



Tesoros de San Pedro de Atacama

Museo Chileno de Arte Precolombino

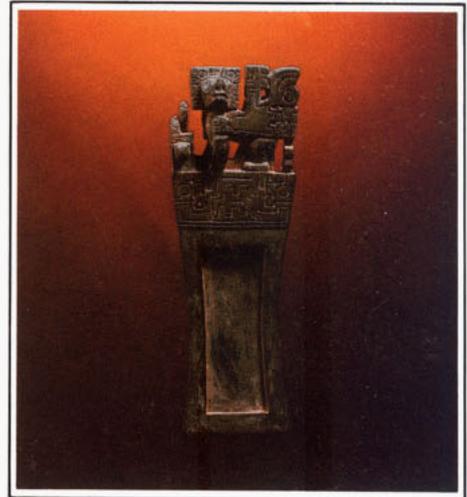
Santiago de Chile

Esta obra
fue realizada
con el auspicio del
Banco O'Higgins

AAA 1446

1ª Edición

Diciembre de 1984
Santiago de Chile



Tesoros de San Pedro de Atacama

Museo Chileno de Arte Precolombino

SANTIAGO DE CHILE

Fotografía portada:

055

TABLETA PARA ALUCINOGENOS:

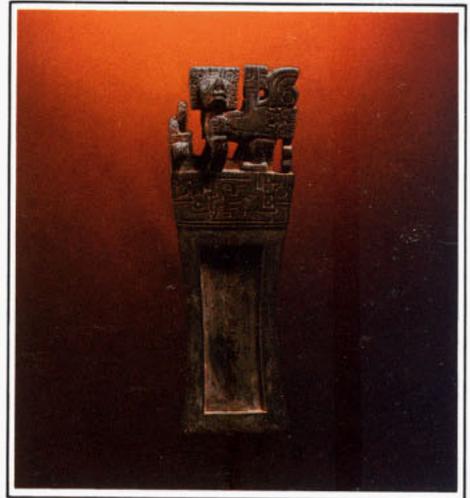
Sacrificador

Madera

Cultura Tiwanaku

700 - 1000 D.C.

Largo: 167 mm.



INDICE

	Página
Carta del Banco O'Higgins	7
San Pedro de Atacama en el Mundo Andino	8
Presentación	9
El Arte Atacameño: Universo de Identidad en un Pueblo Precolombino	10
Desarrollo Local e Influencias Externas en la Cultura San Pedro	20
Feria de Intercambio en San Pedro de Atacama	21
Tabletas para Alucinógenos de San Pedro de Atacama	23
Biografía Padre Gustavo Le Paige	37
Colección Tesoros de San Pedro de Atacama	39
Catálogo	77



BANCO O'HIGGINS

Desde la creación del Museo Chileno de Arte Precolombino el Banco O'Higgins ha estado apoyando las actividades que esta entidad, con tanto acierto, ha venido realizando.

Este esfuerzo conjunto ha significado la edición de tres Libros: "Museo Chileno de Arte Precolombino", "Platería Araucana" y ahora "Tesoros de San Pedro de Atacama", los cuales tienen una valiosa significación en la difusión de nuestra cultura, tanto en el país como en el exterior.

El libro "Tesoros de San Pedro de Atacama", muestra en todo su valor la cultura atacameña, surgida y desarrollada en una de las regiones desérticas más áridas del mundo. La adaptación del hombre a ese medio natural tan severamente hostil y la cultura surgida en tan precarias posibilidades de vida, atraen hoy el interés de investigadores, estudiosos y expertos de todo el mundo.

El Banco O'Higgins, con gran satisfacción, hace entrega del Libro "Tesoros de San Pedro de Atacama", en la certeza que constituirá un valioso aporte a la divulgación y estudio de nuestro patrimonio cultural.

Hipólito Lagos Schmidt
Gerente General Subrogante

Vladimir Radić Piraino
Presidente



**SAN PEDRO
DE ATACAMA
EN EL MUNDO ANDINO**

PRESENTACION

Para la Ilustre Municipalidad de Santiago y la Fundación Familia Larraín Echenique, es motivo de especial satisfacción el haber podido exhibir en el Museo Chileno de Arte Precolombino de nuestra capital, la exposición Tesoros Arqueológicos de San Pedro de Atacama.

En esta localidad de la precordillera de Antofagasta, entre la pampa volcánica y el desierto absoluto, a más de dos mil quinientos metros de altura, surgieron culturas que se adaptaron a este medio aparentemente hostil, que el hombre supo transformar mediante el cultivo de las plantas y la domesticación de animales.

A través de los objetos que los hombres enterraron como ofrendas, junto a sus difuntos, podemos hoy reconstruir la historia de los pueblos de Atacama, desde hace dos milenios hasta que don Pedro de Valdivia manda a don Francisco de Aguirre a tomar Quito, el gran **pukara** atacameño.

La labor de rescate de estos testimonios se debe al R.P. Gustavo Le Paige, quien dedicó años de constantes esfuerzos a descifrarlos. Su sucesor en esta obra, el Instituto de Investigaciones Arqueológicas de la Universidad del Norte, ha permitido que podamos admirar en nuestra capital estos verdaderos tesoros.

Agradecemos al Banco O'Higgins, cuya generosidad ha permitido una vez más la difusión de nuestro pasado americano, tarea para la cual hemos unido nuestros esfuerzos en el Museo Chileno de Arte Precolombino.

Sergio Larraín García Moreno
Presidente de la Fundación
Familia Larraín Echenique

Carlos Bombal Otaegui
Alcalde de la Ilustre Municipalidad
de Santiago

Santiago, Noviembre de 1984.

EL ARTE ATACAMEÑO: UNIVERSO DE IDENTIDAD EN UN PUEBLO PRECOLOMBINO

El desarrollo del cerebro, la postura erguida y el manejo de las manos permitieron que los homínidos traspasaran el umbral de la bestialidad y se convirtieran en esa especial criatura que es el hombre. Con el incremento de los lóbulos cerebrales, el hombre adquirió cualidades que lo diferenciaron definitivamente de los animales. Tal vez la más importante y la base de todas las demás fue la capacidad de abstracción, es decir, la capacidad de almacenar información y reproducirla fuera del tiempo y del espacio, cruzarla y proyectarla en ideas. Sustentada por la abstracción surgió otra capacidad fundamental en el comportamiento humano —la capacidad de simbolización— capacidad de asignar significado a fenómenos físicos (objetos, sonidos, colores, etc.). La simbolización ha permitido al hombre transmitir su saber más eficazmente que como lo logran los demás animales, en forma de lenguaje, escritura, gestos, etc.; le hizo posible salvar el vacío existente entre sus experiencias aisladas y convertirlas en una experiencia continua de todo un grupo o aún de toda la humanidad.

Todo esto llevó a desarrollar, a su vez, un sistema de relaciones entre los individuos, tremendamente más complejo que el que existe entre cualquiera de los animales que viven en grupo. Este potencial ha sido útil al hombre para normalizar su comportamiento; sirviéndose de sus cualidades ha “inventado” códigos para guiar sus actos y actuaciones en relación a los demás; códigos que han tomado forma en lo que conocemos como cultura. A través de la cultura cada sociedad ha determinado, por ejemplo, los valores del bien y del mal, o de lo bello y de lo feo. A pesar de que para cada sociedad estos valores son relativos (ya que lo bueno o hermoso para unos puede ser considerado malo o feo por otros), es necesario que los límites queden claramente establecidos en cada grupo, como pautas, para que los miembros de esa sociedad puedan interactuar en un armonioso consenso.

La posición erguida, por su parte, dejó libre las manos, las que llegaron a alcanzar una perfecta coordinación con el cerebro, al punto de que el hombre primitivo fue capaz no sólo de usar instrumentos sino de fabricarlos. Este hecho ha sido válido para que los científicos bautizaran a nuestros antepasados con la denominación de *Homo faber*, que quiere decir, hombre artífice. El hombre en esta etapa podía confeccionar burdos instrumentos que le

servían básicamente para sus actividades de subsistencia; pero, en la próxima etapa evolutiva, ya como *Homo sapiens*, le fue posible reproducir con sus manos los elementos del paisaje que retenía en su mente, tales como los bisontes, mastodontes y caballos que vemos representados en las cuevas de Altamira y Lascaux, y aún, pudo dibujar y esculpir la figura de su propia especie.

El circuito vista-cerebro-mano llegó a dar prueba de su perfecta sincronía con las exactas reproducciones del cuerpo humano ejecutadas por los artistas griegos y romanos. La posibilidad de representar símbolos quedó definitivamente consagrada con el arte religioso del Renacimiento. Y, con la pintura abstracta de los tiempos modernos, quedó comprobado que las emociones y observaciones íntimas elaboradas al interior de nuestra mente también son factibles de concretizar en materias plásticas.

Esa capacidad de copiar la naturaleza, o de representar en forma plástica símbolos, ideas o abstracciones, se convirtió en una característica universal de la cultura humana. Ningún pueblo ni en el pasado ni en el presente ha carecido de alguna forma de expresión estética, entendiéndose por expresión estética cualquier actividad cuya ejecución u objeto construido proporcione alguna satisfacción al que lo produce o a quien lo observa. A través del arte el ser humano descubrió otra forma de interrelacionarse con sus semejantes. Por medio de su obra el artista puede provocar emociones y sensaciones de diversa índole en los demás; pero para que esto ocurra debe haberse incorporado en la obra elementos que respondan a los cánones de la cultura de los observadores, ya que de lo contrario no sólo no será entendida sino que hasta puede ser rechazada y descalificada como obra de arte.

Todo lo que conforma la cultura de un pueblo es aprendido por sus miembros. Aprenden a hablar el mismo idioma, a pensar dentro de los mismos esquemas y a practicar las mismas costumbres. Los niños al nacer no tienen modos de comportamiento definidos; los aprenden de sus mayores y a través de una enseñanza formal o informal. El empleo de símbolos, tanto en el arte como en el lenguaje, supone un conjunto de acuerdos comunes entre los miembros de una sociedad, e implica, asimismo, que esos acuerdos son transmitidos de generación en

generación junto con todo el acervo cultural. De aquí resulta que el artista llega a plasmar en su obra los sentimientos, emociones e ideas que surgen del impregnarse de su cultura y de la interacción con las demás personas de su grupo. El arte en su connotación más amplia tiene su base en el marco social y cultural más que en el propio artista como individuo. La genialidad del artista radica en su sensibilidad para captar el medio cultural y en su habilidad para reflejar estéticamente los símbolos y patrones comunes. El hecho de que todos los miembros de una sociedad aprendan y compartan una misma cultura es lo que produce el entendimiento entre observador y artista; podemos decir en términos metafóricos, que todos están hablando el mismo lenguaje.

Pero la cultura como elemento integrador también produce bloqueo cuando se trata de comprender otra u otras culturas. Para nosotros, formados en los cánones de la "cultura occidental" y con una educación artística sobre principios greco-romanos, no nos es fácil entender que las mujeres chinas se reduzcan atrocemente los pies como signo de belleza, o que los africanos se inserten grandes discos en los labios u otros grupos se deformen el cráneo. Tampoco los tallados polinésicos ni aún los pascuenses suelen ser de nuestro agrado. Los murales egipcios y mesopotámicos nos pueden parecer interesantes y exóticos pero se nos hace difícil vibrar con ellos. Sin embargo, dentro de nuestra prosapia han sido los propios artistas los que nos han abierto la perspectiva y nos han capacitado para apreciar el arte de otros rincones del mundo y también el arte de tiempos pasados. Con la revolución formalista europea, precursada por Paul Cezanne, se abre la mentalidad occidental a la aceptación de otros universos de bellezas reinterpretados a partir de las formas geométricas básicas. Esto fue reforzado por la filosofía cuando Hegel reconoció que el arte es una actividad distintiva de toda la humanidad y no sólo del hombre de Occidente. La antropología, por su parte, hizo suyas estas observaciones e ideas al confirmar que expresiones de arte no sólo son las obras de Miguel Angel, Leonardo Da Vinci, Velázquez o Rembrandt, sino que también hay un arte en cada pueblo del mundo.

En nuestra sociedad se ha aprendido más bien a valorizar al artista como ente creador individual, y su inserción en el correspondiente contexto socio-cultural se ha relegado a un segundo plano. En otras sociedades, como en las etnográficas y precolombinas, las obras son anónimas ya que, en el fondo, todos son artistas, todos tallan la madera o al menos todos los hombres, todas las mujeres modelan y decoran la alfarería, todos están capacitados para

ejecutar los diseños de la cestería. Para lograr aquello, se supone que cada uno de los miembros debe estar imbuido de las técnicas, diseños y simbología propios de la estética de su cultura. Las formas y los motivos están circunscritos a los patrones a los cuales deben ceñirse todos; sin duda existe algo de originalidad a nivel de innovaciones por parte de algunos ejecutantes, pero la principal satisfacción radica en la realización prolija y exacta de esos patrones y en el reconocimiento y acogida por parte de la comunidad.

Todos estos considerandos se observan plenamente el arte atacameño. Hay obras que por su exquisitez denotan la virtuosidad de la mano de determinados individuos dentro del grupo, los que seguramente fueron reverenciados y estimados por su capacidad estética, y reconocidos como artistas. Es el caso de varias esculturas talladas en las tabletas para alucinógenos y también de algunas miniaturas que decoran tubos, cucharas y otros objetos, las que sólo personas dotadas de condiciones especiales pudieron ejecutar. Pero junto a estas piezas excepcionales está presente el trabajo colectivo. Hay centenares de ceramios, canastos o tejidos que parecen salidos de la misma factoría. Infinidad de vasijas negras multiplicadas como por un molde, pero no por un molde material sino por una matriz cultural, cuya forma llegó a consolidarse a través de la tradición, en la mente de las mujeres atacameñas (suponiendo que eran las mujeres las que confeccionaban la alfarería). Regido por ese patrón, la arcilla en manos de esas mujeres se iba transformando en tiestos de proporciones y características precisas que nos permiten hoy diferenciar la cerámica atacameña de cualquier otra cerámica arqueológica.

Esta persistencia en los patrones estéticos es lo que conforma los estilos que permiten identificar los productos artísticos de una época, de una nación o de una región. A través del estilo se conjugan elementos, cualidades y expresiones constantes como un sistema formalmente establecido que da su expresividad e identidad al grupo. La alfarería negra pulida, con su técnica y sus formas específicas, constituyó un estilo muy propio de los atacameños. Puliendo y bruñiendo esmeradamente los tiestos, agregándole hematita (óxido de hierro), y luego cociéndolos en atmósfera reductora (sin oxígeno), lograron obtener esa lustrosa matriz negra, uno de los caracteres distintivos de su cerámica. Mientras otros grupos vecinos usaban la policromía como rasgo peculiar, los atacameños se identificaban precisamente por la negación del color en su cerámica. Sin embargo, la ausencia de colorido fue soberbiamente compensada por la forma, logrando un perfecto equilibrio entre la sobriedad del matiz y una también sobria pero elegante forma. Las formas

EL ARTE ATACAMEÑO...

básicas derivaron del cilindro, del tronco-cono y de la esfera; pero en todos los casos hay una fuerte tendencia a presentar las paredes convexas. Esta sumatoria de matiz, textura y forma dió a las piezas una especial voluptuosidad, logrando una síntesis magistral en los botellones antropomorfos. En estos objetos se consiguió, con un mínimo de elementos, tal vez una de las más simples, estilizadas y estéticas representaciones del cuerpo humano: la cabeza fue representada por un cilindro de paredes convexas con cuatro orificios como rasgos faciales, y el cuerpo fue obtenido a partir de una forma ovoide con un fuerte perfil ojival. Se restringieron al máximo los agregados en relieve para no violentar la pureza de la línea. Se eliminaron las asas, las que quedaron reducidas a pequeños mamelones más simbólicos que prácticos, y que de alguna manera le dieron a las piezas un recatado toque ornamental.

Aunque el esquema estilístico aparece como repetitivo y estático, se puede observar que existía variabilidad individual en la pericia de las artesanas. En un extremo podemos ubicar aquellas piezas estéticas y técnicamente perfectas, y al otro, aquellas que por sus deficiencias no responden a lo que se esperaría en el plano ideal. En este caso, el anonimato de sus autores nos afecta a nosotros, pero indudablemente entre ellos eran bien conocidos las personas que hacían las mejores cerámicas. Seguramente los trabajos de aquellas más hábiles se convertían en prototipos que servían de modelos para las demás, y sus ejecutoras se constituían en maestras de la comunidad. A pesar de todo, de una generación a la otra, se iban produciendo cambios en los detalles del estilo, pero sin modificar sustancialmente el patrón general. Sin embargo, hay momentos en que el estilo cambia sus características con mayor o menor drasticidad. Cuando esto ocurre es porque se han producido trastornos mayores que están afectando al grupo social como un todo. Como ya dijimos, el arte es un componente importante de la cultura y los artistas son un espejo de ella. Esta íntima dependencia queda sensiblemente manifiesta en las modificaciones que las obras sufren como reflejo de los cambios que afectan a la sociedad. Para los arqueólogos, los cambios en los patrones estéticos son evidencias de cambios en el desarrollo de la cultura estudiada, y son una ayuda para diferenciar los diversos períodos o fases por los que ha ido pasando esa sociedad.

Anterior a la cerámica negra pulida se dieron otros patrones ceramológicos. Por el siglo VI antes de Cristo, comienzan a surgir los poblados permanentes en el área de San Pedro de Atacama y en ese momento la alfarería empieza a integrarse en el universo estético de los atacameños. Debemos pensar que recién la gente está probando el manejo de la

arcilla; en consecuencia, las técnicas son deficientes y no han encontrado todavía una definición estética para este nuevo material. En Tulum, por ejemplo, en esos momentos iniciales se encuentra una gran diversidad de tipos cerámicos, lo que evidencia esta búsqueda de un patrón propio. La primera cerámica con un sello netamente atacameño está dada por unos tiestos pulidos de color rojo, fechados en Toconao en 580 años A.C. Estos tiestos son pobres en variedades morfológicas; sólo presentan unas pocas formas cilíndricas y globulares que contrastan con la gama de variantes observadas en la cerámica negra pulida que viene después. Sin embargo, ya se han echado las bases de lo que será la tradición alfarera del pueblo atacameño; la monocromía y el pulimento. A pesar de que del noroeste argentino se trajeron piezas decoradas en negro, rojo y crema (estilo Las Cuevas Tricolor o Vaquería), ellas no motivaron la aplicación de colores a este lado de la cordillera. Los atacameños ya habían decidido que su cerámica no llevaría decoraciones policromadas.

Dentro de este conjunto de cerámicas iniciales o tempranas se hacen presentes algunas grandes vasijas antropomorfas (50 cm. de altura), algunas de forma cilíndrica y otras globulares; las primeras haciendo énfasis en el rostro y las segundas en el cuerpo entero, aunque en ambos casos sólo a niveles esquemáticos. Se cree que estas vasijas eran urnas funerarias que contenían infantes o partes de restos humanos. De cualquier manera, se trata de vasijas especiales en las que la connotación simbólica está manifiesta. Hay una transmisión del espíritu humano hacia la vasija a través de la representación de los rasgos más distintivos, especialmente del rostro. Si eran para contener restos humanos cumplían con el afán de preservar plásticamente la esencia humana, y si no, de todas formas, estaban insertas dentro de toda una simbología relacionada con el culto a la muerte y a los muertos.

La representación de la figura humana en el arte precolombino está estrechamente ligada al destino del hombre mismo, al punto de que en ciertas circunstancias las figuras pueden reemplazar a la persona como tal. Ceramios antropomorfos menores, formaban parte del ajuar funerario que se ponía acompañando a los difuntos. El hecho de que este tipo de ceramios no aparece en los sitios habitacionales sino sólo en los cementerios, hace pensar que se trataba de piezas hechas especialmente para el ritual mortuario. Esto nos pone ante la presencia de dos tipos de cerámicas, una utilitaria de uso cotidiano y otra con fines especiales. Si bien es cierto que en la primera también hay patrones estéticamente establecidos, es en la segunda donde se advierte el mayor esfuerzo de la emotividad simbólica y la mayor prolijidad y virtuosismo. En el

EL ARTE ATACAMEÑO...

fondo, esos símbolos eran mensajes al mundo de lo desconocido, de lo mágico y sobrenatural, y la prolijidad, era la adecuada presentación de dicho mensaje.

Los botellones antropomorfos negros pulidos, a los que nos hemos referidos en líneas anteriores, tuvieron sus predecesores en la cerámica roja pulida, aunque más realistas e ingenuos. La forma del cuerpo era absolutamente esférica y el rostro estaba esquematizado en el cuello del cerámico por las cejas, nariz, ojos y boca aplicados en relieve. Un aspecto interesante es que los ojos de forma circular o elípticos llevan una incisión horizontal (ojos en forma de granos de café), cosa que remeda uno de los rasgos tempranos de la alfarería sudamericana. Al pasar a la cerámica negra (300 años D.C.), los rostros van perdiendo el poco realismo que tenían, haciéndose cada vez más estilizados; las facciones quedan enmarcadas en un medallón facial y los relieves son reemplazados sólo por escarificaciones, una para cada ojo y tres o más para insinuar los dientes. Por último se pierde el medallón facial y las facciones quedan reducidas a un par de escarificaciones para los ojos y otro par para la boca.

A pesar de la importancia dada a la representación del cuerpo humano, se puede afirmar que los atacameños no fueron escultores en el modelado de la arcilla. Todas las representaciones corpóreas, aún de animales, son vasijas muy esquemáticamente modificadas; no hay ninguna figura en la que se haya intentado una representación naturalista de un hombre o de un animal. Las pocas que pudieran esbozar este carácter evidentemente no fueron hechas en la localidad, sino traídas de alguna región vecina. Es necesario acotar a esto que el interés por representar las figuras como elementos paisajísticos, no es inherente al arte aborigen. La representación de medios ambientes naturales con un afán contemplativo es un ingrediente propio del arte moderno. Ni los animales, ni las plantas, tampoco el hombre, fueron dibujados o modelados por el simple gozo de contemplar escenas o elementos naturales cautivos en un lienzo o en un mármol. El hombre que vive en la naturaleza no necesita aprisionar a ésta, porque ella es suya y está allí todos los días para gozarla o sufrirla. El modelado entre los atacameños, o el grabado, como veremos luego, es la trama, es la red mágica por medio de la cual se puede capturar no la figura, sino la esencia, las propiedades trascendentes que tenían aquellos seres animados que se representaban.

La única decoración aceptada por los atacameños para su cerámica, aparte de los minúsculos relieves y escarificaciones, fue el grabado. Utilizando un buril dibujaron figuras geométricas sobre la arcilla seca antes de cocerla. Rectángulos, triángulos, rombos o

espiras, rellenos con líneas o punteados, se yuxtaponen formando una greca sencilla alrededor del cerámico. Este tipo de decoración va sobre tiestos negros o rojos en forma de tronco-conos invertidos. Otra decoración en este estilo, que se repite con bastante frecuencia, es la de la llama. Con una línea vertical y otra quebrada, lograron un espacio que, relleno con un achurado, resulta en una peculiar representación del cuerpo de ese animal, sin cabeza ni extremidades. Estos cuerpos geométricos del camélido se disponen en pares opuestos, formando parejas que en tres o cuatro completan el entorno del recipiente. Las colas están representadas por una línea recta que termina con dos círculos concéntricos. Cada animal puede tener más de una cola, las que pueden estar entrecruzadas con las de una de las llamas de la otra pareja, o articuladas de diferentes maneras, lo que ha hecho hablar de un "juego de colas".

Es interesante considerar que aparte de la figura humana, la de la llama es la única otra representación de seres animados en la alfarería. Evidentemente, estos fueron los seres del mundo viviente que más fuertemente impactaron el empirismo del atacameño. El hombre mismo, por razones obvias y ya expuestas. Y la llama, por todo lo que significó en la vida del hombre precordillerano: fuente fundamental de alimento, almacén de lanas y huesos para vestimentas e instrumentos, y además, medio de transporte para carga. Tal vez esta íntima proximidad con el hombre a nivel de compartir un mismo mundo, pero con un animismo misterioso que lo enclaustraba en otro mundo inaccesible para el ser humano (el mundo animal), hicieron integrarlo al cosmos de lo sobrenatural. A la llama el atacameño le atribuyó cualidades mágicas y la consideró también como su compañera inseparable en la otra vida, poniendo cuerpos y patas de este animal junto a sus muertos. Todo esto conferiría a la llama méritos adecuados para ser incorporada en el universo mágico de la estética de los atacameños, privilegio que muy pocos animales (y ninguna planta) merecieron.

Hacia el año 600 D.C., la tradición del pulimento en la cerámica, que había durado más de mil años, comienza a decaer. Las vasijas van perdiendo brillantez y también su elegancia. Toda esa profusión y esmero en la forma, decae hacia una descuidada simplicidad. Desaparecen los botellones antropomorfos dando paso a formas esféricas y semi-esféricas de paredes gruesas. Es evidente que algo estaba sucediendo a los atacameños y que estaba siendo reflejado por un cambio en los cánones estéticos. Si examinamos otros objetos arqueológicos que acompañan la cerámica de ese momento, nos daremos cuenta de que hay una fuerte intrusión de

EL ARTE ATACAMEÑO...

elementos foráneos procedentes de la cultura Tiwanaku. Esto nos confirma que efectivamente había un fenómeno que estaba afectando a los atacameños y del cual nos ocuparemos más adelante. Hacia el 900 D.C. otro impacto es acusado por la alfarería. Esta vez se trata de algo mucho más fuerte, ya que el patrón estético cambia radicalmente. Continúan haciendo cerámica de un solo color, pero ahora, en tonalidades de rojo violáceo o "concho de vino", color que aplicaron en una gruesa capa de engobe. Las formas se hacen complicadas, mostrando perfiles compuestos, como las vasijas de doble cuerpo características de la fase tardía. Los acontecimientos socio-culturales que motivaron esta enérgica alteración estética fueron complejos y parecen tener su base en la convulsionada realidad que se estaba viviendo en ese tiempo a nivel de los Andes Meridionales.

No se puede analizar la estética del arte precolombino a través de una sola categoría de objetos; por ejemplo, a través de la cerámica. De ninguna manera se puede decir que la alfarería sintetice lo que es el arte atacameño; el universo estético en estos pueblos está parcelado en conjuntos diferentes. Los elementos estéticos de la cestería no se repiten en la cerámica, ni en los tejidos, ni en las calabazas; a cada categoría de objetos se le ha asignado sus propios componentes de forma, diseño y color. A este respecto, son notorios los contrastes que se producen, por ejemplo, entre la cestería decorada y la alfarería con su ausencia de decoración. Por otro lado, que habiéndose demostrado tanto virtuosismo en la plástica de la forma a través del tallado de la madera, no se haya hecho la misma profusión escultórica en el modelado de la arcilla. Es por esto que para conocer el universo estético de este pueblo, deben analizarse todos y cada uno de los conjuntos que lo componen.

Si la cerámica fue forma, la cestería fue decoración. Los tiestos de fibra vegetal repitieron insistentemente una forma cilíndrica, como para hacer resaltar sobre una forma neutra un despliegue decorativo excepcional. La técnica especial que se requiere para construir los cestos conlleva cierto determinismo en la decoración. La técnica conocida como **coiled** o técnica en espiral, consiste en confeccionar un largo y delgado atado de paja que, como urdimbre se va enrollando sobre sí mismo y sosteniendo con otra fibra que hace de trama, hasta constituir la totalidad de la pared del recipiente. Esta técnica afectó a la decoración, permitiendo el desplazamiento sólo de trazos rectos verticales, horizontales u oblicuos, haciendo difícil la ejecución de líneas curvas. Es así que los motivos son eminentemente geométricos ya que en el fondo, la técnica estaría predestinada a geometrizar cualquier tipo de figura. Sin embargo se repite un punto

anterior: pocas veces se intentó representar figuras humanas, de animales o de plantas.

Las figuras presentes son netos cuerpos geométricos, la mayoría derivados del cuadrado. La composición más frecuente es la de cuadrados alternos en color claro y oscuro, como en el tablero de ajedrez. Los cuadrados de color claro llevan centrada una cruz formada por cuatro cuadrillos oscuros que constituyen sus ejes y que rodean un pequeño cuadro claro. Esta composición puede repetirse en todo el panel de contorno del canasto, o en forma de campos que alternan con otros campos de motivos distintos.

A este respecto, hay que hacer notar que el patrón estético de los atacameños contemplaba una estandarización en cuanto a los campos compositivos; es decir, cada uno de ellos presentaba su propia composición y es muy raro que los elementos de uno se repitan en otro. Reconocemos unos seis campos patrones que son los más constantes y algunos otros cuya repetición es infrecuente. El más repetitivo es el campo ajedrezado al que nos hemos referido anteriormente. Otro, consiste en series de barras verticales que van de arriba abajo del campo, y que a intervalos regulares llevan barras cortas atravesadas. Un tercer campo está decorado con grandes cuadrados que se alternan: uno, con un rectángulo concéntrico interior, y otro, que lleva un cuadrado atravesado (remedando un **losange**) y ajedrezado por un fino retículo. Un campo más complejo y que escapa en parte del rígido geometrismo anterior, lleva una figura en la parte inferior que consiste en un rectángulo con una corta prolongación en la parte media inferior y otra en la parte media superior; esta figura se sitúa bajo una ancha faja, quebrada al centro, que le proporciona una especie de techo de dos aguas (semejando una capilla). Un otro campo, que también denota mayor flexibilidad, está compuesto por sargas de pequeñas cruces que cuelgan del borde; estas sargas se ubican alternadamente con sargas de rombos, que desprendiéndose desde el borde llegan hasta el límite inferior del campo. Un último campo a considerar, rompe los esquemas anteriores por la inserción de dos diagonales que dividen el espacio en tres triángulos, al interior de cada cual se ubican elementos rectangulares.

Los campos compositivos en que se encuentra dividido un cesto normalmente son cuatro, a veces dos, y excepcionalmente un número mayor. La distribución más frecuente de los campos en el contorno del cesto se da en forma de una alternancia de campos de motivos diferentes, pero, en un mismo cesto, nunca se encuentran más de dos campos diferentes. Estos campos pueden ser en realidad diferentes o sólo invertidos, como en un efecto

EL ARTE ATACAMEÑO...

de espejo; efecto que se observa también en las llamas pareadas del "juego de colas" visto en la cerámica. Hay una estrecha asociación entre esta forma de presentación y los campos con las líneas diagonales, de tal manera que el panel de contorno aparece cortado por líneas zigzagueantes, que rompen la monotonía vertical/horizontal resultante del diseño rectangular; al mismo tiempo, transmiten continuidad al panel. Cuando los campos son más de ocho, suelen presentar diseños simples de tendencias triangulares, con aristas aserradas y frecuentemente alternados en efecto de espejo.

Se dice que las sociedades complejas, de organización jerarquizada, se inclinan por estilos artísticos caracterizados por el empleo de cierto número de elementos disímiles en diseños asimétricos; en cambio, las sociedades de organización más simple, aplican elementos muy sencillos que se repiten, y siempre de acuerdo con los principios de la simetría. En función de lo que nos muestra la cestería, habría que considerar a la sociedad atacameña como representativa del último tipo de sociedad. Evidentemente, si comparamos el arte atacameño con el de las llamadas "altas culturas", como la egipcia, la azteca o la incaica, se nos presenta más simple que el arte de aquéllas. De alguna manera esto es coherente si recordamos que al interior de las sociedades existe una íntima relación entre todos los aspectos constitutivos de la cultura, y como dijimos, el arte es un reflejo de ella. Sin embargo, el menor nivel de complejidad no debe tomarse como ausencia o vacuidad de valores o conocimientos. Aún la frialdad geométrica y simétrica del diseño de la cestería se ve enriquecida por una equilibrada aplicación de aditamentos que sin duda están transmitiendo una rica emotividad. Hay una simbología y un mensaje que todavía no somos capaces de comprender, pero que podemos vislumbrar en cosas como la representación de la "capilla", o en la utilización de composiciones bicromas. Al parecer, los elementos bicromos están asumiendo la animidad, la vitalidad de la representación gráfica. La fuerza de este símbolo llegó a ser magistralmente sintetizada por los tiwanacotas como representación del órgano visual de los seres vivos. El ojo, en las figuras afiliadas a Tiwanaku, está graficado por un círculo o por un rectángulo con una mitad de un color y la otra de otro. No es casual, entonces, que la alternancia bicroma, y en especial los rectángulos bicromados, transfieran una calidez orgánica a estas composiciones estéticas.

En la cestería se aplicó diferentes tonalidades de café; los cestos con afiliación tiwanacota incorporaron colores rojo y azul; pero donde realmente se aprecia la estética cromática de los atacameños es en los tejidos. Al igual que en la cestería, la técnica jugó un papel importante en los patrones estilísticos. La técnica predominante en todas las fases fue la que se

conoce como "faz de urdimbre", por ser precisamente la urdimbre la que queda expuesta en la superficie del textil. Las telas resultantes en esta técnica presenta grandes planos monocromos, preferentemente en color vicuña (y a veces en rojo o azul), así como franjas coloreadas en azul, verde y rojo. Por ejemplo, las túnicas, especies de amplias camisas sin mangas, llevan una base de un solo color y a ambos lados una serie de franjas verticales en los colores señalados.

Sin embargo, el manejo y la variación de la urdimbre permitió intrincados entrecruzamientos que derivaron en complicadas decoraciones. Con urdimbres transparentes, técnica que ya se conocía por el año 250 D.C., se consiguió el trazo de líneas de disposición oblicua en relación a la urdimbre normal. Generalmente el diseño adopta líneas en zig-zag que se desplazan en sentido horizontal o vertical. Esta técnica fue aplicada preferentemente en bolsos y fajas. Hay bolsas bellamente policromadas con imbricación de cintas zigzagueantes, tejidas en dos y hasta seis colores (café, azul, granate, verde, crema y rosado). Otras con el zig-zag en sentido vertical, aproximan los quiebres entre las líneas vecinas conformando sartas de rombos, cada una de las cuales puede ser de un color diferente.

Con urdimbres complementarias, técnica que parece ser más tardía, se obtuvieron franjas con una fina y más complicada decoración. Aquí cobran su desarrollo las aplicaciones geométricas, pero a diferencia de las de la cestería que derivan del rectángulo, en ésta subyace el triángulo y el rombo como elementos primarios, implementadas con bordes aserrados y ganchos o espirales quebradas. El bordado que se da en el ruedo, cuello y costados de las túnicas compite en belleza con las franjas de la técnica de urdimbres complementarias, pero llega a superarla en complejidad. En ambas, y en general en todo el diseño textil, volvemos a encontrar la bicromía presente en los cestos, acentuada por la mayor disponibilidad de colores. Cada elemento está dividido en dos colores, lo que se repite a nivel de sub-módulos y módulos. También aparece el efecto espejo, complementado por una variación alternante de colores. Todo esto le da un extraordinario dinamismo a los tejidos atacameños.

En otra técnica, se jugó tanto con la urdimbre como con la trama para obtener el decorado; es la técnica conocida como de "urdimbre y tramas continuas". En ésta, además del telar se utilizó la aguja, obteniendo franjas quebradas por secuencias oblicuas de rectángulos, a manera de escaleras, cada una de un color diferente. También se obtuvieron grandes ganchos angulares imbricados o estructuras piramidales, las que en las mantas se van combinando en módulos alternados a lo largo y

EL ARTE ATACAMEÑO...

ancho, hasta cubrir toda la pieza. Hay otras técnicas para obtener texturas y decorados diversos. Destacan entre ellas, el aterciopelado, que se consigue trabajando con agujas para formar argollas que sucesivamente van entrelazando la fila de argollas precedente (**looping**), y que al mismo tiempo va dejando hilos sueltos hacia la superficie de la tela, logrando con ello el aspecto de terciopelo. Una técnica interesante que atañe a la decoración y en la cual no se usan hilos previamente teñidos, es la técnica de **ikat** o de nudos. Para ello se hacían nudos en la tela, distribuyéndolos de acuerdo a la decoración que se deseaba obtener y luego se sumergía toda la tela en la tintura. Al deshacer los nudos, quedaban áreas en forma de aros sin teñir, repartidos según el patrón ideado.

Antes de dejar los textiles, vale la pena referirnos a la técnica de "faz de trama" o tapicería, ya que con ella se obtuvieron los más espectaculares tejidos encontrados en San Pedro de Atacama. Esta técnica, en oposición a las anteriores, deja expuesta la trama y permitió el desarrollo de diseños figurativos, la mayoría de los cuales aparecen relacionados con la iconografía tiwanacota. Hay una túnica que presenta figuras antropomorfas en un exquisito policromado, las que recuerdan los grandes monolitos de piedra que se hallan en el centro religioso-administrativo de Tiwanaku, a orillas del lago Titicaca. El personaje representado aparece de perfil y lleva una corona en la cabeza y cetros en sus manos. Hay por lo menos tres variantes de este personaje, que se ubican alternadamente en franjas verticales, también con una alternancia de colores. Al borde inferior de esta prenda va una ancha faja horizontal, en la que al parecer se estaría mostrando al mismo personaje pero de frente. Esta figura ha sido enriquecida con elementos complementarios como cruces, cabezas de aves, cabezas de peces y grandes cabezas de felinos. El ojo bicromo, al que hacíamos referencia anteriormente, se muestra en toda su vigencia en estas cabezas y también en el personaje principal.

En otra túnica se puede apreciar otro personaje que aparece en otro monumento de piedra de Tiwanaku: el cóndor sagrado de la "Puerta del Sol". Esta entidad también ha sido distribuida en franjas verticales y el juego alternativo se da con una figura mirando hacia la izquierda y la siguiente hacia la derecha; así sucesivamente. Al igual que en el caso anterior, este cóndor lleva corona y cetro, y está ataviada con una serie de elementos complementarios, sin faltar las cabecitas de animales, de cuya simbología nos ocuparemos más adelante. Estas figuras han sido desarrolladas como un diseño compacto dentro de rectángulos, logrando un apretado pero armonioso ajuste de todos los elementos que componen la figura en el interior del campo. Otra túnica tiwanacota difiere técnicamente de las anteriores por el uso de

tramas en pares, y también por el diseño más geometrizado, aunque incorpora elementos orgánicos. Ella muestra una especie de pez de lagunas altioplánicas estilizado, y a ambos lados de él, una serpiente con dos cabezas humanoides, una en cada extremo de su cuerpo. En este otro tipo de diseño la simetría es un componente muy importante.

La mayor riqueza de simbolismo la encontramos en la escultura de la madera, en especial en las tabletas para alucinógenos. La simbología impresa en ellas deviene de una compleja cosmovisión en la que lo natural y lo sobrenatural se confunden y transfunden a través de los "estados iluminados" logrados con sustancias alucinógenas. Como implementos del culto de la religión atacameña dichas sustancias, y todo el complejo instrumental utilizado para la práctica correspondiente, tenían consideraciones especiales. En nuestra concepción, las tabletas corresponderían al cáliz o a la patena, donde se depositaba aquello que producía el trance, la transformación psíquica y la adquisición de un estado sobrenatural.

En este contexto se produce un nexo ritual entre la representación artística, su creador y la sociedad. Los creadores de este verdadero arte litúrgico han sido los chamanes, personajes que tenían la función de intervenir en el mundo sobrenatural. La necesidad de creer en un mundo sobrenatural es inherente a la naturaleza humana y ha sido sentida por los hombres de todas partes y de todos los tiempos. Surge del temor a lo desconocido, como una respuesta a la necesidad de una concepción organizada del universo, y como la posesión de un mecanismo para aquietar las ansiedades creadas por la incapacidad del hombre para predecir y comprender ciertos hechos que no logra explicar como fenómenos naturales. Felizmente, también se cree que ese mundo no está cerrado, que siempre es posible alguna comunicación con él, a través de actividades para propiciar o influir en los seres y poderes de ese mundo, cosa factible, precisamente, por intermedio de los chamanes.

Las imágenes representadas en las tabletas tienen una compleja relación con las visiones y estados psíquicos obtenidos por las sustancias alucinantes, las que sin duda procedían de plantas que tenían una alta concentración de drogas psicotrópicas. Poco se sabe cual es la alteración fisiológica que se produce en el organismo con la inhalación de esas drogas; por el momento, se sabe que ellas actúan sobre el sentido de la vista produciendo una autoiluminación en las terminaciones nerviosas del ojo (fosfenos), lo que se traduce en imágenes fantásticas llenas de colorido. Este fenómeno que puede ser provocado mecánicamente al presionar el

EL ARTE ATACAMEÑO...

globo ocular, también puede ser inducido mediante compuestos químicos como la mescalina, la bufotenina, la harmalina y otros que se hallan concentrados en ciertas estructuras de algunas plantas. El proceso alucinatorio parece pasar por diferentes fases, y en algún momento, por la incidencia sobre el sistema nervioso central, las visiones abstractas se convierten en siluetas antropomorfas o zoomorfas que emergen de la fantasía. El estado anímico y la espectacularidad de las visiones seguramente hicieron creer a los antiguos atacameños que por este medio se lograba una proyección hacia el mundo sobrenatural donde moraba todo un contingente de seres mitológicos y donde residía el control del mundo terrenal. Se dice que los fosfenos inducidos por fuertes drogas pueden persistir durante meses, de tal manera que las prácticas alucinatorias periódicas harían que tales visiones quedaran incorporadas permanentemente en los individuos. Esta superposición de fosfenos a la visión del medio real haría que la imagen visual normal se transformara en una visión sobrenatural, incorporando el mundo mitológico al mundo real de los individuos.

Este sincretismo entre lo natural y lo sobrenatural queda manifiesto, por ejemplo, en la atribución de poderes sobrenaturales a las características naturales de animales carnívoros como los felinos. O también, en la posibilidad de que algunos humanos selectos —precisamente los chamanes— pudieran asumir ciertos poderes que por naturaleza son ajenos a los humanos y, en consecuencia, sobrenaturales. Poderes que permitirían ejercer control sobre fuerzas naturales (lluvias, enfermedades, disponibilidad de alimentos, o aún la propia muerte), las que como fantasmas amenazan permanentemente el normal desenvolvimiento del ciclo vital del individuo y de la sociedad.

En este contexto mágico, el arte no podía estar ausente; por el contrario, dadas las propiedades de materializar las imágenes mentales, de hacer real lo irreal (propiedades éstas también con atribuciones mágicas), era el instrumento exacto para orientar ese universo sincrético. Era la manera más eficaz para corporificar, para dar forma a esa cosmovisión, que de otra manera habría sido idealizada a su manera en la mente de cada atacameño. El arte en este sentido fue el método gráfico y organizativo que integraba culturalmente bajo un entendimiento común ese mundo subjetivo, personal e íntimo. A través de él se definirían los patrones visuales y, en último término, mentales, de la ideología atacameña.

Una representación bastante frecuente es la del felino, la que puede darse en forma de felino completo, hombre-felino u hombre con tocado de felino. Esto por un lado nos está confirmando la

importante consideración que se tenía de los poderes de estos animales (puma, gato de monte, etc.), y por otro, que el chamán podía transformarse en felino para adquirir esos preciados poderes. Se nos hará más fácil comprender esta quimera si recordamos dos creencias básicas en relación a la magia: 1) que lo semejante produce lo semejante (o que un efecto se parece a su causa) y 2) que las cosas que han estado una vez en contacto mutuo continúan actuando entre sí a distancia, después de haber sido eliminado el contacto físico. De acuerdo a estos principios, era necesario que el chamán pusiera sobre su cuerpo atuendos que lo identificaran con el felino y que al mismo tiempo establecieron un contacto físico entre él y el animal, lo que ayudado por las drogas producía la "transformación felínica del chamán". Los tallados en las tabletas, de alguna manera, nos están mostrando precisamente este curioso proceso de transformación en sus diferentes fases.

Indudablemente este ambiente de alucinaciones requirió de una fuerte dosis de autosugestión para alcanzar los objetivos presupuestos; en este sentido, es probable que las figuras de las tabletas para alucinógenos hayan cumplido una importante función como recursos psicógenos visuales. La contemplación de dichas imágenes durante la inhalación de las drogas, debe haber sido una necesaria ayuda para guiar el proceso de transformación hacia el animal cuyas propiedades se querían adquirir. Quizás esto explique las numerosas representaciones de cóndores, halcones y de otras aves y animales. Los hábitos sanguinarios, solitarios o misteriosos de estos seres, estimularon la imaginación de los atacameños para atribuirles poderes sobrenaturales e incorporarlos en su cosmovisión, y en consecuencia, en el arte.

Otro orden de representaciones en la imaginería psicodélica está dado por seres monstruosos: semi-hombres o semi-animales. Entre ellos vuelve a aparecer el felino, pero esta vez, no como un chamán transformado sino como un ente híbrido que tiene existencia por sí mismo. Sin lugar a dudas, se trata de verdaderas divinidades, de otra dimensión de las creencias; son engendros y poderes mucho más poderosos y mucho más inmanentes al mundo sobrenatural. Esta nueva dimensión religiosa fue introducida en San Pedro de Atacama y en buena parte de lo que hoy es el norte de Chile, por la expansión Tiwanaku. El Imperio Tiwanaku sustentó su expansión, precisamente, en su más elaborada ideología religiosa, la que logró consolidar un panteón de dioses andinos que se impuso sobre las divinidades regionales. Algunos de estos dioses se pueden ver en la conocida "Puerta del Sol" en Bolivia. Al centro de ese monumento lítico se observa la

EL ARTE ATACAMEÑO...

representación del sol, máxima deidad andina, con su apariencia antropomorfa. En su contorno se repiten numerosas veces las figuras de un hombre alado y del cóndor, ambos en posición genuflexa, denotando un marcado hieratismo religioso. Estas mismas tres figuras aparecen en las tabletas de San Pedro de Atacama, incluso trabajadas con la misma técnica con la que fueron ejecutadas en la "Puerta del Sol", sólo que aplicada a la madera.

Estas tabletas, a pesar de ser pequeñas (aproximadamente 15 cm. promedio), poseen un sentido hierático sagrado monumental. En ellas, la representación imaginada no es una simbolización, no es una representación abstracta de la divinidad, es la propia divinidad la que está allí presente. El artista una vez más ha puesto en juego los poderes mágicos del arte: no sólo ha tallado una figura con sus manos, sino que ha podido traer a los dioses al alcance de los hombres. A través de su obra se produce un fenómeno de sacramentalización popular que convierte las imágenes artísticas en "objetos sacramentales", atrayendo la veneración de los feligreses hacia esos objetos, o mejor dicho hacia la divinidad allí presente. Esto se explica de la misma manera como los creyentes que hoy requieren de la imagen de Cristo, del Santo o de la Virgen para poder dirigir sus plegarias a un ente concreto.

En estas figuras se pone de manifiesto un interesante juego simbólico apoyado por los elementos estéticos. Todas ellas están ataviadas con pequeñas cabezas de puma, de águila y de pez. En la deidad solar hay un fuerte predominio de las cabecitas de pumas, en el hombre alado de águilas, y en el cóndor de peces. Los mismos principios mágicos referidos anteriormente, nos sirven para interpretar el significado de estas pequeñas cabezas. Ellas, al estar ubicadas en la corona y especialmente en el nacimiento de las extremidades de estos personajes, están simbolizando cualidades transmutadas a esos seres, y al mismo tiempo nos revelan una interdigitación de los ambientes cosmogónicos. Las cabecitas de puma representan atributos terrenales que facultan a la divinidad celestial para desenvolverse en la tierra, probablemente en el mismo "nicho ideológico" que los felinos. Las cabecitas de águila o halcón, muestran que el hombre alado es un ente que posee los mismos atributos de las aves para desenvolverse en el medio etéreo. Asimismo, las cabecitas de peces señalan que la morada del dios-cóndor estaba bajo el agua.

Es interesante hacer un alcance sobre la categorización de los símbolos. La representación del pez es sólo la transmisión o atribución de propiedades para desenvolverse en el mundo subacuático; el pez en sí, nunca fue deidad. En cambio, el puma representa atributos terrenales, pero

también llegó a ser una entidad deificada. Por otro lado, el hombre y la llama no integran ninguna de las dos categorías, ya que ambos eran los seres menos misteriosos y los más frágiles del universo; dicho de otra manera, eran los seres más naturales de la cosmovisión. En consecuencia, no tienen ni representan ningún poder especial. El hombre y sus animales domésticos necesitan de los dioses, pero los dioses no pueden apeteer nada de esas criaturas tan desamparadas. Sólo un hombre diferente, dotado de poderes especiales, como el hombre alado, y una llama como **Wari-willka** (otra deidad tiwanacota), pudieron integrarse al panteón sagrado.

El cóndor, el puma y **Wari-willka** son representados constantemente con atributos acuáticos. Esto es absolutamente coherente si pensamos que Tiwanaku surgió a orillas del lago Titicaca, imponente masa de agua en cuyas profundidades se desenvuelve hasta hoy un mundo de leyendas sustentado por la fantasía popular. Seguramente, Tiwanaku no hizo otra cosa, sino recopilar y dar formas pétreas (visuales) a esos seres mitológicos que desde antes que naciera el Imperio, existían en la mente de la gente del altiplano. No es extraño entonces, por ejemplo, que actualmente en Los Andes se crea en la existencia de una llama mitológica (**Yacana o Katakchilla**), la que se puede ver en las noches en el firmamento, y que para nuestro interés, cuando baja a la tierra se desplaza por dentro de los ríos. En la mitología andina siempre hay una estrecha relación entre las llamas y el agua, al punto de mantenerse la creencia de que el lugar de origen de estos camélidos está en las lagunas.

Un último grupo de imágenes que no pretende agotar la fértil imaginaria atacameña, pero que prueba la mayor complejidad que en algún momento alcanzó su religiosidad, son aquellas que representan sacrificios humanos. Hay personajes que en una mano portan un hacha y en la otra una cabeza cortada, evidentes testimonios de holocaustos humanos para la propiciación de las deidades. En todas las religiones, sin excepción, ha estado presente la idea de que la vida humana es la ofrenda más sublime que el hombre puede entregar a sus dioses. Algunos pueblos han manifestado esta idea en forma simbólica, en cambio otros, como los atacameños, aztecas e incas, lo han llevado a la práctica. Este tipo de rituales compromete la participación de todo el pueblo, con el consentimiento y el deseo de entregar la vida de uno de los suyos como pago por la protección divina.

Al igual que el chamán, el sacrificador podría alcanzar facultades sobrenaturales, pero estaría inserto en una organización religiosa y comunitaria mucho más compleja, y más que como directo manipulador de lo sobrenatural, actuaría como

EL ARTE ATACAMEÑO...

intermediario entre los hombres y las divinidades. Asumiendo estas características podríamos suponer, entonces, que con Tiwanaku comienza a consolidarse una verdadera religión y un naciente grupo de sacerdotes. En el conocido sacrificador de ojos de turquesa (*), se valoriza al hombre "no transformado", al simple mortal, con licencia para actuar en esta mediación. Sin embargo, los sacrificadores transformados en felinos (**Chachapuma**) y otros que posiblemente representen a **Wari-willka** son las más frecuentes esculturas relacionadas con los sacrificios humanos. Esto nos hace pensar que las propias divinidades encarnadas en el sacerdote-chamán podían hacer de ejecutores y receptores en un doble acto ritual, en el que al tiempo de quitar la vida, ésta, se incorporaba a la entidad divina como fluido vitalizador. Es indudable que el chamanismo atacameño y el sacerdocio tiwanacota se articularon en un fecundo sincretismo religioso.

Complementando el arte litúrgico mobiliario de los holocaustos humanos, encontramos sujetos acostados sobre el vientre o la espalda. Es posible que esta sea la posición en que se ponía a la víctima para ser decapitada. También es posible que las tabletas que llevan estas figuras estuvieron destinadas a la narcotización de la víctima, y en consecuencia, a un proceso psicoactivo para que ella aceptara su inmolación.

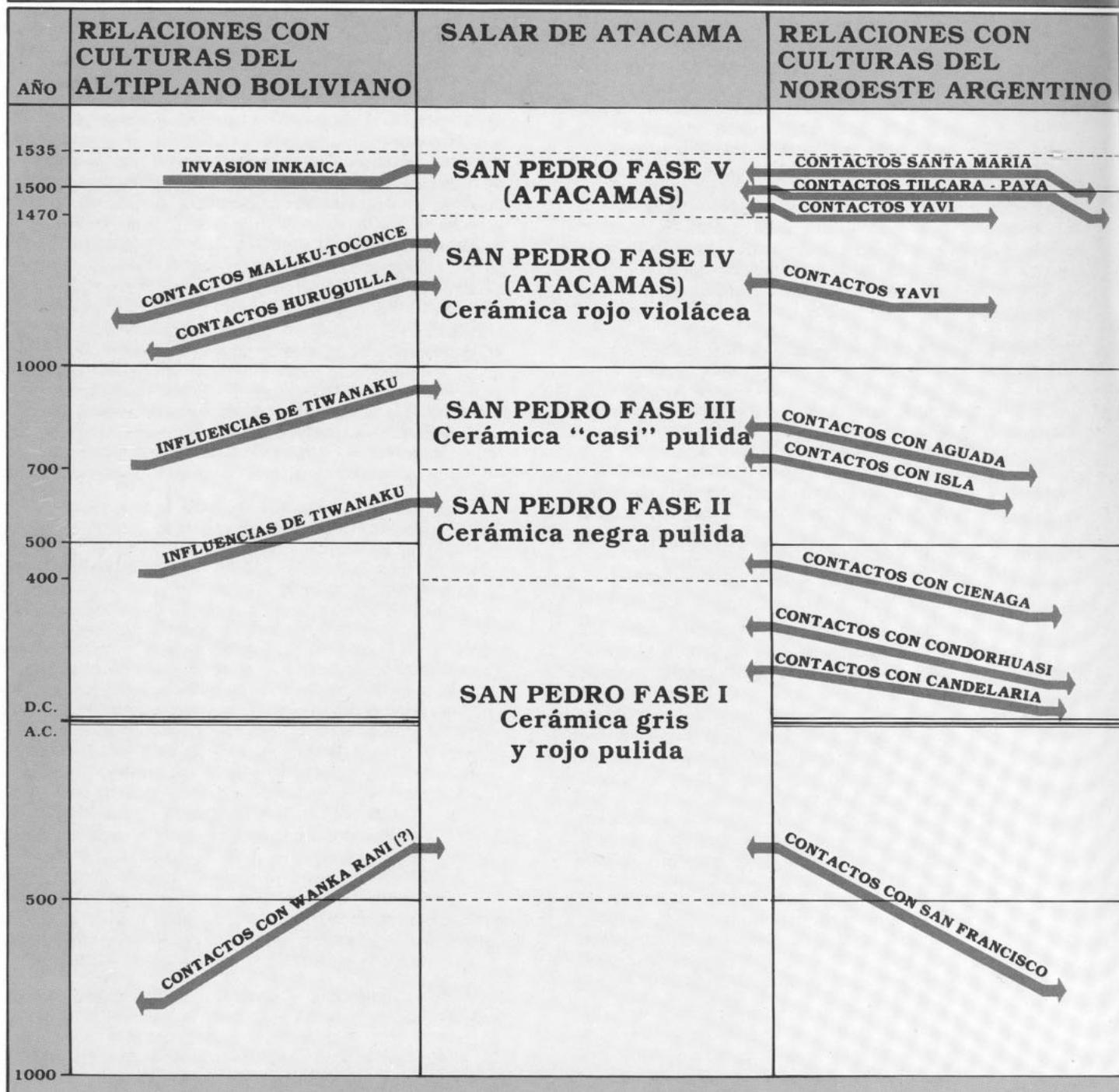
Esto no es todo en cuanto al arte atacameño. Hay mucho más todavía, hay calabazas grabadas,

pintadas y pirograbadas, hay huesos pirograbados y grabados, hay tubos para inhalar alucinógenos con hermosas figuras talladas, hay cucharas con mangos bellamente decorados, etc. Pero, más que presentar una descripción exhaustiva de los objetos de arte, hemos querido dar una visión antropológica de ellos: es decir, mostrar la expresión estética como un componente sustancial de la cultura atacameña. Como esa cualidad humana que le dió forma y color a todo un contenido de ideas que estuvo en la mente de un pueblo. Como ese don extraordinario que no sólo tiene la magia de hacer real lo irreal, sino que de transmitirnos esas ideas y creencias a través de miles de años para que nosotros podamos conocerlas. De enseñarnos valores perennes, en el sentido de que no sólo la nuestra es la única verdad, sino que los pueblos de todos los tiempos y de todo el mundo han sido y son poseedores también de la verdad. Enseñarnos que no hay pueblos primitivos: que sólo es primitivo aquel que hoy no es capaz de aceptar la verdad de los otros. Una identidad como la de los atacameños, aunque más mágica que científica, nos llama a reflexionar sobre nuestra propia identidad y a preguntarnos sobre la solidez de nuestras creencias y valores. La fuerza de una identidad como la de ellos, debería ser un llamado para enorgullecernos de tener pueblos así en las raíces de nuestra historia y de nuestra cultura.

Agustín Llagostera Martínez

*Fotografía en página N°45; Número de Catálogo: 067.

DESARROLLO LOCAL E INFLUENCIAS EXTERNAS EN LA CULTURA SAN PEDRO



**FERIA DE INTERCAMBIO EN SAN PEDRO
DE ATACAMA (años 400 - 700 D.C.)**



Constantino Manuel Torres*

**TABLETAS
PARA ALUCINOGENOS
DE SAN PEDRO DE ATACAMA:
Estilo e iconografía**

* Florida International University - Visual Arts Department Tamiami Campus, Miami, Florida 33199

INTRODUCCION

La costumbre de la población indígena de las Américas de inhalar sustancias psicoactivas por medio de una tableta y un tubo, fue un fenómeno observado por los Europeos desde los comienzos de la colonización. La primera descripción de prácticas inhalatorias fue escrita por Cristobal Colón sobre la base de observaciones hechas en el transcurso de su segundo viaje a América (1493-1496). Durante un breve periodo de residencia en la isla de La Española, Colón observó que para los nativos la inhalación de polvos psicoactivos era parte integral de una ceremonia religiosa:

"Idolatría u otra secta no he podido conocerles, aunque todos sus reyes que son muchos, tanto en La Española como en Tierra Firme, tienen una casa para cada uno de ellos... en la cuál no hay otra cosa sino imágenes de madera... que ellos llaman cemíes... En esta casa tienen una tabla muy bien labrada... de forma redonda como un taller, en la cual hay unos polvos, que ponen en la cabeza de dichos cemíes, haciendo ciertas ceremonias; después con una caña de dos ramos que se meten en la nariz aspiran este polvo. Las palabras que dicen no las entiende ninguno de los nuestros. Con el dicho polvo se ponen fuera de tino, volviéndose como borrachos" (Pané 1974: 88).

Colón comisionó a un fraile, Ramón Pané, para que recolectara la información sobre todas las ceremonias y antigüedades de los isleños.

Fray Ramón Pané, miembro de la orden de San Jerónimo, arribó a la isla de La Española el 2 de Enero de 1494, en donde residió hasta fines de 1498. El registró mitos de creación de los Taínos nativos, sus creencias acerca de lo sobrenatural y los nombres y atributos de sus dioses. Es el primer autor que hizo referencia al polvo inhalatorio por medio de un nombre nativo, **cohoba**, además de describir el acto inhalatorio, su asociación con prácticas curativas y sus propiedades como medio de comunicación con sus deidades:

"... la cual cohoba es un cierto polvo, que ellos toman a veces para purgarse y para otros efectos que después se dirán. Esta la toman con una caña de medio brazo de largo, y ponen un extremo en la nariz y el otro en el polvo; así lo aspiran por la nariz y esto los hace purgar grandemente" (Pané 1974:30). *"Cuando alguno está enfermo, le llevan el behique, que es el médico susodicho. El médico está obligado a guardar dieta, lo mismo que el paciente, y a poner cara de enfermo; y para purgarse toman cierto polvo, llamado cohoba, aspirándolo por la nariz, el cual les embriaga de tal modo que no saben lo que se hacen; y así dicen muchas cosas fuera de juicio, en las cuales afirman que hablan con los cemíes, y estos les dicen que de ellos les*

ha venido la enfermedad" (Pané 1974: 35).

Fray Bartolomé de Las Casas también se refiere a la inhalación de un polvo psicoactivo por los Taíno de las Antillas Mayores. Las Casas, quien residió en las Antillas de 1502 a 1514, nos brinda una descripción de la naturaleza del polvo así como del uso de la tableta y del tubo:

"Tenían hechos ciertos polvos de ciertas yerbas muy secas y bien molidas, de color canela...; estos ponían en un plato redondo, no llano, sino un poco algo combado u hondo, hecho de madera, tan hermoso, liso y lindo que no fuera muy más hermoso de oro o de plata; era casi negro y lúcido como de azabache. Tenían un instrumento de la misma madera y materia, y con la misma polidez y hermosura, la hechura de aquel instrumento era del tamaño de una pequeña flauta, de los dos tercios de la cual en adelante se abría por dos canutos huecos... Aquellos dos canutos puestos en ambas a dos ventanas de las narices, y el principio de la flauta, digamos, en los polvos que estaban en el plato, sorbían con el huelgo hacia dentro... Estos polvos y estas ceremonias o actos se llamaban cohoba, la media sílaba luenga en su lenguaje; allí hablaban como en algarabía, o como alemanes, confusamente no se que cosas y palabras" (Las Casas 1909: 445).

La primera documentación sobre el uso de una tableta en Sudamérica es posiblemente la efectuada por el naturalista brasileño Alexandre Rodrigues Ferreira en febrero de 1786 (ver Wassen 1970: 47-48). En este documento, titulado **"Memoria sobre los instrumentos de que usa o Gentio p. tomar o tabaco-Paricá,"** Rodrigues Ferreira nos ofrece una detallada descripción de los implementos de este tipo utilizados por los Maué del norte del Brasil. Otro de sus trabajos incluye el dibujo de una tableta ornamentada con una figura humana flanqueada por dos serpientes (Wassén 1970: fig. 1).

Son numerosos los estudios sobre la inhalación de sustancias por grupos nativos de la cuenca del Amazonas, pero entre ellos el trabajo de Johann B. von Spix y Carl F. von Martius (1823-31) es el de mayor importancia para nuestra investigación. Estos dos exploradores alemanes, quienes viajaron por el Brasil entre 1817 y 1820, observaron el uso de un polvo psicoactivo entre los Mura y los Maué (Spix y Martius 1823-31: 1075) e incluyeron la ilustración de una tableta recogida en el río Madeira. Gracias a esta descripción de las prácticas inhalatorias y a la ilustración de la tableta, la obra de Spix y Martius ha facilitado definir el uso de objetos similares encontrados en contextos arqueológicos (e.g. Boman 1908, vol. 2: 653).

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

Una de las más tempranas descripciones de uno de estos artefactos de época prehispanica es probablemente aquella hecha por el investigador colombiano Liborio Zerda (1972), publicada originalmente en 1883. En este trabajo Zerda describe varios objetos de la cultura Muisca e ilustra una tableta de oro, refiriéndose a ella como a un "objeto rectangular", pero sin adjudicarle una función específica (Zerda 1972: 74, fig. 22).

Después del trabajo de Liborio Zerda, los arqueólogos argentinos Juan Bautista Ambrosetti (1899, 1902) y Robert Lehman-Nitsche (1902), discutieron las posibles funciones de las tabletas prehispánicas, pero no consideraron su uso como parte del ajuar inhalatorio. Fue sólo con los trabajos de Eric Boman (1908) y de Max Uhle (1912), que su función como recipientes para inhalar el polvo quedó definitivamente establecida.

El uso de una tableta como parte integral del ajuar inhalatorio tiene una amplia distribución geográfica en Sudamérica. Hasta ahora se han encontrado tabletas tan al norte como en la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia (Reichel-Dolmatoff 1972: 67), y por el sur su distribución se extiende hasta Guandacol, en La Rioja, Argentina, en las laderas orientales de los Andes (Alanís 1947: 10), y Coquimbo, Chile, en la costa del Pacífico (Gastón Castillo, comunicación personal). También tienen una amplia distribución temporal. Las tabletas más antiguas conocidas son aquellas excavadas por Junius Bird (1948) y Frederic Engel (1963) en sitios arqueológicos de la costa peruana pertenecientes al periodo Precerámico Tardío, y su uso continúa hasta nuestros días entre varios grupos de la cuenca del Amazonas (Frikel 1961). Pero, la mayor concentración de estos artefactos provenientes de contextos arqueológicos se encuentran en el área de San Pedro de Atacama.

LAS TABLETAS DE SAN PEDRO DE ATACAMA

En el Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige de San Pedro de Atacama existen aproximadamente 460 tabletas procedentes de 40 sitios arqueológicos y encontradas en contextos funerarios. Debido a que ellas proceden de una área muy limitada, su estudio nos permite observar el desarrollo de un complejo sistema iconográfico relacionado al uso de alucinógenos por parte de una cultura prehispanica.

El ajuar básico del complejo inhalatorio está compuesto por tabletas, tubos inhalatorios, espátulas, pilones y manos de moler. En las tumbas de San Pedro de Atacama se han encontrado casos

en donde todos los elementos están presentes, y otros en que sólo aparecieron tabletas o tubos, pero la asociación más frecuente es aquella de tabletas con los tubos inhalatorios.

Para poder determinar la ubicación cronológica de estos artefactos es necesario asociarlos con otros rasgos culturales mejor conocidos. Así, en la mayoría de los casos el ajuar inhalatorio se encuentra asociado a la cerámica de los tipos conocidos como San Pedro Negro Pulido y Negro Casi Pulido, tipos alfareros que corresponden a la Fase II del complejo cultural de San Pedro de Atacama (Núñez 1965: 61). En sólo siete tumbas se asocian tabletas con cerámica del tipo Rojo Pulido, correspondiente a la Fase I de San Pedro, y en sólo tres casos con el tipo conocido como Rojo Violáceo, que representa la Fase III, que es la más tardía de la tradición cultural de la región.

Aparte de los otros elementos del ajuar inhalatorio y la cerámica, las tabletas se encuentran también asociadas de manera más frecuentes con arcos y flechas, asociación que se da en el 56% de los enterramientos en donde aparecieron elementos del complejo alucinógeno. La asociación de tabletas con pipas es sumamente rara, sucediendo en sólo cuatro ocasiones.

TECNICAS Y MANUFACTURAS DE LAS TABLETAS

La madera es el material más frecuentemente empleado en la manufactura de las tabletas. Con la excepción de cuatro ejemplares de piedra y tres de hueso, todas las tabletas de San Pedro de Atacama son de madera.

La tableta típica consiste de una cavidad llana rectangular, aunque en raros casos puede ser redonda u ovoide. Si bien algunas tabletas consisten simplemente de este receptáculo rectangular, la mayoría tiene algún tipo de decoración en forma de uno o más apéndices que se prolongan perpendicularmente de uno de los lados menores del segmento rectangular, apéndices ejecutados básicamente con las siguientes técnicas:



Fotografía 1

Incisiones lineales sobre superficies planas.- Técnica de ejecución muy frecuente empleada para representar motivos geométricos o no-figurativos (fotos 2 y 3), y cuando es utilizada para representar figuras humanas o de animales se combina con perforaciones que ayudan a definir a los personajes (fotos 4 y 5):

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

Bajo relieves.- Esta técnica consiste en tallar las figuras de manera tal que se proyecta sobresaliendo de la superficie. Se dan dos tipos de bajo relieves:



Fotografía 2



Fotografía 3



Fotografía 4



Fotografía 5



Fotografía 6

a) **Bajo relieves planos**, cuando las formas son concebidas en un ligero bajo relieve a un solo nivel paralelo a la superficie de la tableta. Este tipo es frecuente en aquellas tabletas decoradas con motivos iconográficos Tiwanaku (foto 6). La característica estilística más notable es la tendencia a representar la figura por medio de elementos geométricos planos, estando determinada su distribución espacial por la forma del área a ser decorada (foto 7). En este ejemplo vemos que el personaje representado en genuflexión y de perfil ha sido distribuido de manera radial para poder cubrir toda la superficie a decorar. El centro de la composición está ubicado en el torso del personaje, en el ángulo formado por la conjunción de la cabeza con el cuerpo serpentiforme del motivo que decora su vestimenta. Los elementos individuales que constituyen el personaje aquí representado, se adaptan a la forma del panel. Por ejemplo, podemos ver cómo el tocado que corona al personaje se adapta a el ángulo de la esquina superior derecha y el cetro o báculo que lleva en la mano aceptan las limitaciones del contorno opuesto.

b) **Bajo relieve desarrollado en múltiples niveles.-** La técnica de relieve discutido en el párrafo anterior es combinado con el deseo de representar la figura con una mayor definición de las formas. El estilo tiende a ser más ondulado y descriptivo que en el tipo anterior, haciendo extenso uso de las sombras creadas por los más altos y variados niveles del relieve (fotos 8 y 9).

Esculpido en volumen.- Técnica que permite representar figuras tridimensionales e independientes de la superficie plana que, en varias ocasiones, le sirve de base. La relación entre la figura y el receptáculo es de dos tipos, aunque siempre se desarrolla a lo largo del eje vertical de la tableta: a) la representación,



Fotografía 7



Fotografía 8



Fotografía 9



Fotografía 10



Fotografía 11

generalmente de felinos o aves, es tallada sobre la superficie horizontal con la cabeza en dirección al recipiente (fotos 10 y 11); y b) la representación está compuesta por una o más figuras antropomorfas, algunas veces con características de animales, talladas en uno de los lados del receptáculo (fotos 12 y 13). Estas tres tendencias básicas en la manera de decorar las tabletas coexisten en el tiempo, aunque es probable que en el área de San Pedro de Atacama las tabletas con figuras talladas en volumen precedan a aquellas con motivos tallados en bajo relieve. Esta apreciación se fundamenta en la tableta procedente de la tumba 1930 del sitio Quitor 5 (foto 14), asociada a un contexto que según Myriam Tarragó (1977: 54-55) corresponde a un momento pre-Tiwanaku. La tableta es de un tipo poco frecuente, relativamente estrecha en relación con su altura y efectivamente no exhibe ningún tipo de elemento Tiwanaku. Sin embargo, durante la segunda mitad de la Fase I de San Pedro ya se encuentran tabletas con paneles esculpidos en bajo relieve del estilo Tiwanaku asociadas a cerámica de los tipos Rojo y Negro Pulido (foto 4). Durante la segunda mitad de la Fase II de San Pedro, caracterizada por la presencia de cerámica de los tipos Negra Casi Pulida y Negra Grabada, se da una combinación de las tabletas cuyos paneles están decorados con líneas incisas y en bajo relieve, con aquellas que presentan figuras talladas en volumen (fotos 15, 16 y 17). Estas tres tabletas demuestran un gran control del tallado en madera, combinando la rígida geometría del estilo Tiwanaku del bajo relieve plano con las formas más volumétricas y orgánicas de las figuras tridimensionales. El uso de paneles planos perdura a pesar del cese de las influencias Tiwanaku en San Pedro, y además de continuar siendo utilizado en tabletas sin decoración alguna (foto 18), es también empleado en aquellas que expresan el tema de la "mujer heráldica" que presentaremos más adelante (foto 19).

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

LA ICONOGRAFIA DE LAS TABLETAS
DE SAN PEDRO DE ATACAMA



Fotografía 12



Fotografía 13



Fotografía 14



Fotografía 15



Fotografía 16

La iconografía de las tabletas de San Pedro de Atacama incluye una gran variedad de temas y motivos, siendo los más complejos aquellos que exhiben rasgos del llamado estilo Tiwanaku. Los temas iconográficos básicos presentes pueden clasificarse en 16 conjuntos de motivos con sus respectivas variables:

1) figura frontal portando dos cetros (fotos 8 y 9); 2) figura frontal con proyecciones cefálicas (foto 21); 3) figura genuflexa de perfil (fotos 6 y 7); 4) figura alada (fotos 24 y 27); 5) figura con atributos de felino (foto 15); 6) figura con los brazos sobre el pecho (foto 5); 7) figuras antropomorfas, con las siguientes variedades: a) humanas sin rasgos zoomorfos (foto 34), b) figura femenina (foto 19), c) figura con tocado cilíndrico (foto 31), d) figura reclinada, e) figura humana recostada (foto 35), f) cabezas humanas en relieve.

Los temas restantes incluyen: 8) "El Decapitador" o "Sacrificador" (foto 16); 9) felinos, sin rasgos Tiwanaku (foto 10) que a veces se presentan como individuos con rasgos de felino o dobles o **alter-ego** (foto 13); 10) aves (fotos 11 y 30); 11) camélidos (fotos 36 y 37); 12) ofidios; 13) peces (foto 38); 14) armadillos; 15) diseños no figurativos (fotos 1, 2 y 3); y 16) paneles sin decorar (fotos 18 y 33).

ELEMENTOS ICONOGRAFICOS
DE LAS TABLETAS DE
TIWANAKU

Como ya se ha mencionado, son las tabletas del estilo Tiwanaku las que presentan mayor variedad y complejidad de temas, y consecuentemente las que mayor información pueden proporcionar para entender la función y significado de la iconografía.

Sólo han sido considerados como rasgos Tiwanaku aquellos temas y



Fotografía 17



Fotografía 18



Fotografía 19



Fotografía 20



Fotografía 21

motivos que tienen un equivalente directo en expresiones de ese estilo en su lugar de origen. Bajo este criterio, se puede considerar que 41 tabletas que se encuentran en San Pedro de Atacama son del tipo Tiwanaku, en las que se expresan unos seis temas o conjuntos de motivos (temas 1 a 6 y 8 de la descripción anterior). Estos son: el personaje frontal portando dos cetros (tema 1, fotos 8 y 9) que aparece en cinco tabletas, y que se relaciona directamente con el tema de la figura frontal con proyecciones cefálicas (tema 2) que aparece en cuatro tabletas; existen dos variaciones de este tema: en unas, el personaje representado porta dos cetros (foto 20), en otras aparece sin ellos (foto 21). Este tipo de representación frontal es visto, por ejemplo, en la figura central de la llamada "Puerta del Sol" en el sitio de Tiwanaku en Bolivia y en otros objetos identificados con este estilo altiplánico.

El tercer tema, la figura genuflexa (foto 6), es el más frecuentemente representado en las tabletas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. Consiste de una figura genuflexa de perfil, mirando hacia su derecha, que porta un cetro en una mano y en la otra un hacha y/o cabeza trofeo. La figura mira hacia arriba, y de su boca se proyecta, en varias ocasiones, un objeto indeterminado. Puede ser el tema Tiwanaku más antiguo en el área, pues en dos ocasiones está asociado a cerámica del tipo Rojo Pulido correspondiente a la Fase I del desarrollo cultural de San Pedro de Atacama. Figuras genuflexas como ésta pueden ser vistas, por ejemplo, en el dintel de la calle Linares en La Paz y en una tableta de Niño Korin, Bolivia (Wassén 1972: fig. 5), con la diferencia que en esta última la figura está mirando en dirección opuesta, hacia su izquierda. Este tema parece tener todavía una mayor antigüedad, ya que representaciones de este tipo aparece en ceramios de Pukara, cultura que se desarrolla a inicios de nuestra Era en la cuenca norte del Titicaca. En San Pedro estas tabletas demuestran una gran uniformidad en los elementos iconográficos que las componen, en contraste con una gran variación estilística. Aparece

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

en tabletas en las que es representado con una línea controlada y precisa que produce una figura estilizada y homogénea (foto 6), mientras que otras tienden hacia una abstracción geométrica. Esta

tendencia geométrica es similar al manejo del mismo tema de los tejidos "tiwanacoides" de la costa sur del Perú (Sawyer 1963).



Fotografía 22



Fotografía 23



Fotografía 24



Fotografía 25



Fotografía 26

Las figuras aladas (tema 4), los personajes con atributos de felinos (tema 5), y la figura frontal con los brazos sobre el pecho (tema 6), son otros de los temas de influencia Tiwanaku presentes en las tabletas de San Pedro de Atacama. Aparte de los seis temas señalados, esta influencia se observa en el tema que presentan varias de las tabletas con personajes portando un hacha y una cabeza trofeo, llamado "Sacrificador" o "Decapitador" (tema 8; fotos 15 y 16). También hay casos únicos, como la tableta sin procedencia reproducida en la foto 22 y la procedente de la tumba 5381 de Coyo Oriente, en la que una ave devora los ojos de un ser humano (foto 23).

En los temas Tiwanaku que acabamos de presentar existen 27 motivos característicos:

1) Las **cabezas de felino** (figura 1), representado en 21 tabletas. En siete ocasiones sirve como terminación inferior de cetros (foto 7) y en ocho casos está asociado con el motivo escalonado (foto 16). Es uno de los motivos frecuentemente representados en los objetos de Tiwanaku, incluso en una de las pocas tabletas encontradas en el altiplano (Wassén 1967: fig. 30), y su identificación como cabeza de felino es obvia si la comparamos con la de los felinos rampantes tallados en bajo relieve en una tableta del museo de San Pedro cuya procedencia es incierta (foto 22).

2) El **motivo escalonado** (figura 2), que se encuentra representado en 19 tabletas y en unas 10 variedades. Exhibe frecuentemente proyecciones laterales: en once casos se encuentra flanqueado por cabezas de felino (motivo 1), en seis por cabezas de peces (motivo 8), y en otra ocasión por la cabeza de un ave (motivo 13); en



Fotografía 27



Fotografía 28



Fotografía 29



Fotografía 30



Fotografía 31

muy pocos casos el motivo escalonado aparece sin proyecciones laterales (foto 20).

3) **Motivos interiores del escalonado:** En varias tabletas el elemento escalonado encierra o contiene otros motivos. Uno de éstos es de particular importancia, pues se repite, con ligeras variaciones, en siete tabletas (figura 3). En la medida en que el elemento escalonado sirve como base o plataforma sobre la cual acontece una acción, como actos de decapitación (foto 16) o figuras en genuflexión (foto 6), es probable que el motivo o espacio que encierra señale el sitio apropiado para la acción representada o bien califique o modifique el acto, hecho o mito tallado sobre la plataforma escalonada.

4) **Barras con círculos** (figura 4), elemento representado en 17 tabletas y que cumple diversas funciones. En diez casos es utilizado como pendientes del codo (foto 7), en cuatro representa las proyecciones cefálicas de una figura frontal (foto 21) y en otras cuatro forman parte de coronas. Por otro lado, en varias ocasiones dos círculos concéntricos sirven como indicadores de piel de felino (foto 22).

5) El **Rectángulo encerrando una línea en zig-zag** (figura 5) es otro elemento que aparece también representado en 17 tabletas de San Pedro y cumpliendo diversas funciones. Aparece en once cetros (foto 6), acompañado del elemento tripartito (motivo 6) en ocho ocasiones. También se le encuentra en la vestimenta de los personajes, en las coronas y en tres casos como mandíbula inferior. Este motivo es visto repetidamente en otros objetos de filiación Tiwanaku, entre éstos el ya mencionado dintel de la calle Linares de La Paz y en tejidos de estilo Tiwanaku (Sawyer 1963: fig. 1c).

6) El **motivo tripartito ondulado** (figura 6) está representado en 15 tabletas (fotos 6 y 20) y es muy común en objetos con decoración tipo Tiwanaku. Es visto no sólo en la escultura del sitio del altiplano sino también en tejidos de este estilo y anteriormente en cerámicos procedentes de la más temprana cultura Pukara. Debemos anotar su asociación en

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

varias ocasiones con fuego o llamas. El caso más directo de este tipo de asociación es el de un tejido estudiado por William Conklin (1971: fig. 1), cuya figura central recuerda al personaje de la "Puerta del Sol" de Tiwanaku, en este manto se encuentran dos individuos, uno frente al otro, envueltos en el acto de hacer fuego. Del palo que uno de ellos

aparentemente frota, surge el elemento tripartito ondulado representando fuego o llamas. Esta asociación parece también confirmarse en las tabletas de San Pedro, ya que existen 21 que fueron utilizadas para hacer fuego en varias ocasiones (fotos 24 y 30). Además, en once de las tumbas en donde se encontraron tabletas aparecieron implementos para hacer fuego.

7) Los **motivos rectangulares** (figura 7) están representados en 15 tabletas (fotos 6 y 7), apareciendo en varios casos como coronas de los felinos. El mismo motivo sirve como parte de las coronas de las figuras laterales de la "Puerta del Sol" y entre los diseños-incisos que cubren la figura monolítica conocida como el "Idolo Gigante" de Tiwanaku.

8) La **cabeza de pez**: El motivo conocido en la literatura con este nombre (figura 8) está presente en once tabletas. Arthur Posnansky (1945, vol. II: fig. 115) reproduce en su trabajo sobre Tiwanaku una foto del pez boga (**Orestia**) del lago Titicaca, que confirma definitivamente la identidad de este motivo.

9) Los **motivos angulares** (figura 9) aparecen en siete tabletas. Este motivo es parte de la banda que rodea la cara del personaje central de la "Puerta del Sol" en Tiwanaku, función que también cumple

en una tableta de San Pedro (foto 21) donde está asociada con dos cabezas de peces (motivo 8). También está representado en cuatro ocasiones en la base de una especie de mesa que lleva encima posibles motivos fitomorfos (foto 15), que es parte de una representación del tema de la decapitación. Dos variaciones probables de este motivo pueden ser

aquellas que encontramos en el traje de un individuo con rasgos de felino (foto 26) y en otro ornitomorfo (foto.27).

10) Las **cabezas humanas de perfil** (figura 10) aparecen en siete tabletas. Debido a su frecuencia, parece ser importante su función como terminación inferior de los cetros, en asociación con el rectángulo que contiene líneas en zig-zag (motivo 5) que conforma el cuerpo del cetro y al elemento tripartito (motivo 6) que corresponde a la terminación superior (foto 6). Este elemento aparece con anterioridad en la cerámica Pukara, de inicios de nuestra Era, y en un tejido encontrado en Arica y fechado en el siglo VI de nuestra Era.

11) **Líneas paralelas unidas**: Otro motivo, que aparece en siete tabletas, es el de dos líneas paralelas unidas en uno de sus extremos por un arco (figura 11). Sólo aparece decorando el antebrazo de aquellos personajes que portan cetros y que del codo se les desprende un colgante (foto 7).

12) La **cara frontal** dividida en tres secciones (figura 12) aparece en seis tabletas, y es un motivo que cumple diferentes funciones y ocupa diversas posiciones dentro de la estructura de las tabletas.

13) La **cabeza de ave** (figura 13) se encuentra representada en seis tabletas de San Pedro. Este motivo, muy frecuente en la escultura de Tiwanaku, aparece también representado en una de las tabletas de piedra de este sitio (Uhle 1912: fig. 15) y en una de madera procedente de Niño Korin, Bolivia (Wassén 1972: fig.9).

14) **Motivo tripartito rectilíneo**: En seis tabletas aparece un motivo muy similar al tripartito ondulado ya descrito, del que se distingue por la rigidez y regularidad de sus partes que son cruzadas por una línea horizontal continua y por su variante cuatripartita (figura 14). En cinco de las seis tabletas aparece como parte de coronas (foto 27).

15) El **semicírculo** con tres o más incisiones (figura 15) está representado en cinco tabletas. Este motivo parece servir como indicador de un cóndor,



Fotografía 32



Fotografía 33



Fotografía 34



Fotografía 35



Fotografía 36



Fotografía 37



Fotografía 38



Fotografía 39



Fotografía 40

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

debido a su representación en el cuello de personajes ornitomorfos (foto 27), aunque también aparece inciso en el cuello de la figura genuflexa con rostro de felino (foto 6). Esta yuxtaposición felino-ave es frecuente en la iconografía relacionada con el uso de alucinógenos, y se discutirá más adelante.

16) El elemento que ilustramos en la figura 16, en sus dos variables, aparece sólo en dos tabletas de San Pedro (foto 8), y su representación en otras



Figura 1

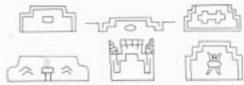


Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

manifestaciones del estilo Tiwanaku es también poco frecuente. Una de estas escasas representaciones puede ser vista en los ojos de los personajes con cabeza de cóndor que forman la fila del medio de las figuras laterales de la "Puerta del Sol" de Tiwanaku.

17) El motivo ilustrado en la figura 17 aparece en una sola tableta en el área de San Pedro (foto 26), pero en la que se repite siete veces. Es un motivo poco frecuente en la iconografía tiwanakense, aunque Posnansky (1957: pl. XLIC) reproduce un recipiente de cerámica de Tiwanaku en el cual este motivo es repetido seis veces. Por otro lado este motivo parece adquirir importancia en los grandes recipientes de la cerámica estilo Robles Moqo procedentes del sitio de Pacheca cerca de Nasca, costa sur del Perú, y que representan la más temprana intrusión del estilo Wari en la tradición nasquense (c. 600-800 D.C.). Estas vasijas exhiben una fusión del estilo Tiwanaku, con sus rígidas y geométricas formas, con otro

más orgánico y descriptivo, una fusión que también es evidente en esta tableta. Es necesario decir algo más sobre la tableta que ilustramos en la foto 26, en donde aparece repetidamente este motivo. Las dos incisiones anchas y toscas que observamos hacia la izquierda de la tableta fueron hechas sobre las delgadas incisiones del dibujo original. Una observación cuidadosa nos permite determinar que

estas dos anchas incisiones fueron hechas sobre y consecuentemente después que la figura del felino fue grabada. Las piedras incrustadas en la incisión vertical son de reciente adición, e incisiones similares, sin evidencias de haber tenido incrustaciones, aparecen en varias otras tabletas obliterando parte del diseño original (fotos 1 y 23).

18) También en la tableta que ilustramos en la foto 26 aparece un elemento posiblemente fitomorfo (figura 18) que puede interpretarse como maíz. Este motivo también ocurre en los tinajones de Pacheco

previamente mencionados, donde está asociado, como en esta tableta al motivo anterior. Parece ser una de las raras representaciones fitomorfas en las tabletas para alucinógenos, y es más común encontrarlo en la cerámica de la cultura Wari del Perú que en los objetos Tiwanaku (Lumbreras 1974: 155).

19) a 26) En la figura 19 ilustramos ocho elementos que aparecen en una sola tableta, salvo en aquella excepcional de la foto 26 en donde aparecen tres además de los dos previamente mencionados (motivos 17 y 18).

27) El último conjunto de motivos característicos de los temas Tiwanaku son las decoraciones alrededor de los ojos (figura 20), y que en algunos casos incluyen varios de los elementos

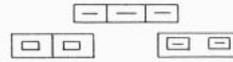


Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11

descritos anteriormente, y los objetos indeterminados que sobresalen de la boca de los personajes en genuflexión (figura 21).

REPRESENTACIONES EN LAS TABLETAS: TEMAS Y SIGNIFICADOS

Sin duda alguna uno de los aspectos más sobresalientes de las tabletas de San Pedro de Atacama es la iconografía, variada y compleja, que representa a una amplia gama de personajes. La descripción de ellos, y su analogía con situaciones

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

contemporáneas similares, nos pueden permitir introducirnos en el mundo de las prácticas e ideas de las sociedades prehispánicas.

EL "DECAPITADOR" O "SACRIFICADOR"

Un tema de frecuente representación en las tabletas de San Pedro de Atacama, y que no está necesariamente restringido a aquellas del estilo Tiwanaku, es el "Decapitador" o "Sacrificador". El motivo consiste en un ser humano con características zoomorfas que porta un hacha y una cabeza trofeo (fotos 12, 15 y 16). Se encuentra representado en once tabletas de San Pedro y en varios tubos inhalatorios y espátulas del ajuar alucinógeno. También es común encontrarlo en las tabletas y tubos del área de Calama-Caspana- Toconce del río Loa, como en aquella reproducida por Aureliano Oyarzún (1931: fig. 10) que está ornamentada por dos "sacrificadores" o en el tubo inhalatorio procedente de Dupont (Chunchuri) publicado por Lautaro Núñez (1964).

Existe también una relación directa entre el equipo inhalatorio y el concepto de la decapitación, según lo demuestra un contexto arqueológico. En la tumba 2512-17 del sitio Quitor 6 de San Pedro, Le Paige (1964: 66-68) encontró cuatro cuerpos humanos decapitados, con las cabezas envueltas en un solo fardo y colocadas a sus pies. En directa asociación con los

cuatro cuerpos fue encontrada una tableta decorada con cuatro figuras antropomorfas (foto 28). Esta asociación parece estar indicando una relación directa entre la decapitación de seres humanos, sea esta simbólica o real, con ciertos aspectos de la inhalación de sustancias psicoactivas.

La importancia del tema del "Decapitador" en el área de San Pedro se acentúa por su representación en el arte rupestre del desierto de Atacama. Por ejemplo, son notables los petroglifos del río Chuschul o Salado, afluente del San Pedro, donde se encuentran representados individuos que portan cabezas

trofeos, representaciones que también aparecen en los petroglifos del Loa Superior (Monstny y Niemeyer 1983: figs. 29 y 122).

La presencia de este tema, tanto en las tabletas Tiwanaku como en aquellas que no exhiben rasgos de este estilo, ya sea en San Pedro o en el valle del río Loa, atestiguan su importancia y amplitud temporal.

Debemos añadir que se trata de un tema pan-andino que encuentra expresión en todo tipo de artefactos y formas, y no sólo en el ajuar inhalatorio o en el arte rupestre. El "Decapitador" se encuentra frecuentemente representado, por ejemplo, en la cerámica de Pukara, cultura que se desarrolla en la cuenca norte del Lago Titicaca a inicios de nuestra Era, en los famosos tejidos de la cultura Parakas de la costa sur del Perú, y hasta en la escultura monumental de San Agustín en Colombia.



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Debemos llamar también la atención acerca de una serie de imágenes antropozoomorfas que aparecen en varias tabletas de este tipo (foto 12). Estas figuras han sido identificadas como felinos, hombres-murciélagos (Le Paige 1964), o como vampiros (Lehmann-Nitsche 1902). Si se observan detenidamente y se comparan con las representaciones de felinos graficadas en otros objetos (fotos 10 y 22), es evidente que existen varias diferencias. Las fauces de los felinos no son tan prominentes, ni las orejas tan altas y puntiagudas como lo son en las tabletas con el "Decapitador". Sin embargo, cuando se comparan las imágenes de estas tabletas con representaciones de zorros, vemos que las fauces, orejas y narices se asemejan más a estos que a los felinos o murciélagos. Parecería ser, por tanto, que las representaciones de este tipo corresponderían a zorros, motivo relacionado exclusivamente al tema de la decapitación, y que todavía forma parte del folklore de la zona. Aún en el día de hoy se transmiten oralmente múltiples historias de sus trucos y fraudes, en las que casi siempre es un perdedor (Munizaga 1958: 47-50).

LOS FELINOS

Las imágenes felínicas son de gran importancia en las



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

tabletas de toda Sudamérica, tanto en aquellas encontradas en los Andes en contextos arqueológicos como en las tabletas etnológicas de la cuenca del Amazonas (Polykrates 1960). Además de las representaciones en el estilo tiwanaku, la iconografía felínica puede ser subdividida en tres categorías: a) zoomorfos; b) procesos de transformaciones en felinos; y c) dobles o **alter-ego**.

Las representaciones zoomorfas son muy frecuentes y a su vez pueden subdividirse en tres categorías. La primera incluye las figuras en relieve sobre las extensiones planas irregulares (foto 10); la segunda incluye las tabletas con una o más cabezas de felinos talladas en los apéndices o mangos (foto 29); y la tercera subdivisión corresponde a los felinos rampantes, que es una ocurrencia relativamente rara (foto 22).

El tema de la "transformación" corresponde a la representación de un ser humano que ha adquirido rasgos de felino o que lleva una máscara de felino. Representaciones de este tipo son posibles de observar en varias de las tabletas procedentes de San Pedro de Atacama y máscaras de este tipo han sido encontradas en contextos arqueológicos en el Norte de Chile. Grete Mostny (1958: 383, fig. 2 y 3) reproduce dos máscaras procedentes del valle de Lluta (I Región) y de un cementerio cercano a Calama (II Región). En el cementerio de Cabuza, valle de Azapa, se encontró un capuchón con características felínicas confeccionado con piel de puma (Núñez 1961: fig. 4). Este tema, como se verá más adelante, está íntimamente relacionado con la ingestión de sustancias psicotrópicas entre varios grupos indígenas de la cuenca del Amazonas.



Figura 20



Figura 21

vemos como una figura humana, que sujeta a dos pequeños felinos, se encuentra coronada por otro felino con grandes colmillos. Esta configuración de motivos, en contextos etnológicos, se refiere a la habilidad del chamán de adquirir características y atributos de felino mientras está bajo los efectos de sustancias psicoactivas. Se trata de un tema

frecuente en la parafernalia inhalatoria y es común en el Amazonas (Wassén 1967: fig. 13) y en las tabletas y tubos del noroeste argentino (Ambrosetti 1902: fig. 13; Salas 1945: fig. 89). Estas representaciones son frecuentes también en objetos prehispánicos a lo largo de los Andes, y aparecen en forma notable en la escultura de San Agustín de Colombia (Preuss 1974: pls. 49 y 73).

El motivo felínico es tal vez el elemento iconográfico más asociado con el uso de alucinógenos entre muchos grupos nativos de la Amazonía. Entre los Kaxúyana del río Trombetas, Brasil, las tabletas son llamadas **yará-kukúru**, que se puede traducir como la imagen (**kukúru**) del jaguar mitológico del fondo del agua (**yará**), reflejando la conexión directa existente entre un implemento inhalatorio y el concepto del felino (Friel 1961: 31-32). Entre los Tukano de la región de Vaupés, Colombia, los mitos narran de manera muy concreta los propósitos por los cuales se inhala el **vihó**, polvo alucinógeno hecho de especies de **Virola** o **Anadenantera**. Uno de los motivos es precisamente el convertirse en jaguar: "*Tenían vihó para volverse jaguares y personas. Tenían vihó para volverse dobles*" (Reichel-Dolmatoff 1978: 114). Los chamanes Muisca de Colombia también podían transformarse en jaguar. Un cronista del siglo XVI, Pedro Simón (1892, vol. 2: 268), nos dice: "*Son grandes hechiceros, algunos de ellos pueden volverse pumas y jaguares cuando quieren, para conducirse como aquellos*".

Peter Furst (1968: 153) nos relata una historia de los Tacana de Bolivia acerca de un jaguar mitológico que instruye a un joven en las artes chamánicas. El relato habla de un muchacho de doce años que sube a una palma de **saya** para recolectar sus frutos cuando fue secuestrado por un gran jaguar alado: **Iba Bana**. El joven desapareció por un año, durante el cual recibió instrucción sobre chamanismo. Cuando regresó a su aldea, entró en la casa ceremonial donde se desvaneció como si estuviera muerto. Fue inmediatamente atendido y revivido por otros chamanes quienes frotaron su cuerpo con un polvo psicoactivo.

Estos son sólo algunos de los muchos y variados casos etnológicos en donde se asocian las imágenes de jaguares o felinos con el chamanismo y el uso de alucinógenos, a lo que hay que agregar la gran cantidad de estudios existentes sobre la representación de felinos en el mundo prehispánico.

LAS REPRESENTACIONES DE AVES

En 16 tabletas procedentes de San Pedro de Atacama se dan representaciones ornitomorfos, de las cuales

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

13 corresponden a cóndores (foto 17) y el resto aparentemente a halcones (foto 30). La asociación de aves con el ajuar inhalatorio es también evidente en los innumerables tubos inhalatorios hechos de huesos de aves. Este tipo de tubos ha sido hallado junto con las tabletas más antiguas, como aquellas excavadas en el sitio de Huaca Prieta en la costa norte del Perú (Bird 1948). La asociación de imágenes de aves con el uso de alucinógenos es también un tema común entre los indígenas del Amazonas y su periferia, quienes resaltan de las aves su excelente visión y habilidad para volar, cualidades que precisamente son adquiridas de las aves durante el trance extático y que representa otro nivel del simbolismo ligado a las tabletas.



Figura 22



Figura 23

S. Henry Wassén (1965: 28) cita una observación hecha entre los Chimane del este de Bolivia. Nos dice que se frotaban alrededor de los ojos con un polvo que contenía ojos de águila pulverizados, para así poder ver mejor durante la cacería. Lévi-Strauss (1948: 38) observó un ritual de curación en el río Guaporé, durante el cual el curandero insufló un polvo psicoactivo en la nariz del paciente con un tubo que terminaba en una nuez con la forma de la cabeza de una ave con grandes ojos. Karl Theodor Preuss narra que durante una visita a los Tama, que es un subgrupo Tukano, un chamán bebía **yagé**, una poción alucinógena hecha de **Banisteriopsis spp.**, y usaba una corona de plumas. Al preguntar Preuss por el significado de la corona, se le contestó que era para ver mejor durante el trance (citado en Wassén 1965: 28).

Pedro Simón (1892, vol. 3: 150) relata la historia de un vuelo extático realizado por un chamán Muisca:

“... en una ocasión el diablo lo llevó por el aire... y una noche lo llevó a Santa Marta, que está casi a doscientas leguas de allí... y lo volvió a su casa de Ubaque aquella misma noche... nada le espantó tanto como ver la luna tan grande que le pareció cinco veces mayor que vista de la tierra”.

Una asociación felino-ave es mencionada en un mito Desana recopilado por Reichel-Dolmatoff (1978: 115): los hombres tienen un guacamayo que ayuna y que inhala polvo de **vihó** con ellos para poder volverse jaguar. Esta combinación de jaguar y pájaro es frecuente en la parafernalia inhalatoria. Por ejemplo, una tableta Kaxúyana (Frikel 1961: 8) tiene dos

felinos tallados en su apéndice o mango y un pájaro en un panel entre la cavidad y el apéndice, yuxtaposición que también aparece en las tabletas de San Pedro de Atacama (fotos 6 y 15).

Dentro de esta línea de inquisiciones, es notable el trabajo de Mario Califano (1975) sobre el chamanismo Mataco, que nos ofrece una detallada descripción del simbolismo relacionado con las aves. Mataco es el nombre dado a varios grupos aborígenes que ocupan la zona de los ríos Bermejo y Pilcomayo, en Argentina y Paraguay. Los Mataco aun emplean un polvo alucinógeno hecho de las semillas del **cebíl (Anadenanthera colubrina, var. cebíl)**. El polvo es inhalado para facilitar los viajes del **o-'nusek** (el alma según la traducción de Califano) del chamán que se da en la forma de un pájaro (Califano 1975: 33). La transformación en ave es apoyada por el toque de una flauta hecha del fémur de una ave. El chamán (**jayáwu**), bajo la influencia del alucinógeno, toca la flauta vigorosamente. Su alma (**o-'nusek**) abandona el cuerpo a través del tubo de la flauta y comienza su viaje transformada en ave. Si los viajes del alma no se efectúan con la ayuda de la flauta hecha de hueso de ave, el chamán se golpea el pecho con las alas de un halcón. Las alas extraen el **o-'nusek** (alma) del cuerpo y lo lanzan al aire (Califano 1975: 47).

Entre las aves y los felinos existe un denominador común: la habilidad que tienen estos animales de moverse en diferentes dominios. Así, el jaguar, un animal terrestre, se le caracteriza también como una bestia del fondo del agua en los mitos Kaxúyana (Frikel 1961: 33), o como un jaguar alado capaz de volar según el relato de los Tacana (Furst 1968: 153). Las aves, por su lado, además de su supuesta excelente visión, son capaces tanto de volar como de vivir en la tierra. Esta cualidad de moverse en diferentes espacios es una característica que se hace necesaria por los cambios abruptos e intensos, tanto en la percepción como en los estados emocionales, generados en los seres humanos por las distintas sustancias psicoactivas.

REPRESENTACIONES DE OTROS ANIMALES

Varios otros animales están también representados en las tabletas de San Pedro de Atacama. Cinco tabletas están decoradas con lo que parecen ser camélidos (foto 36), cantidad sorprendentemente baja y que contrasta con la importancia que estos animales tienen en el arte rupestre del Norte de Chile. En sólo dos tabletas se encuentran representados los ofidios, reptiles que en el área amazónica están relacionados al uso de alucinógenos. Las representaciones zoomorfas se

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

completan con la presencia del armadillo en una ocasión y en otra tableta se encuentran representados dos peces, al parecer **suches** (foto 38).

LAS REPRESENTACIONES ANTROPOMORFAS

En la colección de San Pedro de Atacama existen aproximadamente unas 41 tabletas con representaciones exclusivamente antropomorfas. Las figuras en estas tabletas no exhiben rasgos zoomorfos ni están asociadas con motivos de animales. Entre ellas pueden elaborarse varias categorías, siendo las principales aquellas con tocados cilíndricos, las figuras probablemente femeninas y las figuras antropomorfas reclinadas sobre paneles planos.

Las figuras humanas con tocados cilíndricos ocurren en nueve tabletas. La representación es tan constante que parece tratarse de un mismo individuo (foto 31). Lo mismo parece suceder con las seis tabletas con representaciones femeninas con los brazos y piernas desplegados. Si bien el sexo no está claramente determinado en las representaciones, es posible identificar a estos personajes como mujeres sobre la base de la tableta procedente de la tumba 3236 de Quito 9 (foto 19), en la cual tres formas romboidales ocupan la zona de los pechos y del bajo abdomen. La tumba 3236 ha sido fechada alrededor del año 1050 D.C. por medio del Carbono 14, en un contexto con cerámica tardía del altiplano conocida con el nombre de Huruquilla (Núñez 1976: 107). Una representación femenina de este tipo, que decora una tableta que se encuentra en la actualidad en el Museo del Indio Americano de Nueva York, procede de Calilegua, Jujuy, Argentina.

Esta serie de representaciones femeninas con piernas y brazos desplegados, y simétricamente flanqueados por elementos verticales, son una expresión del motivo conocido como "La Mujer Heráldica". Ya que figuras con estas características tienen una amplia distribución geográfica, han servido para postular teorías difusionistas (Fraser 1966). Han sido encontradas en Luristán, Etruria y Nueva Zelanda (Fraser 1966: 36), y en América tiene su expresión más notable en el arte de la cultura Manteño del Ecuador, que se desarrolla después del año 500 D.C. (Fraser 1966: figs. 26 y 27). También aparece representada en la escultura del estilo Aija de la cultura Recuay, del área del Callejón de Huaylas de la sierra norte del Perú, que se desarrolla alrededor del año 200.D.C. (Fraser 1966: figs. 24 y 25). En el área de San Pedro de Atacama el motivo comienza a ser representado aparentemente sólo a partir del año

1000 D.C., aproximadamente, de acuerdo al fechado Carbono 14 mencionado con anterioridad, y los contextos de las otras tumbas con tabletas de este tipo no ofrecen elementos diagnósticos como para proponer una fecha más temprana para la introducción de este motivo en la secuencia iconográfica del área de San Pedro de Atacama.

Hay otras tabletas con figuras antropomorfas talladas sobre los paneles planos, como por ejemplo aquella con la figura de un ser humano en posición supina (foto 35). En otras tres tabletas un personaje está representado como surgiendo del panel. También se encuentran cuatro tabletas cada una con dos caras humanas en relieve.

Una tableta ostenta la representación de un motivo conocido como "Medio Puño" (Sharon y Donnan 1974: 58-59). Con este término se define la posición de una mano con cuatro de sus dedos cerrados de manera tal que las uñas son visibles, y el pulgar erecto a un lado. Esta tableta pertenece a la tumba 3947 del cementerio Coyo Oriente de San Pedro de Atacama (foto 32), y fue encontrada junto a un tubo del estilo Tiwanaku. La única otra tableta con este motivo conocida hasta ahora proviene del sitio de Niño Korin en Bolivia (Wassén 1972: pl. 12), la que también fue encontrada asociada con objetos del estilo Tiwanaku. La única diferencia entre las dos tabletas es que mientras la de Niño Korin representa a una mano derecha, la de Atacama pertenece a una izquierda.

OTROS TIPOS DE MOTIVOS

Las tabletas de San Pedro de Atacama portan también motivos con diseños no-objetivos, a veces de carácter geométrico, con posible valor iconográfico. Esta modalidad está representada en doce tabletas (foto 39), y algunas de sus variaciones principales ilustradas en esta página (fig. 22). Por otro lado, diversos elementos de naturaleza similar, también ilustrados aquí, ornamentan los cuerpos de figuras antroppo-zoomorfos (fig. 23).

Por último, hay dos tipos de tabletas en San Pedro de Atacama que no tienen decoración en los paneles planos. Por un lado, ocho tabletas, como la ilustrada en la foto 33, tienen paneles planos de forma irregular y sin diseños incisos o en relieve; por otro, existen 106 tabletas con los paneles planos de forma regular sin decoración alguna (foto 18), tipo de tableta que ha sido encontrada en casi todos los sitios arqueológicos del área de San Pedro de Atacama.

ALGUNAS OBSERVACIONES FINALES

Al estudiar la iconografía presente en las tabletas de San Pedro de Atacama no podemos dejar de lado las

TABLETAS PARA ALUCINOGENOS...

114 tabletas que no poseen decoración, pues representan el 25% del total de la colección. Evidentemente, la aparente ausencia de información iconográfica de este grupo de tabletas contrasta con la abundancia de motivos existentes en aquellas del estilo Tiwanaku. En varias de estas últimas, como en las tabletas que vemos en las fotos 6, 25 y 26, se ha cubierto toda la tableta con diseños, aparentando una especie de **horror vacui** como bien lo expresara S. Henry Wassén (1972: 34) en relación a una tableta por él estudiada procedente de Niño Korin, Bolivia.

Varios temas básicos se encuentran representados en las tabletas de San Pedro de Atacama. Entre ellos los más frecuentes son las representaciones de personajes con cetros, las figuras genuflexas, los individuos con atributos de aves o felinos o los actos de decapitación. Los felinos y las aves son notables tanto por su simbolismo como por la variedad y amplitud de expresión, y muchos de los motivos que ornamentan las tabletas tienen una distribución panandina, como los dobles (foto 13) y el "decapitador" (foto 16).

Las tabletas pueden dividirse, estilísticamente hablando, en dos tendencias básicas: aquellas con paneles llanos, decoradas con incisiones lineales o en bajo relieve (foto 6), y esas talladas en volumen (foto 12). Es posible que las tabletas con tallado tridimensional o en volumen precedan en el área de San Pedro a aquellas con bajo relieves sobre superficies planas, pero, desde un momento temprano en la secuencia cronológica (segunda mitad de la Fase I de San Pedro), estas dos corrientes

siguen un desarrollo simultáneo e independiente. La gran mayoría de las tabletas proceden de contextos arqueológicos con cerámica de los tipos San Pedro, Negro Pulido y Negro Casi Pulido, correspondientes a la fase II. Hacia el fin de esta fase, las dos tendencias se combinan brevemente (foto 17). Durante la fase III, definida por la cerámica del tipo Rojo Violáceo, el uso de la tableta disminuye notablemente en el área de San Pedro de Atacama, ya que hasta ahora solamente se conocen tres tabletas asociadas a la alfarería diagnóstica de esta fase cultural.

San Pedro de Atacama es la cultura arqueológica en donde existe la mayor concentración de tabletas y tubos inhalatorios. Pero, como hemos visto, ellos son parte de un complejo sistema relacionado con el uso de sustancias psicoactivas que se extiende a lo largo de extensas áreas de Sudamérica. Esto se desprende de la presencia de los mismos temas en diferentes épocas y áreas geográficas, y por la homogeneidad en la estructura de las tabletas.

BIBLIOGRAFIA CITADA

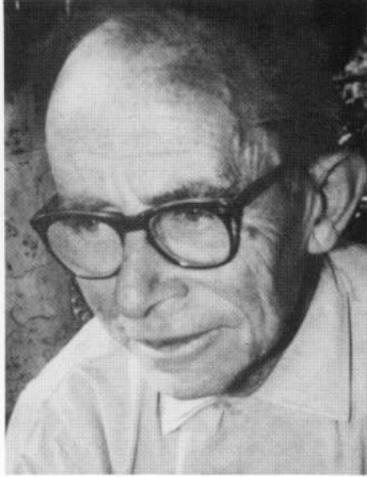
- Alanís, Rodolfo
1947 *Material arqueológico de la civilización Diaguita*. Museo Arqueológico Regional "Inca Huasi", La Rioja, Argentina.
- Ambrosetti, Juan Bautista
1899 *Notas de arqueología Calchaquí*. Buenos Aires, Argentina.
- 1902 *Antigüedades Calchaquíes. Datos arqueológicos de la Provincia de Jujuy*. Imprenta y Casa Editora de Coni y Hermanos, Buenos Aires, Argentina.
- Bird, Junius B.
1948 "Pre-ceramic cultures in Chicama and Virú". En Wendell C. Bennett, ed., "A reappraisal of Peruvian archaeology". pp. 21-28, *Memoirs of the Society for American Archaeology*, N° 4, Menasha, Wisconsin, EE.UU.
- Boman, Eric
1908 *Antiquités de la région Andine de la République Argentine et du Désert d'Atacama*, 2 vols. Imprimerie National, Librairie H. Le Soudier, Paris.
- Califano, Mario
1975 "El chamanismo Mataco". "Scripta Ethnologica", N° 3, parte 2, pp. 7-60, Centro de Estudios de Etnología Americana, Buenos Aires, Argentina.
- Conklin, William J.
1971 "Peruvian textile fragment from the beginning of the Middle Horizon". *Textile Museum Journal*, vol. III, N° 1, pp. 15-24, Washington, D.C., EE.UU.
- Engel, Frédéric
1963 "A pre-ceramic settlement on the central coast of Peru: Asia, Unit 1". *Transactions of the American Philosophical Society*, new series, vol. 53, part 3, Philadelphia, Penn., EE.UU.
- Fraser, Douglas
1966 "The Heraldic Woman: a study in diffusion". En Douglas Fraser, ed., *The many faces of Primitive Art*, pp. 36-99, Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
- Frikel, Protasio
1961 "Mori - a festa do rape. Indios Kachúyana, Rio Trombetas". *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi, Antropologia*, nova serie, N° 12, pp. 10-34, Belem, Pará, Brasil.
- Furst, Peter T.
1968 "The Olmec Were-Jaguar motif in the light of ethnographic reality". En Elizabeth P. Benson, ed., *Dumbarton Oaks Conference on the Olmec*, pp. 143-178, Washington, D.C.

Museo Chileno de Arte Precolombino

BIBLIOGRAFIA...

- Kubler, George
1975 *The art and architecture of ancient America*. The Pelican History of Art, Penguin Books, Baltimore, EE.UU.
- Las Casas, Bartolomé de
1909 *Apologética historia de Las Indias*. Historiadores de Indias, tomo I, Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Bailly, Bailliere e Hijos, Editores, Madrid, España.
- Lehmann-Nitsche, R.
1902 *Catálogo de las antigüedades de la Provincia de Jujuy*. Talleres de publicaciones del Museo de La Plata, Argentina.
- Le Paige, Gustave
1964 "El precerámico en la cordillera Atacameña y los cementerios del período agroalfarero de San Pedro de Atacama". Anales de la Universidad del Norte, N° 3, Antofagasta, Chile.
- 1965 "San Pedro de Atacama y su zona". Anales de la Universidad del Norte, N° 4, Antofagasta, Chile.
- Lévi-Strauss, Claude
1948 "Tribes of the right bank of the Guaporé River". En Julian H. Steward, ed., Handbook of South American Indians, vol. 3, pp. 371-379, Bureau of American Ethnology Bulletin, N° 143, Washington, D.C., EE.UU.
- Lumbreras, Luis G.
1974 *The peoples and cultures of ancient Peru*. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.
- Mostny, Grete
1958 "Máscaras, tubos y tabletas para rapé y cabezas trofeo entre los Atacameños". En Miscelánea Paul Rivet, octogenario dicata, vol. II, pp. 379-392, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D.F.
- Mostny, Grete y Niemeyer, Hans
1983 *Arte Rupestre Chileno*. Serie El Patrimonio Cultural Chileno, Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, Santiago, Chile.
- Munizaga, Carlos
1958 *Relatos populares de Socaire*. Centro de Estudios Antropológicos, publicación N° 5, Universidad de Chile, Santiago.
- Naranjo, Claudio
1973 "Psychological aspects of the yagé experience in an experiential setting". En Michel J. Harner, ed., Hallucinogens and shamanism, pp. 176-190, Oxford University Press, Nueva York.
- Núñez, Lautaro
1961 "Escultura antropomorfa prehispánica en el Norte de Chile". Boletín de la Universidad de Chile, N° 26, Santiago.
- 1964 "El Sacrificador. Un elemento cotradicional andino". Noticiario Mensual, año VIII, N° 96 (julio), Museo Nacional de Historia Natural, Santiago, Chile.
- 1965 "Desarrollo cultural prehispánico del Norte de Chile". Estudios Arqueológicos, N° 1, Universidad de Chile, Antofagasta.
- 1976 "Registro regional de fechas radiocarbónicas del Norte de Chile". Estudios Atacameños, N° 4, pp. 74-123, Museo Arqueología, San Pedro de Atacama, Chile.
- Oyarzún, Aureliano
1931 "Las tabletas y los tubos para aspirar la paricá en Atacama". Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 72, pp. 68-76 Santiago.
- Pané, Fray Ramón
1974 *Relación acerca de las antigüedades de los indios*. Nueva versión con notas, mapas y apéndices por José Juan Arrom, Siglo Veintiuno Editores, México, D.F.
- Polykrates, Gottfried
1960 "Einige Holzschnitserien der Kashuiéna-Indianer". Folk, Dansk Etnografisk Tidsskrift, vol. 2, pp. 115-120, Asociación Etnográfica Danesa, Copenhagén, Dinamarca.
- Posnansky, Arthur
1945 *Tihuanacu, the cradle of American man*, vols. I, II. J.J. Agustin Publisher, Nueva York.
- 1957 *Tihuanacu*, vols. III, IV. Ministerio de Educación, La Paz.
- Preuss, Karl Theodor
1974 *Arte monumental prehistórico. Excavaciones hechas en el Alto Magdalena y San Agustín* (Colombia). Dirección de Divulgación Cultura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Reichel-Dolmatoff, Gerardo
1972 "The feline motif in prehistoric San Agustín sculpture". En Elizabeth P. Benson, ed., The cult of the feline. A conference in Pre-Columbian iconography, Dumbarton Oaks, Washington, D.C.
- 1978 *El chamán y el jaguar*. Estudio de las drogas narcóticas entre los indios de Colombia. Siglo Veintiuno Editores, México, D.F.
- Salas, Alberto Mario
1945 *El Antigal de Ciénaga Grande* (Prov. de Jujuy). Publicaciones del Museo Etnográfico, Serie A.V., Universidad de Buenos Aires.
- Sawyer, Alan R.
1963 *Tiahuanaco tapestry design*. The Museum of Primitive Art, Nueva York.
- Sharon, Douglas y Donnan, Christopher
1974 "Shamanism in Moche iconography". En Christopher Donnan y William C. Clewlow, eds., Ethnoarchaeology, Monograph IV, Institute of Archaeology, University of California; Los Angeles.
- Simón, Pedro
1882-1892 *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*, 5 vols. Bogotá, Colombia.
- Spix, Carl F. y Martius, Johann B.
1823-1831 *Reise in Brasilien*, 3 vols. más atlas. Munich, Alemania.
- Tarrago, Myriam Noemí
1977 "Relaciones prehispánicas entre San Pedro de Atacama (Norte de Chile) y regiones aledañas: la quebrada de Humahuaca". Estudios Atacameños, N° 5, pp. 50-63, Museo de Arqueología, San Pedro de Atacama, Chile.
- Uhle, Max
1912 "Las relaciones prehistóricas entre el Perú y la Argentina" XVII Congreso Internacional de Americanistas (1910), pp. 509-540, Buenos Aires.
- Wassén, S. Henry
1965 "The use of some specific kinds of South American Indian snuffs and related paraphernalia". Etnologiska Studier, 28, Museo Etnográfico de Gotemburgo, Suecia.
- 1967 "Anthropological survey of the use of South American snuffs". En Daniel H. Efron et al., eds., Ethnopharmacologic search for psychoactive drugs, pp. 233-289, Public Health Service Publication 1645, Washington, D.C.
- 1970 "A naturalist's lost ethnographic collection from Brazil or the case from 1786. A contribution to the study of South American Indian drugs". Arstryck, 1969, Museo Etnográfico de Gotemburgo, Suecia.
- 1972 "A medicine-man's implements and plants in a Tiahuanacoid tomb in highland Bolivia". Etnologiska Studier, 32, pp. 7-114, Museo Etnográfico de Gotemburgo, Suecia.
- Zerda, Liborio
1972 *El Dorado*, 2 vols. Biblioteca del Banco Popular, vol. 38, Bogotá, Colombia.

BIOGRAFIA



GUSTAVO LE PAIGE S.J.

Nacido el 24 de noviembre de 1903 en Tilleur, cerca de Lieja en Bélgica, Gustavo Le Paige de Walque heredaría de su familia una rica formación católica y humanista. Durante su infancia ya se manifestaba en él la afición por las ciencias y el arte y especialmente el que sería uno de los rasgos más sobresalientes de su personalidad: un gran amor por el hombre y su historia.

Siguiendo su vocación ingresa a los diecinueve años en el Noviciado Jesuita de Arlon. En 1928 es enviado por primera vez al Congo Belga y así empezó una labor misionera en esta colonia que duraría casi veinte años. En esta etapa volvió a Europa sólo entre 1931 y 1934 para completar su formación teológica y ser ordenado sacerdote el 24 de agosto de este último año en Lovaina. Durante el largo tiempo que pasó en Africa, Le Paige intentó adaptar el cristianismo a la mentalidad de las comunidades nativas respetando sus tradiciones y valores. Este nuevo planteamiento terminó poniendo al sacerdote en una posición crítica y como consecuencia en 1953 viajó a Chile por disposición de la Compañía de Jesús.

Destinado a Chuquicamata, obtuvo desde aquí por su propia iniciativa y esfuerzo el cargo de párroco del aislado pueblito de San Pedro de Atacama, porque intuyó que allí encontraría el lugar propicio para dedicarse al servicio de Dios y al mismo tiempo desarrollar sus inquietudes científicas.

A principios de 1955 llega a San Pedro. Para el padre Le Paige su misión pastoral estuvo siempre en primer lugar, pero en esta tarea estuvo constantemente preocupado de la gente del pueblo y sus problemas concretos, impulsando muchas obras que dieron un

mayor bienestar a esta pequeña comunidad. Esta acción social realizada con tanto amor y tesón le granjeó el respeto y el cariño de los habitantes.

En base a algunos informes de esta gente y los hallazgos que hizo en los recorridos por su parroquia, Le Paige fue descubriendo horizontes insospechados para el conocimiento del pasado prehistórico de la zona. Las excavaciones y recolecciones que fue realizando lo llevaron a postular, por primera vez en Chile, una secuencia precerámica, es decir con caracteres de vida paleolíticos, cuyos vestigios más antiguos serían los encontrados en Gatchi correspondientes a una edad situada entre el 12.000 y 10.000 A.C. Además Le Paige definió la existencia de una cultura local, propia de la zona y con una fuerte personalidad, a la que designó con el nombre de Atacameña. Esta cultura comprendería el desarrollo de diversos pueblos agricultores y ganaderos que vivieron en la época prehispanica en diversos puntos de la Puna y los oasis del interior de la Región de Antofagasta. Dentro de esta larga historia de ocupación humana de la región él caracterizó varias fases culturales representadas especialmente en las variaciones que sufre la cerámica atacameña, que alcanzó niveles de notable calidad.

Lo notorio de esta labor científica se destaca aún más si se tiene en cuenta el hecho de que se trataba de un arqueólogo autodidacta, que por muchos años trabajó solo y sin los medios de locomoción mínimos para trasladarse por el desierto. Con una gran dedicación y una tenacidad a toda prueba recorrió y descubrió cientos de sitios y así fue recolectando una enorme cantidad de material arqueológico. Para albergar y conservar estas colecciones el padre fundó en 1958 el Museo Arqueológico que daría a San Pedro de Atacama crédito científico y turístico internacional.

A pesar de los errores que contienen algunas de sus conclusiones analizadas con la perspectiva actual, Gustavo Le Paige fue pionero en un campo hasta entonces ignorado por la arqueología y bajo el alero de la Universidad del Norte convirtió a San Pedro de Atacama en un centro de investigación y reflexión científica.

Por su extraordinario aporte al patrimonio cultural chileno la Universidad del Norte y la Universidad Católica le concedieron el grado de Doctor Honoris Causa. En 1960 fue nombrado Caballero de la Orden al Mérito Bernardo O'Higgins. Finalmente por sus méritos sobresalientes en beneficio de nuestro país se le concedió la nacionalidad chilena por Gracia en 1972.

En 1979 su delicado estado de salud obligó a trasladarlo a Santiago. El padre Gustavo Le Paige falleció en esta ciudad el 19 de mayo de 1980 a los 76 años de edad. Sus restos descansan hoy en San Pedro de Atacama, donde él quiso permanecer para siempre.

COLECCION
Tesoros de San Pedro de Atacama

093

MANGO DE CUCHARA:

Felino y Hombre

Madera

Cultura (?)

700 - 1000 D.C.

Alto: 163 mm.



205

VASO-KERO:

Serpiente Felinizada

Madera

Cultura Tiwanaku

700 - 1000 D.C.

Alto: 162 mm.



067

TABLETA PARA ALUCINOGENOS:

Sacrificador

Madera y turquesa

Cultura Tiwanaku

600 - 1000 D.C.

Alto: 188 mm.



0209

TABLETA PARA ALUCINOGENOS:

Cóndor

Madera y malaquita

Cultura Tiwanaku

700 - 1000 D.C.

Largo: 173 mm.



088

TABLETA PARA ALUCINOGENOS:

Felino

Madera

Cultura San Pedro

700 - 1000 D.C.

Largo: 134 mm.



051

FIGURILLA FEMENINA

Madera

Cultura Aguada

700 - 1000 D.C.

Alto: 165 mm.



092

RECIPIENTE ORNITOMORFO

Madera

Cultura San Pedro

400 - 1000 D.C.

Largo: 180 mm.



139

BOTELLA ORNITOMORFA

Cerámica

Cultura (?)

Alto: 144 mm.



125

BOTELLON ROJO PULIDO

Cerámica

Cultura San Pedro

400 A.C. - 400 D.C.

Alto: 170 mm.

045

VASO ROJO PULIDO

Cerámica

Cultura San Pedro

100 - 400 D.C.

Alto: 175 mm.



168

BOTELLA GRIS PULIDA:

Rostro

Cerámica

Cultura San Pedro

100 - 400 D.C.

Alto: 190 mm.



164

VASO NEGRO PULIDO

Cerámica

Cultura San Pedro

400 - 700 D.C.

Alto: 163 mm.

169

BOTELLA NEGRA PULIDA:

Rostro

Cerámica

Cultura San Pedro

100 - 400 D.C.

Alto: 168 mm.



145
VASO POLICROMO
Cerámica
Cultura Tiwanaku
500 - 1000 D.C.
Alto: 82 mm.



033

CANTARO ROJO VIOLACEO

Cerámica

Cultura San Pedro

1000 - 1470 D.C.

Alto: 175 mm.



254

GORRO ATERCIOPELADO TIPO BOINA

Lana

Cultura San Pedro

300 - 1000 D.C.

Diámetro: 175 mm.



009

GORRO TIPO CORONA

Lana y pelo

Cultura San Pedro

400 - 1000 D.C.

Diámetro: 260 mm.

020

GORRO TIPO CORONA

Lana y pelo

Cultura San Pedro

400 - 1000 D.C.

Diámetro: 240 mm.



245

GORRO TIPO FEZ

Lana y pelo

Cultura San Pedro

400 - 1000 D.C.

Diámetro: 190 mm.



010

VASO-KERO RETRATO

Oro

Cultura Tiwanaku

400 - 700 D.C.

Alto: 144 mm.

011

VASO-KERO

Oro

Cultura Tiwanaku

400 - 700 D.C.

Alto: 160 mm.



004

PLACA

Cobre

Cultura Santa María

1470 - 1535 D.C.

Dimensiones: 106 x 104 mm.

005

PLACA

Cobre

Cultura Santa María

1470 - 1535 D.C.

Dimensiones: 95 x 93 mm.



CATALOGO



001
Vasija Rojo Violáceo
Cerámica
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Alto: 130 mm.



002
Fardo Funerario
Alto: 500 mm.
Gorro Tipo Corona
Lana y pelo
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Diámetro: 230 mm.



003
Aribalo Polícromo
Cerámica
Cultura La Paya (imitación Inka)
1470 - 1535 D.C.
Alto: 170 mm.



004
Placa
Cobre
Cultura Santa María
1470 - 1535 D.C.
Dimensiones: 106 x 104 mm.



005
Placa
Cobre
Cultura Santa María
1470 - 1535 D.C.
Dimensiones: 95 x 93 mm.



006
Cuchillón Agrícola
Madera
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Largo: 358 mm.



007
Aribalo
Cerámica
Cultura San Pedro (imitación Inka)
1470 - 1535 D.C.
Alto: 185 mm.



008
Botella con Diseños Ornitorfos
Cerámica
Cultura Tilcara (imitación Inka)
1470 - 1535 D.C.
Alto: 147 mm.



009
Gorro tipo Corona
Lana y pelo
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Diámetro: 260 mm.



010
Vaso-Kero Retrato
Oro
Cultura Tiwanaku
400 - 700 D.C.
Alto: 144 mm.



011
Vaso-Kero
Oro
Cultura Tiwanaku
400 - 700 D.C.
Alto: 160 mm.



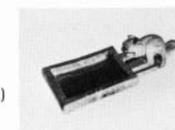
012 - 013 - 014
Campanitas
Oro
Cultura Tiwanaku
400 - 700 D.C.
Alto: 20 mm.



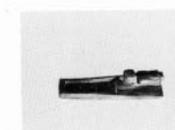
015
Mortero Ornitorfo
Piedra
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 63 mm.



016
Tableta para Alucinógenos: Llama
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 80 mm.



017
Tableta para Alucinógenos: Felino
Onix
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 218 mm.



018
Tableta para Alucinógenos: Personaje "En Vuelo"
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 138 mm.



019
Tableta para Alucinógenos: Felino
Madera, turquesa y malaquita
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 187 mm.



020
Gorro tipo Corona
Lana y pelo
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Diámetro: 240 mm.



021
Vaso
Cerámica
Cultura Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Alto: 98 mm.



022
Vaso-Kero
Cerámica
Cultura Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Alto: 143 mm.



023
Vasija Roja Pulida: Rostro
Cerámica
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Alto: 270 mm.



024
Úrna Negra Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Alto: 500 mm.



025
Cuenco Negro Grabado
Cerámica
Cultura San Pedro
600 - 1000 D.C.
Alto: 110 mm.



026
Vasos Comunicantes
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 105 mm.



027
Botellón Rojo Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
400 A.C. - 400 D.C.
Alto: 310 mm.



035
Collar
Malaquita
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Largo: 2.360 mm.



043
**Tableta para Alucinógenos:
Cabeza de Felino**
Madera
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Largo: 125 mm.



028
Botella: Figurilla Femenina
Cerámica
Cultura Condorhuasi
100 - 400 D.C.
Largo: 175 mm.



036
Cubilete Pirograbado
Hueso
Cultura Tiwanaku
600 - 1000 D.C.
Alto: 155 mm.



044
Pipa
Cerámica
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Largo: 375 mm.



029
Pala
Madera, piedra y cuero
Cultura San Pedro
1000 - 1535 D.C.
Largo: 470 mm.



037
**Cubilete Pirograbado:
Personaje Alado**
Hueso
Cultura Tiwanaku
600 - 1000 D.C.
Alto: 153 mm.



045
Vaso Rojo Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Alto: 175 mm.



030
Azada
Madera, piedra y cuero
Cultura San Pedro
1000 - 1535 D.C.
Largo: 435 mm.



038
Brazalete
Cobre
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Largo: 120 mm.



046
Cuenco Rojo Grabado
Cerámica
Cultura San Pedro
700 - 1000 D.C.
Alto: 100 mm.



031
Gancho de Atalaje
Madera y lana
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Largo: 83 mm.



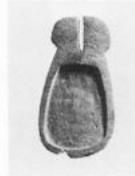
039
Collar
Malaquita
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Largo: 1.450 mm.



047
Jarro Rojo Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Alto: 180 mm.



032
Cántaro
Cerámica
Cultura Huruquilla
1000 - 1200 D.C.
Alto: 120 mm.



040
Tableta para Alucinógenos
Madera
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Largo: 162 mm.



048
Vaso Rojo Grabado
Cerámica
Cultura San Pedro
600 - 1000 D.C.
Alto: 100 mm.



033
Cántaro Rojo Violáceo
Cerámica
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 175 mm.



041
**Tableta para Alucinógenos:
Dos Personajes**
Madera
Cultura (?)
400 - 1000 D.C.
Largo: 188 mm.



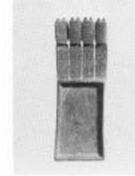
049
**Tableta para Alucinógenos:
Cuatro Personajes**
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 162 mm.



034
Botellón Gris Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
400 A.C. - 400 D.C.
Alto: 290 mm.



042
**Tableta para Alucinógenos:
Cabeza de Felino**
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 115 mm.



050
**Tableta para Alucinógenos:
Cuatro Personajes**
Madera
Cultura San Pedro o Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Largo: 186 mm.



051
Figurilla Femenina
Madera
Cultura Aguada
700 - 1000 D.C.
Alto: 165 mm.



052
Mano de moler: Músico
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 70 mm.



053
Mortero
Madera y turquesa
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 55 mm.



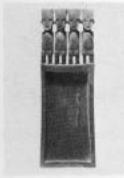
054
Mortero
Madera, malaquita y metal
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 52 mm.



055
Tableta para Alucinógenos: Sacrificador
Madera
Cultura Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Largo: 167 mm.



056
Mortero con su tapa
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 81 mm.



057
Tableta para Alucinógenos: Cuatro Personajes
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 184 mm.



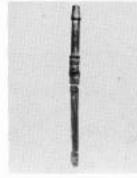
058
Tableta para Alucinógenos: Tres Personajes
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 175 mm.



059
Mano de moler: Guirquincho
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 142 mm.



060
Cucharilla: Aguila
Madera
Cultura San Pedro o Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Alto: 177 mm.



061
Tubo Inhalatorio
Madera
Cultura San Pedro o Tiwanaku
500 - 1000 D.C.
Largo: 92 mm.



062
Tubo Inhalatorio: Sacrificador
Madera
Cultura Tiwanaku
600 - 1000 D.C.
Largo: 172 mm.



063
Cucharilla: Cóndor
Madera
Cultura San Pedro o Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Largo: 193 mm.



064
Tableta para Alucinógenos: Cóndor
Madera y malaquita
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 140 mm.



065
Cuchara: Sacrificador
Madera
Cultura San Pedro o Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Largo: 150 mm.



066
Mortero
Alabastro
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 47 mm.



067
Tableta para Alucinógenos: Sacrificador
Madera y turquesa
Cultura Tiwanaku
600 - 1000 D.C.
Alto: 188 mm.



068
Cucharilla
Hueso
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 90 mm.



069
Cuchara: Hombre con Moños
Madera
Cultura (?)
700 - 1000 D.C.
Alto: 100 mm.



070
Mortero: Cóndor y Cabeza de Felino
Madera
Cultura San Pedro o Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Alto: 93 mm.



071
Tableta para Alucinógenos: Orejón
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 105 mm.



072
Pipa Zoomorfa
Cerámica
Cultura Tafi
200 A.C. - 400 D.C.
Alto: 77 mm.



073
Recipiente Ictiomorfo
Piedra
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 105 mm.



074
Mortero
Madera, malaquita y oro
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 46 mm.



075
Vaso-Kero Retrato
Madera
Cultura Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Alto: 82 mm.



076
Vaso-Kero Retrato
Madera
Cultura Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Alto: 85 mm.



077
Tableta para Alucinógenos
Madera y piedra
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 115 mm.



078
**Tableta para Alucinógenos:
Dos Personajes**
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 165 mm.



079
**Mano de Moler:
Personaje Arrodillado**
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 95 mm.



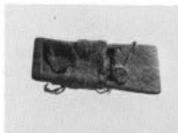
080
Sello: Mano
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 71 mm.



081
Sello: Personaje
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 99 mm.



082
Sello: Felino
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 98 mm.



083
Tableta para Alucinógenos
Madera y lana
Cultura San Pedro o Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Largo: 143 mm.



084a
Bolsa con Implementos
Del complejo alucinógenos:
tubo inhalador - mano de moler -
cucharilla - espátulas - cubilete -
espina de cactus.
Madera, lana y hueso
Cultura San Pedro
Largo promedio: 130 mm.



084b
Tableta para Alucinógenos
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 135 mm.



085
Recipiente para tierra de color
Caracol
Cultura San Pedro
400 A.C. - 400 D.C.
Largo: 70 mm.



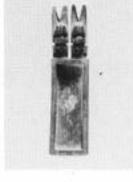
086 - 087
Recipiente y Pigmento rojo
Caracol y mineral
Cultura San Pedro
400 A.C. - 400 D.C.
Largo: 85 mm.



088
**Tableta para Alucinógenos:
Felino**
Madera
Cultura San Pedro
700 - 1000 D.C.
Largo: 134 mm.



089
**Tableta para Alucinógenos:
"Chachapumas"**
Madera
Cultura Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Largo: 163 mm.



090
**Tableta para Alucinógenos:
Dos Felinos**
Madera
Cultura Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Largo: 150 mm.



091
**Tableta para Alucinógenos:
Personaje con Cetros**
Madera, malaquita y crisocola
Cultura San Pedro o Tiwanaku
500 - 1000 D.C.
Largo: 183 mm.



092
Recipiente Ornitomorfo
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 180 mm.



093
**Mango de Cuchara:
Felino y Hombre**
Madera
Cultura (?)
700 - 1000 D.C.
Alto: 163 mm.



094
**Cucharita:
Personaje y su "Alter Ego"**
Madera
Cultura Tiwanaku (?)
700 - 1000 D.C.
Largo: 170 mm.



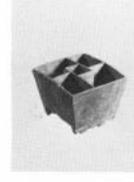
095
**Tubo Inhalador:
"Chachapuma"**
Madera
Cultura Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Largo: 230 mm.



096
**Tubo Inhalador:
"Chachapuma"**
Madera
Cultura Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Largo: 240 mm.



097
Cucharilla: Sacrificador
Hueso
Cultura San Pedro o Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Largo: 195 mm.



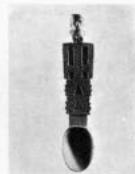
098
Caja para Pigmentos
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 35 mm.



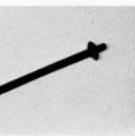
099
Cuchara: Ave Tropical
Madera
Cultura San Pedro
700 - 1000 D.C.
Alto: 170 mm.



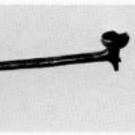
100
Cuchara: Llama
Madera
Cultura San Pedro o Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Largo: 192 mm.



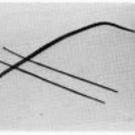
101
Cuchara: Prisionero
Madera
Cultura San Pedro o Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Largo: 186 mm.



102
Maza
Bronce y madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 825 mm.



103
Pipa
Cerámica
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Largo: 410 mm.



104 - 105 - 106
Arco y Flechas
Madera y piedra
Cultura San Pedro
1000 - 1535 D.C.
Largo: 930 mm; 690 mm; 620 mm.



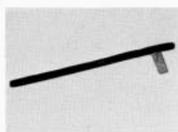
107
Maza
Piedra y madera
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Largo: 400 mm.



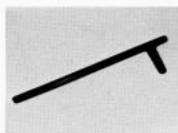
108
Hacha
Piedra, madera y cuero
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Largo: 370 mm.



109
Hacha
Bronce
Cultura San Pedro
500 - 1000 D.C.
Largo: 108 mm.



110
Hacha
Bronce y madera
Cultura San Pedro
700 - 1000 D.C.
Largo: 555 mm.



111
Hacha
Cobre y madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 557 mm.



112 a - 112b
Fardo Funerario
Alto: 530 mm.
Gorro Aterciopelado Tipo Boina
Lana
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Diámetro: 210 mm.



113
Fardo Funerario
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 690 mm.



114a - 204 - 258 - 121
Momia; Camisa, Gorro tipo corona y Collar
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Dimensiones: 670 mm; 1050 mm; 260 mm; 4260 mm.



114b - 114c
Camisa
Lana
Largo: 1200 mm.
Gorro Tipo Corona
Lana, fibras vegetales y plumas
Cultura San Pedro
1000 - 1535 D.C.
Diámetro: 280 mm.



115
Tela: Ofrenda Miniatura
Lana
Cultura Inka
1470 - 1535 D.C.
Largo: 150 mm.



116
Llama: Ofrenda Miniatura
Plata
Cultura Inka
1470 - 1535 D.C.
Alto: 40 mm.



117
Camisa y Tupu: Ofrenda Miniatura
Lana y cobre
Cultura Inka
1470 - 1535 D.C.
Largo: 55 mm.



118
Capa: Ofrenda Miniatura
Lana
Cultura Inka
1470 - 1535 D.C.
Largo: 60 mm.



119
Bolsa "Chuspa": Ofrenda Miniatura
Lana
Cultura Inka
1470 - 1535 D.C.
Largo: 50 mm.



120
Tocado: Ofrenda Miniatura
Plumas y Lana
Cultura Inka
1470 - 1535 D.C.
Largo: 100 mm.



122
Escudilla Gris Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Alto: 78 mm.



123
Escudilla Gris Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Alto: 113 mm.



124
Escudilla Negra Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 102 mm.

Museo Chileno

de Arte Precolombino



125
Botellón Rojo Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
400 A.C. - 400 D.C.
Alto: 170 mm.



126
Botellón Rojo Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
400 A.C. - 400 D.C.
Alto: 210 mm.



133
Aríbalo Rojo Violáceo
Cerámica
Cultura San Pedro (imitación Inka)
1470 - 1535 D.C.
Alto: 620 mm.



134
Úrna Funeraria
Cerámica
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Alto: 510 mm.



141
Vaso-Kero: Cóndores
Cerámica
Cultura Tiwanaku
500 - 1000 D.C.
Alto: 110 mm.



142
Vaso-Kero con Anillo
Cerámica
Cultura San Pedro
(imitación Tiwanaku)
500 - 1000 D.C.
Alto: 125 mm.



127
Cuenco Rojo Grabado
Cerámica
Cultura San Pedro
600 - 1000 D.C.
Alto: 110 mm.



135
Escudilla Roja Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Alto: 60 mm.



143
Vaso-Kero con Anillo
Cerámica
Cultura San Pedro
(imitación Tiwanaku)
700 - 1000 D.C.
Alto: 87 mm.



128
Vaso Rojo Grabado
Cerámica
Cultura San Pedro
600 - 1000 D.C.
Alto: 100 mm.



136
Jarro Rojo Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Alto: 105 mm.



144
Botella Policroma
Cerámica
Cultura Tiwanaku
500 - 1000 D.C.
Alto: 112 mm.



129
Botella Gris Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro
700 - 1000 D.C.
Alto: 185 mm.



137
Vaso Rojo Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 120 mm.



145
Vaso Policromo
Cerámica
Cultura Tiwanaku
500 - 1000 D.C.
Alto: 82 mm.



130
Cuenco Rojo y Negro
Cerámica
Cultura San Pedro
600 - 1000 D.C.
Alto: 100 mm.



138
Pipa
Cerámica
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Largo: 185 mm.



146
Jarro Policromo
Cerámica
Cultura Isla
700 - 1000 D.C.
Alto: 127 mm.



131
Botella Gris Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro
700 - 1000 D.C.
Alto: 143 mm.



139
Botella Ornitomorfa
Cerámica
Cultura (?)
Alto: 144 mm.



147
Escudilla
Cerámica
Hispano-indígena
1535 D.C. -
Diámetro: 130 mm.



132
Vaso Negro Grabado
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 83 mm.



140
Vasija
Cerámica
Cultura Humahuaca
400 A.C. - 400 D.C.
Alto: 95 mm.



148
Vasija
Cerámica
Cultura Inka-La Paya
1470 - 1535 D.C.
Alto: 85 mm.



149
Vaso-Retrato
Cerámica
Cultura Huruquilla (?)
1000 - 1200 D.C.
Alto: 133 mm.



150
Escudilla
Cerámica
Cultura Mallku-Toconce
900 - 1470 D.C.
Alto: 78 mm.



151
Escudilla tipo Dupont
Cerámica
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 85 mm.



152
Cántaro Rojo Violáceo
Cerámica
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 93 mm.



153
Jarra Roja Violácea
Cerámica
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Alto: 93 mm.



154
Vasija Roja Violácea
Cerámica
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 130 mm.



155
Plato Ornitomorfo
Cerámica
Cultura Inka
1470 - 1535 D.C.
Diámetro: 165 mm.



156
Botella Negra Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro (imitación Inka)
1470 - 1535 D.C.
Alto: 125 mm.



157
Botella Negra Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro (imitación Inka)
1470 - 1535 D.C.
Alto: 140 mm.



158
Jarra
Cerámica
Cultura San Pedro
Hispano-Indígena
1535 D.C. -
Alto: 130 mm.



159
Escudilla
Cerámica
Cultura Yavi
1470 - 1535 D.C.
Diámetro: 130 mm.



160
Vasija Gris Incisa
Cerámica
Cultura San Pedro
600 - 1000 D.C.
Alto: 155 mm.



161
Vaso Gris Grabado
Cerámica
Cultura San Pedro
600 - 1000 D.C.
Alto: 107 mm.



162
Escudilla Negra Grabada
Cerámica
Cultura San Pedro
600 - 1000 D.C.
Alto: 75 mm.



163
Cuenco Gris Alisado
Cerámica
Cultura San Pedro
600 - 1000 D.C.
Alto: 105 mm.



164
Vaso Negro Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 163 mm.



165
Jarro Gris Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Alto: 128 mm.



166
Botellón Negro Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 235 mm.



167
Botella Negra Pulida
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 187 mm.



168
Botella Gris Pulida: Rostro
Cerámica
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Alto: 190 mm.



169
Botella Negra Pulida: Rostro
Cerámica
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Alto: 168 mm.



170
Vaso Gris Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Alto: 128 mm.



171
Botella Negra Pulida: Rostro
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 179 mm.



172
Botella Negra Pulida: Rostro
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 150 mm.



173
Vaso Negro Pulido
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 98 mm.



174
Vaso Negro Pulido: Miniatura
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 60 mm.



175
Botella Negra Pulida: Miniatura
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 64 mm.



176
Vaso Negro Pulido: Miniatura
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 60 mm.



177
Botella Negra Pulida: Miniatura
Cerámica
Cultura San Pedro
700 - 1000 D.C.
Alto: 87 mm.



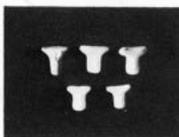
178
Botellón Negro Pulido: Miniatura
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 120 mm.



179
Botella Negra Pulida: Rostro
Cerámica
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 182 mm.



180
Collar
Malaquita
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Largo: 1600 mm.



181
Tembetas
Piedra
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Largo promedio: 15 mm.



182
Perforadores
Metal
Cultura San Pedro
200 A.C. - 400 D.C.
Largos: 59 mm. - 37 mm.
35 mm. - 27 mm.



183
Perforadores
Piedra
Cultura San Pedro
Precerámico
Largos: 60mm. - 35mm.
30mm. - 25mm. - 25mm.



184
Hacha Simbólica
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 560 mm.



185
Trompeta
Madera
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Largo: 192 mm.



186
Cuenco Pirograbado
Calabaza
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 80 mm.



187
Cuenco Pirograbado
Calabaza
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 50 mm.



188
Cuenco Pirograbado
Calabaza
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 65 mm.



189
Cuenco Pirograbado
Calabaza
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 68 mm.



190
Cuenco Pirograbado
Calabaza
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 58 mm.



191
Gorro tipo Corona
Lana y fibras vegetales
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Diámetro: 240 mm.



192
Gorro tipo Corona
Lana y fibras vegetales
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Diámetro: 250 mm.



193 a - 193b
Bolsa "Chuspa" Policroma
Lana
Alto: 90 mm.
Cubilete
Caña
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 110 mm.



194
Cesto Policromo
Fibras vegetales
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 210 mm.



195
Cesto Policromo
Fibras vegetales
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Alto: 110 mm.



196
Cesto
Fibras vegetales
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Alto: 90 mm.



197
Cesto
Fibras vegetales
Cultura San Pedro
100 - 400 D.C.
Alto: 107 mm.



198
Cesto Polícromo
Fibras vegetales
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Alto: 90 mm.



199
Cesto Polícromo
Fibras vegetales
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Diámetro: 150 mm.



200
Cesto Polícromo
Fibras vegetales
Cultura San Pedro
400 - 700 D.C.
Diámetro: 180 mm.



201
Costal
Lana
Cultura San Pedro
1000 - 1470 D.C.
Largo: 825 mm.



202
Bolsa Polícroma
Lana
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Largo: 280 mm.



203
Bolsa "Chuspa" Polícroma
Lana
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Largo: 225 mm.



205
Vaso-Kero: Serpiente Felinizada
Madera
Cultura Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Alto: 162 mm.



206
Vaso-Kero Retrato
Madera
Cultura Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Alto: 140 mm.



207
Vaso-Kero con dos Anillos
Madera
Cultura San Pedro o Tiwanaku
500 - 1000 D.C.
Alto: 110 mm.



208
Vaso-Kero: Felino
Madera, malaquita y turquesa
Cultura Aguada
700 - 1000 D.C.
Alto: 210 mm.



209
Tableta para Alucinógenos: Cóndor
Madera y malaquita
Cultura Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Largo: 173 mm.



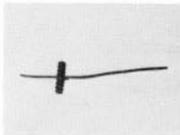
210
Tableta para Alucinógenos: Mano semi empuñada
Madera
Cultura Tiwanaku
600 - 1000 D.C.
Largo: 158 mm.



211
Cubilete Grabado
Hueso
Cultura Tiwanaku
600 - 1000 D.C.
Largo: 121 mm.



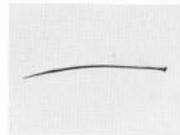
212
Cubilete Grabado
Hueso
Cultura Tiwanaku
600 - 1000 D.C.
Largo: 67 mm.



213 - 214
Huso
Madera
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Largo: 223 mm.



215
Instrumento para tejer
Hueso
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Largo: 215 mm.



216
Aguja
Espina de cactus
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Largo: 146 mm.



217
Bloque con Petroglifo: Camélido
Piedra
Complejo Puripica
2000 A.C.
Largo: 290 mm.



218
Núcleo con una lámina desprendida
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 108 mm.



219
Bifaz: Preforma
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 200 mm.



220
Bifaz: Preforma
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 210 mm.



221
Bifaz Grande
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 250 mm.



222
Cuchillo Bifacial
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 112 mm.



223
Bifaz Foliáceo
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 135 mm.



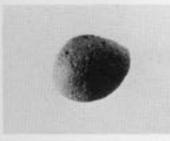
224
Cuchillo Foliáceo
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 100 mm.



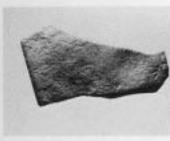
225
Bifaz: Preforma de Cuchillo
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 170 mm.



226 - 227 - 228
Núcleo con dos Láminas Desprendidas
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo promedio: 170 mm.



229
Rodado: Percutor
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 90 mm.



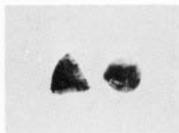
230
Placa Grabada
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 243 mm.



231
Nueve Puntas de proyectil
Piedra
Complejo Tambillo y Ascotán
Precerámico
Largo promedio: 80 mm. a 24 mm.



232
Perforador
Piedra
Complejo Tambillo
Precerámico
Largo: 34 mm.



233
Raspadores
Piedra
Complejo Tambillo
Precerámico
Largo promedio: 25 mm.



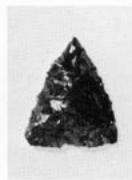
234
Raedera
Piedra
Complejo Tambillo
Precerámico
Largo: 58 mm.



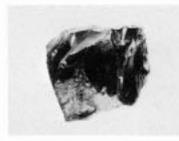
235
Tres Puntas de proyectil
Piedra
Complejo Puripica
2000 A.C.
Largo: 98mm. - 60mm. - 42mm.



236
Punta de proyectil
Piedra
Complejo Tambillo
Precerámico
Largo: 50 mm.



237
Punta de proyectil
Obsidiana
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 31 mm.



238
Núcleo
Obsidiana
Encrucijada
Precerámico
Largo: 70 mm.



239
Micropunta de proyectil
Piedra
Complejo Puripica
2000 A.C.
Largo: 32 mm.



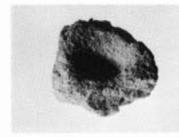
240
Microperforador
Piedra
Complejo Puripica
2000 A.C.
Largo: 23 mm.



241
Tres Láminas parcialmente modificadas
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo: 147mm. - 138mm. - 67mm.



242
Siete Láminas en proceso de trabajo
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Largo promedio: 110 mm.



243
Mortero
Piedra
Complejo Tulán
Precerámico
Alto: 100 mm.



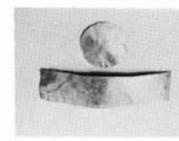
244
Mano de Moler
Piedra
Complejo Puripica
2000 A.C.
Largo: 105 mm.



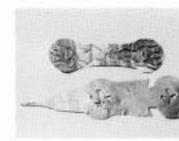
245
Gorro tipo Fez
Lana y pelo
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Diámetro: 190 mm.



246
Cuchara
Madera
Cultura Inka
1470 - 1535 D.C.
Largo: 258 mm.



247 - 248
Ornamentos Funerarios: Disco y Lámina
Oro
Cultura Tiwanaku
400 - 700 D.C.
Dimensiones: 62 mm; 180 mm



249 - 250
Ornamentos Funerarios: Pluma y Lámina Repujada
Oro
Cultura Tiwanaku
400 - 700 D.C.
Dimensiones: 220 mm; 157 mm



251
Tubo Inhalador: Sacrificador
Madera
Cultura Tiwanaku
700 - 1000 D.C.
Largo: 198 mm.



254
Gorro Aterciopelado tipo Boina
Lana
Cultura San Pedro
300 - 1000 D.C.
Diámetro: 175 mm.



256
Cuchara: Hombre y Felino
Madera
Cultura Tiwanaku (?)
700 - 1000 D.C.
Largo: 167 mm.



252
Recipiente: Roedor Bicéfalo
Cerámica
Cultura Alamito o Condorhuasi
100 - 400 D.C.
Largo: 136 mm.



255
Cucharilla: Serpiente
Hueso
Cultura San Pedro o Tiwanaku
400 - 1000 D.C.
Largo: 155 mm.



257
Armazón de Gorro tipo Corona
Fibras vegetales
Cultura San Pedro
400 - 1000 D.C.
Diámetro: 210 mm.



253
Capacho
Fibras vegetales y madera
Cultura San Pedro
1470 - 1535 D.C.
Alto: 280 mm.

Diseño y Producción
ENGRAMA PUBLICIDAD LTDA.
Santiago - Chile

Fotografías Color, Blanco y Negro
FERNANDO MALDONADO R.

Fotografía contraportada
RENE COMBEAU

Dibujos de:
JOSE PEREZ DE ARCE

Colaboración Editorial
ELIAS MUJICA B.

Biografía P. Gustavo Le Paige S.J.
JOSEFINA TOCORNAL C.

Impresión: Ograma





**Museo Chileno
de Arte Precolombino**