestión, también se realizó a través de un análisis e interpretación de los atributos y características que reflejaban, sobresaliendo de la misma forma, el aspecto dual y opuesto de éstos (ver capítulo anterior).

El arquetipo identificado en los dioses andinos analizados en este trabajo, junto a las deidades iconográficas en cuestión, corresponde al arquetipo del padre, expresado en sus dos manifestaciones opuestas, el bien y el mal, el lado oscuro y el lado luminoso del arquetipo.

El lado oscuro, aparece reflejado en lo que corresponde a la sombra de este arquetipo. La sombra es la que encarna los aspectos oscuros de la personalidad, y se construye de los rasgos de carácter oscuro o minusvalías que habitan en el inconsciente del ser humano. Sus emociones están poco o nada sujetas a control y el individuo se convierte en víctima de sus afectos y manifiesta una notable incapacidad de juicio moral. La sombra es el lado negativo de la personalidad y se representa a través del mismo sexo del sujeto en cuestión (Jung, 1987).

La sombra corresponde a la parte inferior de la personalidad, es la que aglutina las flaquezas, las debilidades y el lado más oculto del yo, el inconsciente. Personifica todo lo que el individuo se niega a concebir o admitir de sí mismo, debido a su fuerte carga instintiva y animal, libre de la valoración ética y moral consciente.

Es por esta razón que encontramos estos dos aspectos diametralmente opuestos en el arquetipo del padre, porque éste aparece representado en el mundo andino –salvo en algunas excepciones iconográficas referidas anteriormente–, escindido y no como parte de la totalidad que él mismo encarna. Esta profunda división, reflejada en la marcada dualidad y contraposición de los opuestos, expresa la nula (o al menos, siempre dificultosa) integración existente entre estas dos facetas de la deidad, lo cual nos hablaría de una profunda y muy grave separación entre lo consciente e inconsciente de este dios andino: el señor de los cetros, de esta forma, representaría el lado luminoso y consciente del arquetipo del padre, y el sacrificador representaría el lado oscuro e inconsciente de dicho arquetipo.

Respondiendo iconográficamente a este postulado, podemos apreciar que los componentes de esta dualidad pueden llegar a expresarse visualmente en conjunto, como un intento de concientizar que todos estos atributos debieran integrarse, como partes constitutivas de la misma figura divina arquetipal; sin embargo, como hemos visto a lo largo de este trabajo, tiende a primar visualmente uno de los dos “lados”, dando forma a estas dos figuras, cada una de las cuales llega a tener sus propias características y sus propios contextos históricos más bien delimitados.

El contexto histórico en que aparecen cada una de las figuras conlleva un correlato psíquico: se trata del momento, dentro de estos grupos humanos, de mayor “predominio” o de mayor “necesidad” de uno de los dos lados de esta deidad-arquetipo paterno.

Esta situación, está muy ligada al concepto heracliteano de *enantiodromía*, según el cual, al llegar a un punto crítico, la energía psíquica cambia de sentido pasando a la dirección contraria (Vásquez, 1994), contribuyendo, de esta forma, a la autorregulación.

Es por esta razón, que observamos la aparición del sacrificador en un momento determinado y la figura del señor de los cetros en otro momento; aquí la energía psíquica del hombre andino se manifestó a través de estas imágenes, tomando una sola a la vez como referente. Sin embargo, cuando este estado llegaba a un punto crítico, se producían violentos cambios de sentido en una dirección opuesta a la que llevaba el flujo energético (Recuero, 1998). De esta forma, cuando la energía cambiaba de dirección, aparecía o resurgía la otra gran figura iconográfica opuesta, que contenía a toda esta energía psíquica.

Imágenes Capítulo 4



Fig. 1 La imagen más antigua que se conoce del señor de los cetros (2.250 a. C.), hallada en el valle del río Pativilca, Perú. En: Diario *LA TERCERA*, sábado 19 de abril de 2003.

Bibliografía Capítulo 4

Aguayo, E. 2007 (Ms) *Simbolismo religioso en el arte rupestre de la Provincia del Loa. Siglos X-XIX*. Memoria para optar al título profesional de Arqueólogo. Universidad de Chile. Santiago.

Barbosa, G.; V. Rigo & V. Prates 1990 Las distintas interpretaciones del discurso mítico (Freud, Jung y Lévi-Strauss) *Mitos universales, americanos y contemporáneos, Vol. III*. Eds. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.

Cervellino, M. 1992 La imagen de el sacrificador en el arte rupestre de la región de Atacama-Chile. *Boletín del Museo Regional de Atacama*, 4: 161-174. Copiapó.

Cook, A. 1994 *Wari y Tiwanaku: Entre el Estilo y la Imagen*. Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Chacama, J. 2000 *Ms Hombres, pájaros y hombres-pájaros. Análisis iconográfico de figuras humanas y aves grabadas sobre roca. Quebrada de Aroma, sitio Ariqueñal I, extremo norte de Chile*. Seminario electivo Arte Prehispánico, Programa Doctorado en Historia mención Etnohistoria. Universidad de Chile.

Eliade, M. 1972 (1964) *Tratado de historia de las religiones*. Biblioteca Era, México D. F.

1981 (1967) *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama / Punto Omega. Barcelona.

1982 *El mito del eterno retorno*. Editorial Alianza.

Espouey, O.; H. Horta y V. Reciné 1995 Estudio de una pieza textil de filiación Tiwanaku del valle de Azapa, Arica, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* N° 6: 111-125, Santiago.

Fernández, G. 2006 Kharisiris de agosto en el altiplano aymara de Bolivia. *Chungara*, Revista de Antropología Chilena, Vol. 38, N°1: 51-62. Universidad de Tarapacá. Arica.

Hernández, M. 1991 Las formas de lo invisible. *El umbral de los dioses*. Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos. Lima.

Horta, H. 2004 Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios. *Estudios atacameños* 27: 45-76.

Jung, C. 1952 *Transformaciones y símbolos de la libido*. Eds. Paidós, Buenos Aires.

1969 *El Hombre y sus Símbolos*. Ed. Aguilar.

- 1987 *Aion: contribución a los símbolos del sí-mismo*. Ediciones Paidós.
- 1995 *Tipos Psicológicos*. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.
- 1997 [1970] *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Eds. Paidós.
- 1998 [1949] *Psicología y Religión*. Eds. Paidós.
- 2000 El significado del padre para el destino del individuo. Freud y el psicoanálisis. *Obra completa, vol. 4*. Editorial Trotta.
- 2001 El problema del mal en la actualidad. *Encuentro con la sombra*. C. Zweig y J. Abrams (eds.). Kairós, Barcelona.
- López, M. 2004 (Ms) *Psicología junguiana aplicada al estudio de la iconografía prehispánica*. Trabajo Final de Investigación. Diplomado de Psicología Junguiana. Centro de Extensión Pontificia Universidad Católica.
- López, M. & E. Aguayo 2005 Interpretación simbólica del señor de los cetros en la II Región. *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Tomé, 13 al 17 de Octubre 2003. Ediciones Escaparate.
- Malpartida, D. 1989 El superyó cultural y los sacrificios filiales. *Mitos universales, americanos y contemporáneos, Vol. I*. Eds. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.
- Meslin, M. 1978 *Aproximación a una ciencia de las religiones*. Eds. Cristiandad, Madrid.
- Millones, L. 1989 ¿Qué es el mito para un antropólogo? *Mitos universales, americanos y contemporáneos, Vol. I*. Eds. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.
- Moore, R. & D. Gillete 1995 Los cuatro arquetipos masculinos: el rey, el guerrero, el mago y el amante. *Quien soy yo. Tipos psicológicos y autorrealización*. Robert Frager (editor), editorial Kairos, Barcelona.
- Pérez, J. & I. Gordillo 1994 Vilca/Uturuncu. Hacia una arqueología del uso de alucinógenos en las sociedades prehispánicas de los Andes del Sur. *Cuicuilco*, Vol. 1, N° 1, mayo-agosto. México.
- Recuero, M. 1998 *Los modelos terapéuticos de Carl Jung y de Carl Rogers. Una comparación en la perspectiva de la integración*. Tesis Doctoral. Salamanca: Universidad Pontificia. España.
- Rostworowski, M. 1987 *Entre el mito y la historia: psicoanálisis y pasado andino*. Ediciones Psicoanalíticas Imago, Lima.

Sánchez, G. 1990 Mitos y el temor al conocimiento (una interpretación). *Mitos universales, americanos y contemporáneos, Vol. III*. Eds. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.

Tubino, F. 1989 ¿Qué es el mito para un filósofo? *Mitos universales, americanos y contemporáneos, Vol. I*. Eds. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.

Valcarcel, L. 1959 Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. *Revista del Museo Nacional*. Tomo XXVIII: Lima- Perú.

Vázquez, A. 1981 *Psicología de la personalidad en C. G. Jung*. Ediciones Sígueme. Salamanca, España.

1984 Antropología analítica de C. G. Jung. *Nuevas antropológicas del siglo XX*. Ed. Sígueme, Salamanca.

Veneros, D. 1988 *El arquetipo materno en los mitos andinos*. Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con mención en Etnohistoria. Universidad de Chile.

Vergote, A. 1990 Mito y sueño. *Mitos universales, americanos y contemporáneos, Vol. III*. Eds. Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Lima.

Zoja, L. 2004 La función paterna. www.afipa.org.ar

Zuidema, R. 1986 Mito e historia en el antiguo Perú. *Allpanchis* 10 (dic.): 15-52. Cusco.