

COLECCIÓN BAJO LA LUPA

Vestigios en el Limarí

Pinturas, cuerpos y sonidos

ANDRÉS TRONCOSO
ISIDORA PÉREZ
GABRIEL CANTARUTTI
GABRIELA BRAVO
PATRICIO LÓPEZ
MARTA VALENZUELA
JOSÉ PÉREZ DE ARCE

Selección de textos
SUSANA HERRERA



VESTIGIOS EN EL LIMARÍ
PINTURAS, CUERPOS Y SONIDOS

Colección Bajo la Lupa
Volumen VII

©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Colección Bajo la Lupa
Vestigios en el Limarí
Pinturas, cuerpos y sonidos

Inscripción N° 2024-A-4080
ISBN 978-956-244-603-7

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Carolina Arredondo Marzán

Subsecretaria del Patrimonio Cultural
Carolina Pérez Dattari

Directora Nacional del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Nélida Pozo Kudo

Subdirectora de Investigación y Directora Responsable
Susana Herrera Rodríguez

Autores

*Andrés Troncoso, Isidora Pérez, Gabriel E. Cantarutti,
Gabriela Bravo, Patricio López, Marta Valenzuela & José Pérez de Arce*

Selección de textos
Susana Herrera

Diseño de portada y diagramación
Leticia Martínez Vergara

Editora de texto
María Macarena Dolz Amor

Correctora de pruebas
Nombre Apellido

Editora de imagen
Marisol Andrea Toledo Peñaloza

Coordinadora Proyecto Bajo la Lupa
Daniela Mahana Goldberg

Diseño de portada basado en una idea original de Arturo Molina Burgos

Ediciones de la Subdirección de Investigación
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651
Teléfono: 56-229979764
www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl
Santiago, Chile

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
2024

VESTIGIOS EN EL LIMARÍ

PINTURAS, CUERPOS Y SONIDOS

ANDRÉS TRONCOSO
ISIDORA PÉREZ
GABRIEL E. CANTARUTTI
GABRIELA BRAVO
PATRICIO LÓPEZ
MARTA VALENZUELA
JOSÉ PÉREZ DE ARCE

SELECCIÓN DE TEXTOS
SUSANA HERRERA



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

9

Arte rupestre de la Región de Coquimbo:
una larga tradición de imágenes y lugares

ANDRÉS TRONCOSO

13

La cultura El Molle en el Museo del Limarí:
una aproximación a sus objetos y contextos

ISIDORA PÉREZ MIRANDA

43

Expresiones del dominio incaico en el valle del Limarí.

Colección Planta Pisco Control de Ovalle

GABRIEL E. CANTARUTTI REBOLLEDO

71

La industria ósea del sitio Estadio Fiscal de Ovalle (valle del Limarí,
Región de Coquimbo): una nueva aproximación

GABRIELA BRAVO, PATRICIO LÓPEZ & MARTA VALENZUELA

117

Los sonidos diaguitas en el Museo del Limarí

JOSÉ PÉREZ DE ARCE

153

Una historia de los cuerpos en el arte prehispánico de la
Región de Coquimbo

ANDRÉS TRONCOSO

189

AUTORES

219

PRESENTACIÓN

El libro que a continuación presentamos corresponde a un trabajo sistemático y sostenido en el tiempo que ha liderado la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, SERPAT, al amparo del proyecto Bajo la Lupa, que ha tenido desde 2017 como objetivo principal, generar nuevos conocimientos en torno a las colecciones y acervos documentales que custodian las distintas unidades del Servicio y que para el caso particular del Museo del Limarí, ha permitido investigar parte de la colección que custodia nuestra institución en la ciudad de Ovalle, provincia del Limarí, región de Coquimbo.

El Museo del Limarí y su colección tienen mayoritariamente su origen en los hallazgos arqueológicos encontrados en 1962 en el ex Estadio Fiscal de Ovalle (EFO), actual estadio Diaguita. Al año siguiente y como una manera de conservar, preservar y mantener dicha colección en el territorio, se decidió crear el Museo Arqueológico de Ovalle a cargo de la Sociedad Arqueológica de la ciudad, antecedente de lo que sería posteriormente nuestra actual institución que este 2024 cumple 61 años de vida.

En cuanto a las investigaciones arqueológicas desarrolladas en el actual estadio Diaguita (ex EFO), podemos identificar tres grandes momentos. El primero se da en los años 60, en donde el centro de las preocupaciones fue el rescate de los “objetos como colección”, trabajos que fueron realizadas por personas con una formación autodidacta en arqueología, si bien la Dra. Grete Mostny realizó un trabajo importante en el lugar sus resultados, recomendaciones y cuadernos de campo no fueron del todo conocidos en su época y solo recientemente se ha puesto a disposición de toda la comunidad mediante la digitalización de su archivo depositado en el Museo Nacional de Historia Natural. En los años 90 fue la investigación arqueológica desarrollado por el arqueólogo Marcos Biskupovic y el personal del museo los que llevaron adelante nuevos hallazgos en lo que se conoce como Planta Pisco Control, parte colindante del EFO, sitio del que Gabriel Cantarutti nos da cuenta en su artículo. En tanto, a inicios del siglo XXI, encontramos un tercer momento, que a partir del reconocimiento oficial del Pueblo Diaguita (2006)

y la remodelación del Estadio Fiscal de Ovalle entre 2009 a 2017, entre otros contextos históricos vividos en el país, se generó un interés creciente de la comunidad local y de pueblos originarios, lo que llevará a que el estadio sea renombrado como estadio Diaguita, destinando un sector de este recinto deportivo como sitio de “Revalorización muro arqueológico Diaguita-Inca”, generando nuevos retos que refuercen la cultura e identidad local.

Los seis trabajos que forman este libro nos permiten contextualizar la colección del museo y acercarnos a las teorías de la ocupación prehispánica del territorio. Los artículos son: “La industria ósea del sitio Estadio Fiscal de Ovalle: una nueva aproximación” de Gabriela Bravo, Patricio López y Marta Valenzuela, que constituye una primera aproximación al estudio de la industria ósea del sitio EFO; “Una historia de los cuerpos en el arte prehispánico de la región de Coquimbo” de Andrés Troncoso, son el resultado de una compleja red que combina propiedades físicas y biológicas con un conjunto de atributos culturales y sociales. El mismo Troncoso tiene a cargo la investigación sobre el “Arte rupestre de la región de Coquimbo: una larga tradición de imágenes y lugares”, en la cual caracteriza los distintos tipos de arte reconocidos para la región, reconociendo dos grandes tradiciones de arte rupestre: una propia de grupos cazadores-recolectores y otra asociada a comunidades agrícolas; “Expresiones del dominio incaico en el valle del Limarí: Colección Planta Pisco Control de Ovalle a cargo de Gabriel Cantarutti da cuenta de un subconjunto de la colección del sitio Diaguita-Inca, Estadio Fiscal de Ovalle y comprende materiales hallados en 16 sepulturas; En tanto, “La cultura El Molle en el Museo del Limarí: una aproximación a sus objetos y contextos” de Isidora Pérez Miranda realiza una síntesis de las investigaciones arqueológicas desarrolladas en los valles de Elqui y Limarí que permiten reconocer el complejo cultural El Molle e incorporarlo en la secuencia histórico-cultural de la prehistoria del Norte Semiarido de Chile (NSA); y finalmente “Los sonidos diaguitas en el Museo del Limarí” de José Pérez de Arce, analiza seis flautas arqueológicas de la cultura Diaguita pertenecientes a las colección de la institución limarina, investigación que nos permitió explorar los sonidos a través de la interpretación de “chinos” de dichos instrumentos; lograr escanear los instrumentos musicales en el Hospital Provincial de Ovalle, Dr. Antonio Tirado Lanás;

generar un micro documental de los sonidos Diaguíta y la realización de réplicas en 3D de los instrumentos musicales, los cuales fueron usados en la actividad de vinculación con el medio por profesores y alumnos del Colegio Bicentenario de las Artes, Eliseo Videla Jorquera, con lo cual el proyecto creció en forma y fondo.

La colección presente en nuestra institución es una fuente importante e inagotable de potencial información e investigaciones, tanto de su contexto histórico como arqueológico. Quisiera invitarlos a leer este libro, sus trabajos permiten conocer, dialogar, discutir, difundir, traer al presente, colocar en valor y contextualizar las colecciones de nuestro museo, preservando con ello la memoria e historia de las personas que habitaron, habitan y habitarán la actual provincia del Limarí.

Marco Sandoval Ormazábal
Director Museo del Limarí

ARTE RUPESTRE DE LA REGIÓN DE COQUIMBO: UNA LARGA TRADICIÓN DE IMÁGENES Y LUGARES

Andrés Troncoso

El arte rupestre es una de las manifestaciones culturales más antiguas producidas por el ser humano y se encuentra presente en los distintos espacios que ha ocupado nuestra especie en el planeta, entre ellos, el Norte Semiárido de Chile. A lo largo de los valles de la Región de Coquimbo, específicamente, existe una importante cantidad de sitios de arte rupestre realizados en diferentes momentos de la historia indígena: a la fecha conocemos cientos de ellos, distribuidos entre la costa y la cordillera, pero concentrados en el interior del territorio.

La producción de arte rupestre se inició entre grupos cazadores-recolectores hacia el 2000 a. C. y continuó hasta, al menos, el siglo XVII de nuestra era, cuando agricultores diaguitas representaron escenas relativas a la dominación colonial española. Los cerca de 3500 años de desarrollo de este tipo de manifestaciones en la zona las convierte en una excelente ventana para comprender algunos aspectos de la vida de los diversos grupos humanos que la habitaron, así como los cambios y transformaciones que experimentaron. En el caso de la Región de Coquimbo, esta posibilidad de conocimiento se potencia aún más debido a que probablemente se trate de una de las zonas del país con la más alta concentración de esta expresión cultural –hecho que sugiere que la realización de imágenes sobre rocas fue una actividad de gran importancia para dichas comunidades–.

El presente trabajo ofrece una caracterización de los distintos tipos de arte rupestre conocidos para la Región y examina los cambios que este ha sufrido a través del tiempo, así como su relación con los procesos sociohistóricos de las comunidades indígenas. Por último, reflexiona sobre el valor patrimonial y la relevancia de proteger el verdadero museo al aire libre que estos sitios representan, como testimonios de la olvidada historia del territorio y sus pobladores.

Antes de desarrollar los puntos mencionados, sin embargo, se hace necesario definir qué es el arte rupestre y por qué constituye una fuente de

información sobre las vidas de las antiguas comunidades humanas, aspecto que abordamos en el siguiente apartado.

SOBRE EL ARTE RUPESTRE

El arte rupestre es una manifestación cultural que se caracteriza por la realización de imágenes sobre soportes rocosos o sobre la superficie natural del planeta. Según su técnica de manufactura, se distinguen cuatro tipos distintos: (i) pinturas, (ii) grabados o petroglifos, (iii) pictograbados y (iv) geoglifos.

Las **pinturas** corresponden a imágenes efectuadas por medio de la aplicación de una materia colorante sobre la superficie rocosa. En términos generales, dichas sustancias se elaboran a partir de la combinación de tres elementos básicos: el pigmento que proporciona coloración (p. e., hematita, carbón); un aglutinante que permite la adhesión del pigmento a la piedra y favorece su aplicación y perdurabilidad (por lo común, sustancias de origen vegetal y animal, p. e., grasa); y un disolvente que se utiliza para dar mayor o menor consistencia a la mezcla (p. e., agua o saliva humana). En las pinturas también se pueden reconocer cargas, elementos minerales agregados intencional (por selección) o casualmente al pigmento (por estar presentes naturalmente en ellos).

Por contraposición, los **petroglifos o grabados** se ejecutan mediante la extracción de parte de la corteza de una roca. Esta operación suele efectuarse golpeando reiteradamente la superficie con un instrumento lítico para delinear los surcos que forman la figura.

El resultado de la combinación de ambas técnicas se denomina «**picto-grabado**», el cual se puede realizar ya sea rellenando con pintura las hendiduras practicadas o, bien, cubriendo con ella los sectores de la roca sin grabar.

Un cuarto tipo de arte rupestre son los **geoglifos**, que —a diferencia de los casos anteriores— se practican sobre el suelo natural, ya sea en laderas de cerro o grandes planicies. En ambos casos, las figuras pueden producirse bien mediante la remoción de material —es decir, limpiando determinadas porciones del terreno—, bien adicionando tierra o piedras en áreas seleccionadas.

Los tres primeros tipos de arte rupestre mencionados están presentes en la Región de Coquimbo: los petroglifos o grabados son el más frecuente y los pictograbados, el más escaso. Los geoglifos, en cambio, no se encuentran en Chile más al sur del desierto de Atacama; sin embargo, en las provincias argentinas de La Rioja y San Juan —vecinas a la Región de Coquimbo— se han reconocido algunos ejemplares (Prieto, 1992).

Cabe señalar que, si bien nos referimos a estas producciones culturales como «arte», lo cierto es que en la mayoría de las poblaciones indígenas de América no existe una noción equivalente a nuestro concepto de arte, lo que ha dado pie a una amplia discusión sobre la denominación que conviene dar a estos conjuntos visuales prehispánicos (Gell, 1998; Layton, 1991). Sin ánimo de entrar en esa cuestión, lo relevante acá es comprender que los valores y características que asociamos hoy con el «arte» y lo «artístico», no necesariamente se aplican a las manifestaciones de las comunidades nativas de la región, circunstancia que no impide, sin embargo, su estudio científico. En efecto, atendiendo a sus atributos, reconocemos tres niveles de análisis del arte rupestre que sirven como vías de acceso para comprender a las comunidades pretéritas.

Un primer nivel corresponde a lo **visual**, es decir, a las imágenes mismas, que funcionaron como un sistema de comunicación que —de acuerdo con sus características representacionales y compositivas— transmitía una serie de significados culturales particulares. Desafortunadamente, a falta de fuentes de información oral o escrita (relatos, mitos, etc.) que nos ayuden a decodificarlas, hoy es imposible conocer su significado. No obstante ello, podemos intentar aproximarnos a su sentido examinando las relaciones entre lo representado y aquello que sabemos de la vida cotidiana de estas comunidades.

El segundo nivel, referido a lo **técnico**, nos permite evaluar, por ejemplo, cómo fue manufacturada cada imagen, cuánto tiempo se invirtió en su ejecución, qué instrumentos y materias primas se utilizaron, cuál era la procedencia de estas últimas y si es posible plantear la participación de expertos y aprendices en su elaboración, entre otros asuntos.

Por último, es preciso estudiar el nivel **espacial**. A diferencia de otras evidencias arqueológicas como la cerámica o los instrumentos líticos, que circulan por distintos lugares, el arte rupestre constituye un bien inmueble, de manera que el sitio en el cual se encuentra hoy es el mismo donde fue elaborado

originalmente. El análisis de sus características espaciales busca dilucidar por qué unos espacios fueron marcados y otros no, qué relaciones existen entre los sitios con arte rupestre y las formas de vida de las comunidades, e incluso cómo se asocian los lugares marcados con los tipos de diseños ahí presentes.

Si bien la determinación de la edad representa un aspecto fundamental para comprenderlo, lamentablemente el grueso del arte rupestre no puede ser datado por métodos directos. Esto se debe a que los petroglifos rara vez contienen restos orgánicos (carbón, sangre, huesos, productos vegetales, etc.) susceptibles de ser fechados por radiocarbono, el método más comúnmente usado en arqueología —de encontrarse presentes, su pobre preservación hace sumamente difícil su identificación—. De ahí que se recurra, en cambio, a métodos de datación relativa, combinando diversos aspectos como, por ejemplo, comparar los motivos con aquellos presentes en soportes materiales que sí han sido datados (p. e., decoración cerámica); evaluar la ubicación de los sitios de arte rupestre en relación con el uso del espacio de las poblaciones antiguas; considerar ciertas representaciones como marcadores temporales (p. e., sabemos que los *tumis* o cuchillos de media luna metálicos aparecieron en la zona en época incaica); examinar las relaciones estratigráficas de las imágenes dentro de la roca (p. e., si un motivo se dibujó sobre otro, luego el primero ha de ser más reciente que el segundo), entre otros. Así, integrando distintos procedimientos analíticos como los mencionados, es posible generar una cronología que —a falta de técnicas directas— dé cuenta de los momentos en que el arte rupestre fue producido.

BREVE HISTORIA DE LA INVESTIGACIÓN

La gran cantidad de arte rupestre en la Región de Coquimbo ha atraído a numerosos investigadores desde inicios del siglo XX. Una de las descripciones más tempranas efectuadas en Chile se la debemos a Roberto Reginfo (1918, 1919), quien dio cuenta de la existencia de un conjunto de sitios de petroglifos cerca de la localidad de San Agustín, en el valle de Chalinga (Choapa). En la década de 1930, Jorge Iribarren comenzó a recorrer los valles de la Región —especialmente los de Hurtado y Combarbalá—, describiendo, fotografiando y dibujando sitios con presencia de pinturas y petroglifos a fin de

elaborar un registro sistemático y amplio de estas manifestaciones y, a partir de ahí, discutir su asignación cronológica (p. e., Iribarren, 1949; 1973a; 1973b). Buena parte de los sitios reconocidos por Iribarren fueron posteriormente reestudiados por Hans Niemeyer (p. e., Ballereau y Niemeyer, 1999; Niemeyer y Ballereau, 2004; Niemeyer y Castillo, 1996; Mostny y Niemeyer, 1983); además de proporcionar descripciones más acabadas, el autor siguió desarrollando la cuestión de la cronología y, como resultado de sus observaciones, propuso el denominado «Estilo Limarí» de arte rupestre, que engloba mayormente grabados con representaciones de cabezas tiara, diseño recurrente en el sitio Valle del Encanto (Ovalle). En paralelo, los trabajos de Gonzalo Ampuero (1966, 1985, 1992; Ampuero y Rivera, 1981) expandieron el catastro de sitios de arte rupestre en la Región, poniendo de relieve sitios poco conocidos con anterioridad, especialmente en la costa de Coquimbo. Sus excavaciones en el sitio Valle del Encanto le permitieron discutir las relaciones existentes entre las rocas pintadas y grabadas en este lugar, y los depósitos estratigráficos que allí dejaron antiguas ocupaciones residenciales (Ampuero y Rivera, 1969; 1971). Más recientemente, Castillo (1985) realizó una sistematización de amplio alcance de todo el arte rupestre del Norte Semiárido, identificando distintos conjuntos a lo largo del tiempo y señalando diferencias entre las regiones de Coquimbo y Atacama.

Sobre la base de este conjunto de trabajos, en la última década diversos investigadores han continuado publicando avances de investigación sobre la materia, ampliando la discusión sobre la cronología de estas manifestaciones y sus relaciones con los modos de vida de las antiguas poblaciones de la Región de Coquimbo (p. e., Artigas y Jackson, 2004; Cabello, 2005, 2011; González, 2011; Jackson *et al.*, 2002).

EL ARTE RUPESTRE DE COQUIMBO A LO LARGO DE LA HISTORIA INDÍGENA: MARCAS, MODOS DE VIDA Y LUGARES

Las investigaciones desarrolladas hasta la fecha indican que el arte rupestre en la Región de Coquimbo fue producido por distintos grupos humanos de manera ininterrumpida desde el 2000 a. C. hasta los tiempos de la Colonia (Troncoso *et al.*, 2014, 2016). En ese lapso de 3500 años, los diseños, técnicas y lugares

utilizados sufrieron modificaciones significativas, a partir de cuyo análisis hemos definido la existencia de cinco distintas formas de hacer arte rupestre en Coquimbo, asociadas a poblaciones y momentos históricos particulares. A continuación, presentamos una caracterización de cada uno de estos conjuntos.

a) Pinturas rupestres y la larga tradición de cazadores-recolectores (2000 a. C. - 500 d. C.)

Las evidencias más tempranas de arte rupestre en la Región fueron realizadas por grupos cazadores-recolectores tanto en zonas costeras como interiores. La cronología de estas pinturas abarca el período Arcaico Tardío (2000 a. C. - c. 50 d. C.) y la primera mitad del Alfarero Temprano (c. 50 d. C. - c. 500 d. C.) (Troncoso, Moya y Basile, 2016; Moya *et al.*, 2016).

El grueso de las pinturas rupestres efectuadas durante este período es de color rojo, si bien se ha observado en menor medida el uso de verde, amarillo y negro. Unos pocos ejemplares combinan colores, específicamente rojo y negro. Con respecto a los diseños, estos corresponden a representaciones no figurativas elaboradas fundamentalmente a partir de trazos lineales, tales como cruces dobles, líneas entrecruzadas y líneas meándricas o en zigzag (fig. 1), además de algunos pocos círculos con decoraciones interiores o puntos alineados. A la fecha no se conocen representaciones antropomorfas ni zoomorfas dentro de este conjunto, salvo por una impronta de mano registrada en San Pedro Viejo de Pichasca (fig. 2) (Moya *et al.*, 2016).

En el plano técnico, se ha logrado identificar el empleo de distintas materias primas en la ejecución de estas pinturas. En lo que se refiere a los pigmentos, los estudios físico-químicos muestran que el rojo proviene de la hematita; el amarillo, de la goethita; el negro, de carbón y/u óxido de manganeso; y el verde, de un sulfato de cobre —todos minerales abundantes en la zona—. Poco conocemos, en cambio, acerca de los aglutinantes utilizados, debido al mal estado de preservación de las pinturas; por el momento, solo se ha planteado el posible uso de colágeno animal (Moya *et al.*, 2016). La aplicación se habría realizado por medio de técnicas directas e indirectas: en el primer caso, valiéndose de pinceles (los que, sin embargo, no se conservan en el registro arqueológico), y en el segundo, de las yemas de los dedos —o, bien, de la mano completa— impregnadas en pintura y luego puestas en contacto con la roca para producir una marca.



Figura 1. Diseño no figurativo bicromo (rojo y negro). Pintura rupestre, San Pedro Viejo de Pichasca. Imagen tratada digitalmente usando el programa D-Stretch. Fotografía de Andrés Troncoso.



Figura 2. Impronta de mano marcada sobre roca, San Pedro Viejo de Pichasca. Imagen tratada digitalmente usando el programa D-Stretch. Fotografía de Andrés Troncoso.

Geográficamente, las pinturas se distribuyen a lo largo de todo el territorio, de cordillera a costa, aunque con mayor frecuencia en esta última. Asimismo, serían más abundantes en el valle de Limarí; luego, en el de Elqui; y, por último, en el de Choapa. Se han reconocido sitios en las localidades de Punitaqui, San Pedro de Quiles, Tamaya, Tongoy, Pichasca, Andacollo y Rivadavia, entre otras. Las excavaciones efectuadas en puntos contiguos a los bloques de pinturas rupestres han permitido recabar evidencia de ocupaciones residenciales de cazadores-recolectores, la que incluye conjuntos líticos variados, restos zooarqueológicos y malacológicos, y rasgos como fogones o huecos de poste. En algunas excavaciones se han recuperado incluso restos de pigmentos, posiblemente usados para la realización de las pinturas. La asociación espacial con estos ricos contextos indica que el arte rupestre —tanto su producción como su observación— debió estar íntimamente ligado con las actividades cotidianas desarrolladas en los campamentos de estos grupos e inserto dentro de sus circuitos de movilidad en el territorio (Troncoso *et al.*, 2016; Troncoso y Armstrong, 2017). A diferencia de lo que ocurre con aquellas efectuadas por cazadores en otros lugares del mundo, las pinturas rupestres de Coquimbo no tendrían como finalidad demarcar rutas de movilidad en el paisaje, sino, por el contrario, distinguir los espacios de pausa asociados a las zonas residenciales.

Desde el punto de vista de sus características visuales, las figuras registradas en los valles de Elqui y Limarí presentan mayor complejidad que las de Choapa. A la vez, dentro de Elqui-Limarí se observan diferencias significativas en los diseños, colores y cantidad de las pinturas al comparar los espacios costeros con los cordilleranos: mientras en los primeros predominan los diseños simples y las marcas son sumamente abundantes, en el área cordillerana son mayoritarios los diseños complejos y las pinturas se registran en muy bajo número (Troncoso, Moya y Basile, 2016). Estas características muestran cómo el arte rupestre genera —y refleja— una segregación entre ambos grupos, construyendo una territorialidad cerrada que entrega identidades diferenciales. Tal situación no debe extrañar, por cuanto el registro arqueológico desde el 2000 a. C. hasta inicios de la era cristiana muestra una serie de procesos de complejización social, asociados a una reducción de los circuitos de movilidad de estos grupos, una mayor

intensidad en la explotación del medio y un aumento demográfico (p. e., Quevedo, 1998; Schiappacasse y Niemeyer, 1965-66, 1986; Méndez y Jackson, 2006; Quevedo *et al.*, 2016). En este contexto, las pinturas rupestres habrían actuado como un recurso material de apoyo a los procesos de construcción territorial e identitaria, en un momento de mayor presión de las comunidades sobre el espacio: compartir una práctica, un lenguaje visual y un territorio habría fomentado el desarrollo de un sentido de colectividad entre distintas bandas de cazadores-recolectores. Además, las pinturas les habrían servido para demarcar sus espacios residenciales.

b) Grabados rupestres de surco profundo y las transformaciones de las sociedades cazadoras-recolectoras (500 - c. 1.000 d. C.)

Hacia el 500 d. C. se observa un cambio importante en la producción de arte rupestre en la región, consistente en el reemplazo de las pinturas por una nueva forma de hacer: los grabados de surco profundo (Troncoso *et al.*, 2008, 2016). El desarrollo de esta nueva técnica implica tres transformaciones relevantes: (i) la discontinuidad del uso de pigmentos en la elaboración de las imágenes; (ii) la utilización de instrumentos líticos para manufacturar los diseños; (iii) el giro desde una técnica basada en la adición de materia (pigmento) a otra fundada en la extracción de esta (corteza de la roca).

Asociada a dicha modificación técnica, se registra también una innovación visual importante. Si bien algunos motivos previos se mantienen (como los círculos con decoraciones interiores), en este lapso aparece con fuerza la representación de grandes cabezas con tocados complejos, conocidas como «cabezas tiara» (fig. 3) (Mostny y Niemeyer, 1983). Se observan asimismo figuras antropomorfas de cuerpo entero con tocados más simples e, incluso, tocados aislados. Con ellas se inaugura la presencia de imágenes humanas en el arte rupestre de Coquimbo, hecho que implica una importante transformación en los sentidos y significados que este buscaba transmitir.

Las variaciones descritas, por lo demás, se asocian a una serie de cambios experimentados por las poblaciones cazadoras-recolectoras de la región con posterioridad al 500 d. C. (Troncoso *et al.*, 2016). Entre ellas se cuentan: (i) una reducción de movilidad más acentuada; (ii) una intensificación de la

producción y uso de alfarería, sumada al aumento de tamaño de las piezas; (iii) una mayor explotación de materias primas líticas obtenidas en las cercanías de los sitios residenciales; (iv) un incremento en la producción de piedras tacitas, usadas para la molienda de vegetales; y (v) una mayor ocupación de los espacios cordilleranos y valles costeros, frente a una disminución del uso de la línea litoral (Pino *et al.*, 2018). Todo ello parece sugerir que nos encontramos ante una transformación general de los modos de vida de estas comunidades, de carácter cada vez más semisedentario y centradas en la recolección de recursos vegetales.

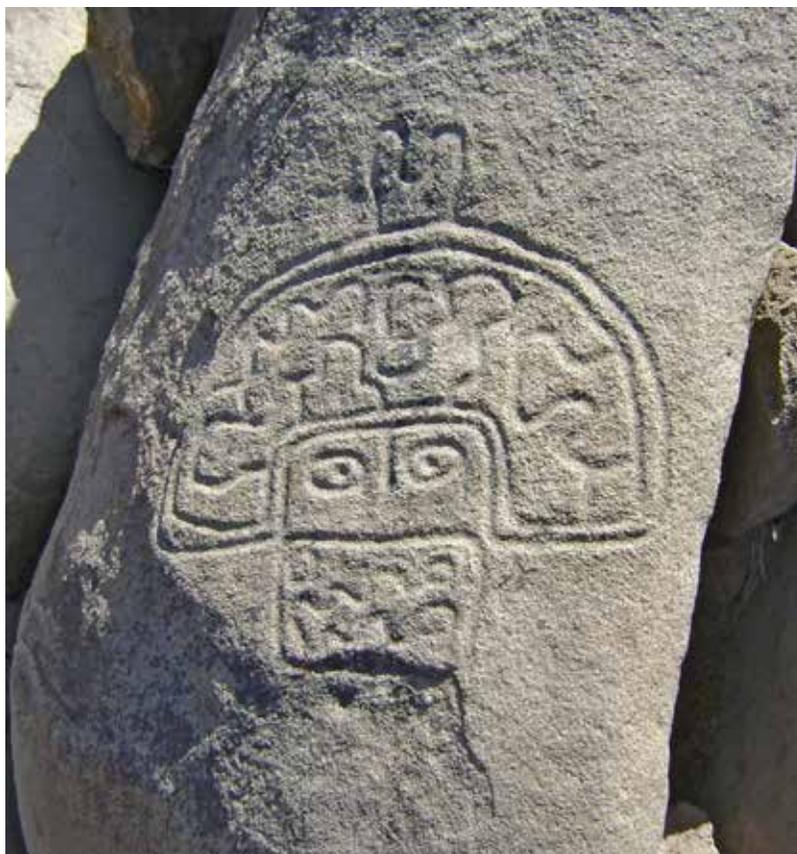


Figura 3. Cabeza tiara. Grabado de surco profundo, Valle del Encanto. Fotografía de Andrés Troncoso.

Las particulares características técnicas de este nuevo tipo de arte rupestre —basado ya no en la incorporación de materia, sino en su remoción— supusieron condiciones igualmente singulares de producción. A diferencia de las pinturas, donde cada figura se ejecuta, generalmente, en un único acto productivo, los grabados, por el contrario, son el resultado de una sumatoria de operaciones de extracción practicadas sucesivamente a lo largo del tiempo (Vergara y Troncoso, 2015). En efecto, para lograr surcos de la profundidad que alcanzan los de estos petroglifos —de hasta 3,5 cm—, debieron ser trabajados de manera recurrente y reiterada, picoteando primero y raspando después para ahondar cada hendidura —lo que explicaría por qué no son tan abundantes en la región—. No obstante estas diferencias técnicas, los grabados continuaron ubicándose en los espacios residenciales de las comunidades y, en ocasiones, incluso comparten lugar con las pinturas rupestres.

Otra diferencia entre ambos tipos de arte rupestre guarda relación con la procedencia de los materiales utilizados en su confección. Mientras las pinturas a menudo recurrían a materias primas alóctonas, los instrumentos líticos empleados para elaborar los petroglifos —piezas de bordes redondeados o angulados— habitualmente eran manufacturados sobre piedras disponibles *in situ*. Excavaciones en sitios como Valle del Encanto en Ovalle han permitido recuperar instrumentos líticos de piedras locales usados para realizar los petroglifos.

Las particularidades recién descritas naturalmente llevan a preguntarse en qué medida la adopción de una técnica basada en el uso de recursos locales y la ejecución dilatada en el tiempo se relaciona con la instauración de un modo de vida semisedentario posterior al 500 d. C. en la región. Futuras investigaciones deberían abordar esta problemática.

Por otro lado, la aparición de representaciones humanas, cabezas y tocados marcaría una inflexión en los discursos visuales de las comunidades de la región, posiblemente relacionada con una nueva lógica de organización social —sabemos, de hecho, que en otros espacios de los Andes prehispánicos (Gallardo y Cornejo, 1993) los tocados funcionaron como símbolos de identidad—. Si bien dichas representaciones ponen de manifiesto la relevancia que adquirieron los tocados entre estos grupos, también podrían sugerir un intento de construir significados diferentes

para ambos tipos de diseños (antropomorfos/cabezas). Desafortunadamente, no contamos con información suficiente para dar un sentido a tal oposición, pero por el momento es posible plantear dos hipótesis: (i) que alude a una diferencia de jerarquía entre los miembros del grupo social; (ii) que las cabezas representan ancestros, tal como ocurre en otros contextos andinos, donde estos segmentos corporales tienen una relación directa con los antepasados y la fertilidad (Arnold y Hastorf, 2008). Este último aspecto además es coherente con las dinámicas de las primeras comunidades semisedentarias de la región, con manejo de algunos cultígenos (Pinto *et al.*, 2018) como el poroto.

c) Grabados rupestres y la consolidación de las primeras comunidades agrícolas (c. 1000 - 1450 d. C.)

Con la aparición de la cultura diaguita, cerca del año 1000 d. C. se instauró en la Región de Coquimbo un modo de vida completamente agrícola y sedentario (Alfonso *et al.*, 2017; Troncoso *et al.*, 2016). Si bien no sabemos a ciencia cierta cómo se dio este cambio, muy probablemente fue el resultado de una sumatoria de influencias foráneas y transformaciones de las poblaciones preexistentes. Independientemente de los factores que hayan intervenido, en este período se desarrolló una nueva forma de hacer arte rupestre, en la que concurren transformaciones y continuidades respecto de los grabados manufacturados anteriormente.

Los petroglifos realizados por las comunidades diaguitas, a diferencia de los precedentes, ya no son de surco profundo, sino más bien superficial. De esa característica se desprende que cada grabado debió ejecutarse durante un solo acto productivo, extrayendo poca materia de la roca y sin necesidad de retomar la operación una y otra vez para profundizar las hendiduras. Algo que sí se mantiene es que fueron elaborados usando instrumentos fabricados con piedras obtenidas en las proximidades de las rocas marcadas (Vergara y Troncoso, 2015). Por otra parte, se conocen algunos pocos casos de petroglifos con rastros de pigmento rojo en los surcos o en el interior de la figura, lo que los convierte en pictograbados. A la fecha, sin embargo, no se han estudiado las formas de preparación ni composición de dichos pigmentos (por el color, debiera tratarse de hematita).

Otra importante transformación se refiere al emplazamiento de estos petroglifos, que suelen ubicarse en espacios distintos de aquellos marcados previamente con pinturas y grabados de surco profundo (Troncoso *et al.*, 2014). Ello implica que, a partir de la manufactura de arte rupestre, los diaguitas rearmaron la geografía producida por los grupos cazadores-recolectores. Dicho cambio se condice con el que se advierte en la disposición de las viviendas, que los grupos diaguitas ubicaron cerca de las terrazas agrícolas aledañas a los ríos —un espacio que hasta entonces había sido escasamente ocupado (Troncoso *et al.*, 2016)—.

El arte rupestre se distribuye profusamente por los valles de la Región de Coquimbo, en mayor abundancia hacia los valles interiores. En el valle de Choapa se encuentran grandes sitios en Quebrada Las Burras, Lucumán y el sector de Los Mellizos en Illapel, al igual que en Zapallar, El Tome y Quebrada Batuco en Chalinga. En el valle de Limarí son recurrentes a lo largo de todo el río Hurtado, pero también en río Rapel y en distintos sectores de río Grande. Los petroglifos están emplazados generalmente en laderas de cerro y bordes de quebrada, rutas naturales de movimiento de las cuales muchas se continúan utilizando hasta el día de hoy para pasar de un valle a otro. A menudo los sitios constan de más de una piedra intervenida, llegando a sumar hasta 500; la variabilidad de su frecuencia probablemente se relacione con la intensidad de uso de los espacios y las rutas. La disposición de los petroglifos obedece a un patrón de marcado regido por dos características básicas: en primer lugar, las rocas grabadas siguen una ordenación lineal, es decir, se inscriben dentro de un eje; segundo, no se marca cualquier cara de la roca, sino generalmente la que mira hacia el valle. Dichas condiciones —sumadas al hecho de que se trata de grabados poco profundos— sugieren que las figuras pudieron efectuarse durante los desplazamientos de la gente diaguita a través de los cerros y quebradas, posiblemente hacia territorios vecinos (Troncoso *et al.*, 2014), lo que explicaría la gran cantidad de marcas que estas poblaciones dejaron en el territorio. Ello no debiera extrañar, pues es sabido que las comunidades agrícolas alteran la naturaleza en mayor grado que los grupos cazadores-recolectores, tanto por las necesidades infraestructurales de la agricultura como por el uso de una serie de dispositivos espacio-materiales —entre los cuales se cuenta el arte rupestre— (Criado, 2012; Hernando, 2002).



Figura 4. Diseño no figurativo complejo. Petroglifo diaguita, valle de Illapel. Fotografía de Andrés Troncoso.

En lo que se refiere a su contenido visual, los diseños presentes en los petroglifos diaguitas muestran gran heterogeneidad. El grueso de los grabados corresponde a motivos no figurativos complejos creados mayormente a partir de círculos y líneas, tales como círculos agrupados, círculo con apéndice o punto central, zigzag, líneas unidas a círculos, etc. (fig. 4).

La alta variabilidad interna que se observa en este arte rupestre, junto con poner de manifiesto sus amplias posibilidades creativas, podría indicar que fueron elaborados por múltiples personas. Otro aspecto interesante es que, salvo escasas excepciones, los diseños de la cerámica no se replican en el arte rupestre ni viceversa, lo que da cuenta de la independencia visual de ambos soportes.



Figura 5. Representación de camélidos en hilera. Petroglifo diaguíta, valle de Elqui. Fotografía de Andrés Troncoso.

Dentro de los motivos figurativos se distinguen tres tipos básicos. En primer término, los zoomorfos, entre los cuales destacan por su abundancia los camélidos –posiblemente representaciones de guanacos–, que aparecen aislados o agrupados, pero nunca en escenas de caza o pastoreo (fig. 5). Un segundo tipo son las figuras antropomorfas, representaciones humanas de formas simples (principalmente lineales) que tampoco aparecen formando escenas, desarrollando actividades o portando instrumentos o vestimentas (fig. 6). En algunos pocos ejemplares se advierte un apéndice lineal entre las piernas que podría interpretarse como denotador de sexo masculino. Por

último, el tercer tipo corresponde a las cabezas (fig. 7), que si bien marcan una continuidad con la tradición de las cabezas tiara, también muestran ciertas diferencias, como: (i) una menor presencia de tocados cefálicos –los que, además, son más pequeños en proporción al tamaño de los rostros que en las cabezas tiara–; y (ii) presencia de elementos como escalerados y grecas, semejantes a los de la alfarería decorada diaguita. Cabe señalar, además, que los rostros diaguitas tienden a ubicarse en posiciones privilegiadas al interior de los sitios –ingresos, salidas o sectores centrales–, algo que no ocurre con las cabezas tiara, lo que también refleja un cambio en los significados atribuidos a este elemento representacional.

d) Grabados rupestres bajo la presencia incaica (c. 1450 – c. 1540 d. C.)

Para mediados del siglo XV de nuestra era, la Región de Coquimbo fue incorporada dentro del territorio del Estado incaico o Tawantinsuyu, cuya capital se encontraba en la ciudad de Cusco. A diferencia de otras provincias, la anexión de Coquimbo no parece haber comportado el uso de violencia física y, por el contrario, habría dado paso a una interesante articulación entre incas y diaguitas. Tal circunstancia explicaría la ausencia de fortalezas para la región, la simbiosis entre las cerámicas de ambos grupos culturales y la presencia de alfarería diaguita en distintos puntos de la zona surandina del Tawantinsuyu, como Chile central, San Pedro de Atacama y el Centro Oeste y Noroeste Argentino (NOA). La expansión del Imperio a la región vino acompañada de la instalación del camino incaico y de múltiples sitios asociados a este (tambos), además de centros administrativo-ceremoniales y santuarios de altura, entre otros (Stehberg, 1999; Castillo, 1998).

En este contexto, la tradición de manufacturar arte rupestre siguió vigente entre las poblaciones diaguitas. Si bien a la fecha poco se sabe sobre el que produjo el propio Estado inca en su centro político y provincias aledañas, el registro conocido para la Región de Coquimbo sugiere que los petroglifos adscribibles a este momento fueron íntegramente obra de las comunidades locales, pues se observa una continuidad en las formas de hacer arte rupestre antes y después de la llegada del Tawantinsuyu –tal como sucede con la alfarería diaguita de la época–.



Figura 6. Figuras antropomorfas. Grabado rupestre diaguita, valle del río Grande. Fotografía de Andrés Troncoso.



Figura 7. Cabeza con decoración escalera. Grabado rupestre diaguita, valle de Chalinga. Fotografía de Andrés Troncoso.

En términos técnicos y espaciales, los diaguitas continuaron grabando rocas en espacios previamente marcados asociados con la movilidad hacia valles vecinos. Es interesante subrayar que, aun cuando en muchas ocasiones trabajaron sobre piedras ya intervenidas, las nuevas imágenes no destruyeron las preexistentes, sino que se ubicaron en las áreas de la roca que permanecían intactas. Este simple hecho reafirma la idea de continuidad y el respeto con los que se fueron incorporando producciones visuales sucesivas en los antiguos repositorios diaguitas.

En el plano visual, persiste el predominio de los diseños no figurativos por sobre los figurativos y la existencia entre estos últimos de motivos antropomorfos, zoomorfos y cabezas. Una cantidad considerable de motivos (como círculos con puntos o con apéndices) continúan sin mayores cambios entre las épocas diaguita-preinca e inca, mientras que otros tantos se transforman, ya sea agregando nuevos elementos de raigambre incaica o, bien, complejizando un diseño tradicional; un buen ejemplo de lo anterior son las cabezas, las cuales incorporan elementos decorativos cusqueños como la greca escalerada o la composición cuatripartita (fig. 8). Finalmente, también se verifica la aparición de nuevos diseños, algunos de los cuales podrían ser importaciones de la iconografía de Cusco o de otras regiones aledañas como consecuencia de las transformaciones sociopolíticas ocasionadas por la presencia inca en la zona; entre ellos se cuentan el llamado «cuadrado de lados curvos», asociado a las insignias de prestigio de la nobleza incaica, y un motivo ajedrezado. Derivadas del influjo foráneo son también las representaciones de instrumentos de metal como el *tumi* —que ingresó a esta zona en época incaica— y de escenas de pastoreo que se relacionarían con la popularización del uso de la llama en la región durante este período, como medio para el transporte de recursos especialmente hacia Argentina. Otro caso destacado lo constituyen las representaciones antropomorfas conocidas como «escutiformes santamarianos», características del NOA (fig. 9). Su presencia en el arte rupestre de Coquimbo podría ser consistente con la hipótesis de que la anexión del territorio al Estado incaico estuvo coordinada por poblaciones de dicha región trasandina (Castillo, 1998; Cantarutti y Mera, 2004; Troncoso, 2011).



Figura 8. Cabeza con decoración cuatripartita. Grabado diaguita-inca, valle de Illapel. Fotografía de Andrés Troncoso.

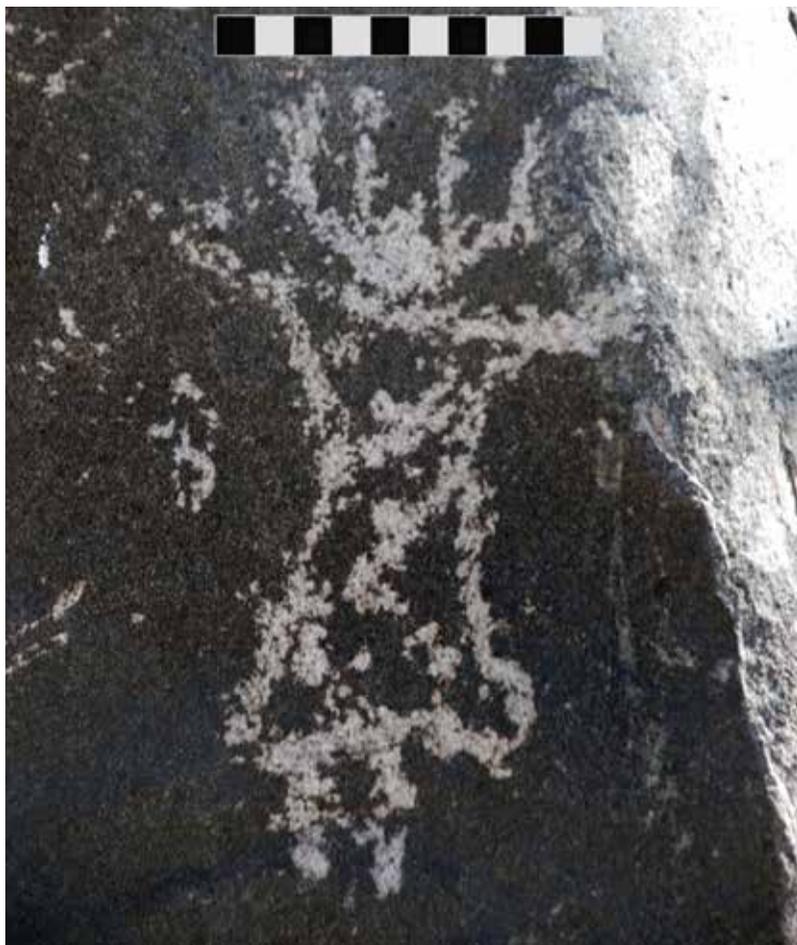


Figura 9. Figura del tipo escutiforme santamariano. Grabado diaguita-inca, valle de Hurtado. Fotografía de Andrés Troncoso.

En definitiva, si bien los diaguitas continuaron la producción de arte rupestre en época inca, el impacto de la conquista se vio reflejado en la incorporación de nuevos diseños y, por ende, de nuevas narrativas asociadas con el Tawantinsuyu y los cambios sociales de ese momento. En tal sentido, esta actividad permitió, por una parte, mantener una tradición anclada

a ciertos espacios de memoria de la comunidad, pero también, por otro lado, acomodarse a la nueva realidad sociopolítica. Si bien la práctica no fue prohibida por el Estado —que, por el contrario, posiblemente aceptó que sus símbolos fueran asimilados y reproducidos por la población local—, tampoco parece haberse admitido su uso dentro de espacios oficiales, pues no se han registrado petroglifos asociados a los sitios estatales, al camino o a los santuarios de altura. Sin impedir el desarrollo del arte rupestre, esta exclusión igualmente actuaba como un mecanismo de poder, pues, al establecer una distinción paisajística entre lo instaurado por el Inca y aquello propio de la población local, consolidaba las diferencias sociales, culturales y políticas entre unos y otros (Troncoso, 2018).

e) Grabados rupestres bajo la presencia española (c. 1540 d. C. en adelante)

La llegada de las huestes españolas y su posterior instalación en territorio chileno generaron un rápido proceso de desestructuración de las comunidades indígenas del país. Si bien las poblaciones diaguitas ya se habían visto enfrentadas a la expansión de un imperio como el incaico, la lógica expansionista española difería bastante de la peruana, por lo que su impacto fue mucho más profundo.

No obstante la violencia de la imposición española, las comunidades locales conservaron algunas de sus prácticas, en la medida en que las posibilidades históricas lo permitiesen. Una de ellas fue la manufactura de petroglifos, los cuales se siguieron elaborando con similares técnicas y en los mismos espacios previamente marcados, hecho que muestra la intención de estos grupos de mantener activas una tradición cultural y una memoria espacial con más de quinientos años de antigüedad. Con todo, durante esta época se comprueba una disminución significativa de la producción, la que sin duda debe atribuirse a los traumáticos procesos vividos por los habitantes nativos del territorio, así como —posiblemente— al control que imponía la Corona española sobre sus actividades.

Los grabados de esta época introducen una serie de motivos inéditos. En primer lugar, aparecen las escenas de monta, lo que demuestra el impacto que tuvo sobre las poblaciones autóctonas esta práctica desconocida para ellos en tiempos prehispánicos. Las personas se representan según los parámetros

diaguitas tradicionales, montadas sobre cuadrúpedos que combinan rasgos de camélido y caballo (fig. 10). El carácter híbrido de las imágenes refleja el proceso de incorporación y adaptación de esta nueva realidad a las lógicas visuales locales, fusionando lo indígena y lo hispánico. Cronológicamente, estas figuras podrían ser las más cercanas al momento del contacto cultural entre ambos grupos.



Figura 10. Escena de monta. Grabado rupestre de época colonial, valle de Hurtado. Fotografía de Andrés Troncoso.

Un segundo conjunto corresponde a representaciones de diferentes símbolos cristianos, ya sean simples cruces o, bien, calvarios donde estas van apoyadas sobre un pedestal. A diferencia de lo que ocurre en otros casos de los Andes —y al igual que en las escenas de monta—, estos motivos se disponen ya sea en nuevas rocas dentro de lugares previamente marcados o, bien, compartiendo espacio con motivos preexistentes, pero nunca cubriendo estos últimos. Como durante la conquista inca, ello nuevamente sugiere una idea

de articular presente con pasado, así como de mostrar respeto hacia las antiguas manifestaciones visuales, evitando su destrucción.

Un tercer motivo registrado en esta época –presumiblemente más tardío que los anteriormente descritos y, acaso por lo mismo, más escaso– consiste en la representación de personas vestidas con túnicas, a la manera de clérigos. La presencia de iconografía religiosa cristiana en los petroglifos muestra el impacto que tuvo en las poblaciones indígenas la evangelización española, cuyos símbolos y personajes fueron recogidos por las voces rupestres. Por último, hay unas pocas imágenes de gorros y utensilios, como podrían ser ollas, pero en muy escaso número (Arenas, 2011).

De esta manera, a lo largo de los siglos XVI y XVII, las comunidades diaguitas continuaron manufacturando arte rupestre a pesar de la imposición española, prolongando una tradición que mantenían desde inicios del siglo XI y poniendo de manifiesto con ello la centralidad de esta práctica en su vida social.

VALLE DEL ENCANTO: UN ESPACIO DE ENCUENTRO

Como hemos visto en las páginas precedentes, la práctica del arte rupestre en Coquimbo se remonta al 2000 a. C. y se extendió de manera ininterrumpida hasta, al menos, el siglo XVII de nuestra era. A lo largo de dicho lapso, la actividad se desarrolló con distintos grados de intensidad, presentando una recurrencia alta en tiempos diaguita-preinca y diaguita-inca, y, por el contrario, muy baja en época colonial y entre el 500 y el 1000 d. C. Entre las manifestaciones rupestres, se distinguen aquellas producidas por cazadores-recolectores de las realizadas por comunidades agrícolas, separación que no es puramente analítica, sino que tiene también un correlato en la distribución espacial de las marcas: en el caso del primer conjunto, estas suelen aparecer juntas en un mismo sitio, mientras que los petroglifos del segundo grupo tienden a desplegarse en otros sectores, construyendo un nuevo paisaje y nuevas relaciones dentro del territorio.

Dentro de los cientos de sitios de arte rupestre conocidos en la Región, sobresale el Valle del Encanto (Ovalle), uno de los pocos lugares donde coexiste arte rupestre de cazadores-recolectores con el de comunidades agrícolas

diaguita y diaguita-inca. Además de reunir expresiones de distintos tiempos, se encuentran allí ejemplos de las cuatro técnicas descritas, distribuidos de manera diferenciada. En el caso de las pinturas, el grueso de ellas se concentra en el sector central del valle, en asociación con una extensa formación rocosa por donde corre un estero; el resto se dispone circundando dicho sector, mientras que algunos pocos ejemplares se sitúan en lugares de difícil acceso hacia la parte occidental del sitio, siempre manteniendo la asociación con el curso de agua mencionado. Los grabados de surco profundo efectuados entre los años 500 y 1000 d. C. por cazadores-recolectores replican el patrón anterior, agrupándose en la formación rocosa antes mencionada y su entorno inmediato.

Por contraposición, los petroglifos diaguitas no se concentran en torno al afloramiento señalado ni tampoco guardan una relación constante con el estero, sino que se ubican a lo largo de toda la quebrada, en sectores de ladera y cumbre de cerro. Semejante lógica de ordenación coincide con la registrada en otros sitios de petroglifos diaguitas, donde se registra una distribución lineal relacionada más con el desplazamiento longitudinal a través de la quebrada que con la demarcación de un punto determinado.

Esta segregación es altamente relevante, por cuanto muestra en pequeña escala el patrón de diferenciación que se observa a nivel regional entre el arte rupestre de cazadores-recolectores y el de sociedades agrícolas. Además, echa luz sobre un aspecto escasamente explorado en la región: la estrecha relación del arte rupestre de los primeros con los cursos de agua, que no se repite en el caso de las segundas. Tal asociación sin duda excede la coincidencia y entrega pistas de los complejos significados y función simbólica que atribuyeron a esta práctica las comunidades móviles.

La continua reocupación que tuvo el Valle del Encanto en tiempos prehispánicos demuestra la importancia central que las poblaciones indígenas otorgaron a este lugar, el cual convirtieron en repositorio de memoria social y tradición. Desafortunadamente, la larga historia de arte rupestre en el sitio acabó en época incaica, como lo sugiere el hecho de que no se hayan registrado allí petroglifos de tiempos coloniales. Ello no debe extrañar, pues si el sitio tenía tan alta significación para las comunidades indígenas, bien pudo ser uno de los primeros espacios prohibidos o reprimidos por los conquistadores españoles.

ARTE RUPESTRE EN COQUIMBO: IMÁGENES Y LUGARES DEL AYER PARA EL MAÑANA

Las expresiones visuales plasmadas en las rocas son la huella de las diversas formas de vida que florecieron en los valles de la Región de Coquimbo a lo largo de 3500 años de historia. A través del análisis de sus atributos técnicos, visualidad y espacialidad, podemos intentar dilucidar aspectos como la relación que existió entre la ubicación de estos petroglifos y los procesos sociales en curso durante el momento de su realización. Sin embargo, aún son numerosos los aspectos que restan por conocer —casi tantos como aquellos que permanecerán por siempre en el más profundo desconocimiento—.

Entre las líneas de investigación que, sin duda alguna, continuarán desarrollándose están aquellas dirigidas a profundizar el conocimiento de los procesos técnicos involucrados en la manufactura de estas representaciones. Comprender sus significados, en cambio, seguirá siendo una tarea imposible, a falta de fuentes escritas u orales de época que proporcionen antecedentes concluyentes.

Una de las hipótesis más comunes para explicar el sentido del arte rupestre es aquella que lo relaciona con el chamanismo. Tal interpretación no nos parece convincente, fundamentalmente por dos razones. Por un lado, a la fecha no se registra evidencia alguna que sustente la existencia de un vínculo entre ambas prácticas en la región —de hecho, las hipótesis tradicionales que intentaban articular estas dos actividades se encuentran en franca retirada en todo el mundo, precisamente debido a su fragilidad—. Por otra parte, y como hemos mostrado en las páginas anteriores, el arte rupestre presenta una alta variabilidad histórica, por cuanto se trata de una expresión muy susceptible al contexto —social, cultural, político, ambiental, etc.—; reducir la interpretación de su desarrollo a un único principio causal —las hipótesis chamánicas— no permite dar cuenta de dicha heterogeneidad y atenta contra nuestro entendimiento del pasado en toda su complejidad. Por último, cabe recordar que los estudios etnográficos muestran que el chamanismo no es más que uno de los muchos sistemas religiosos existentes en el mundo y que en la propia América precolombina operaron un conjunto de otros sistemas y especialistas. A la luz de estos datos, limitar la práctica ritual indígena al chamanismo resulta insostenible.

Pese a todas las interrogantes que persisten, algo que sí sabemos a ciencia cierta es que la práctica de marcar rocas fue una actividad relevante para

estas poblaciones indígenas, pues solo así puede explicarse su desarrollo ininterrumpido a lo largo de más de tres milenios. El hecho de que cada una de estas rocas permanezca en el mismo sitio donde fue intervenida en tiempos prehispánicos convierte los sitios de arte rupestre en verdaderos museos al aire libre, que nos hablan no solo de otras historias y otras estéticas, sino también de geografías remotas, propias de su momento histórico. Sin embargo, esa misma condición hace del arte rupestre un recurso patrimonial extremadamente frágil, pues una vez que estas rocas son grafiteadas o removidas de su lugar de origen se pierde una parte de la historia de los valles y de aquellos paisajes antiguos que recién estamos comenzando a conocer. Por desgracia, la contaminación atmosférica y el cambio climático global también constituyen graves amenazas para su conservación: la primera provoca la adhesión de micropartículas a la superficie de la roca, mientras que el aumento de la radiación solar sobre la Tierra está ocasionando la rápida desaparición de muchas pinturas rupestres, altamente sensibles a la luminosidad. Sin ir más lejos, las figuras de una de las principales pinturas del Valle del Encanto resultan hoy prácticamente imperceptibles a simple vista y solo pueden ser reconocidas (y estudiadas) de manera indirecta, valiéndose del procesamiento computacional de imágenes.

Por todo lo anterior, proteger el arte rupestre constituye una tarea urgente en aras de preservar la memoria e historia de las mujeres, hombres, niños y ancianos que caminaron y se detuvieron alrededor de estas piedras marcadas.

AGRADECIMIENTOS

Las investigaciones sobre el arte rupestre de la Región de Coquimbo han sido financiadas por los proyectos Fondecyt 1150776, 1110125 y 1080360.

BIBLIOGRAFÍA

Alfonso, M., Troncoso, A., Misarti, N., Larach, P. y Becker, C. (2017). Maize (*Zea mays*) consumption in the southern Andes (30°-31° S Lat.): Stable isotope evidence (2000 BCE - 1540 CE). *American Journal of Physical Anthropology*, 164(1), 148-162.

- Ampuero, G. (1966). Pictografías y petroglifos de la provincia de Coquimbo: El Panul, Lagunillas y El Chacay. *Notas del Museo Arqueológico de La Serena*, (9), 1-13.
- Ampuero, G. (1985). El arte rupestre en el Norte Chico, análisis y proposiciones metodológicas. En C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), *Estudios en arte rupestre* (pp. 413-416). Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Ampuero, G. (1992). *Arte rupestre en el Valle de El Encanto*. Santiago: Dibam.
- Ampuero, G. y Rivera, M. (1969). Excavaciones en quebrada El Encanto, nuevas evidencias. En *Actas del IV Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 185-206). La Serena: Museo Arqueológico de La Serena.
- Ampuero, G. y Rivera, M. (1971). Las manifestaciones rupestres y arqueológicas del Valle del Encanto. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (14), 71-103.
- Arenas, M. (2011). *Representaciones rupestres en los Andes coloniales. Una mirada desde el sitio Toro Muerto (Comuna de la Higuera, IV Región de Coquimbo, Chile)*. (Tesis para optar al título de antropólogo). Universidad de Academia de Humanismo Cristiano, Chile.
- Arnold, D. y Hastorf, C. (2008). *Head of state: Icons, power and politics in the ancient and modern Andes*. Londres: Routledge.
- Artigas, D. y Jackson, D. (2004). Petroglifos del Mirador de Chalinga: signos para entender un mundo. *Revista Chilena de Antropología*, (17), 105-123.
- Ballereau, D. y Niemeyer, H. (1999). Los sitios rupestres del valle del río Hurtado superior (Norte Chico, Chile). *Chungará*, 31(2), 229-292.
- Cabello, G. (2005). *Rostros que hablan, una propuesta estilística para el arte rupestre de Chalinga, IV región*. (Memoria para optar el título de arqueólogo). Universidad de Chile, Chile.
- Cabello, G. (2011). De rostros a espacios compositivos: una propuesta estilística para el valle de Chalinga, Chile. *Chungará*, 43(1), 25-36.
- Castillo, G. (1985). Revisión del arte rupestre molle. En C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), *Estudios en arte rupestre* (pp. 173-194). Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Castillo, G. (1998). Los períodos Intermedio Tardío y Tardío: desde la cultura Copiapó al dominio inca. En H. Niemeyer, G. Castillo y M. Cervellino (eds.), *Culturas prehistóricas de Copiapó* (pp. 163-281). Copiapó: Museo Regional de Copiapó.

- Cantarutti G. y Mera, R. (2004). Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle del Limarí. *Chungará*, volumen especial, tomo II, 833-846.
- Criado, F. (2012). *Arqueológicas, la razón perdida*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Gallardo, F. y L. Cornejo. (1993). *Identidad y prestigio en los Andes: Gorros, turbantes y diademas*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- González, P. (2011). Universo representacional del arte rupestre del sitio Los Mellizos (provincia de Choapa): convenciones visuales y relaciones culturales. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16(2), 49-59.
- Hernando, A. (2002). *Arqueología de la identidad*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Iribarren, J. (1949). Paradero indígena del estero Las Peñas, Ovalle - Provincia de Coquimbo. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (4), 14-16.
- Iribarren, J. (1973a). Pictografías en las provincias de Atacama y Coquimbo, Chile. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (15), 115-132.
- Iribarren, J. (1973b). Geoglifos, pictografías y petroglifos de Chile. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (15), 133-159.
- Jackson, D., Artigas, D. y Cabello, G. (2002). *Trazos del Choapa, arte rupestre en la cuenca del río Choapa, una perspectiva macroespacial*. Santiago: LOM.
- Layton, R. (1991). *The anthropology of art*. Cambridge University Press.
- Méndez, C. y Jackson, D. (2006). Causalidad o concurrencia, relaciones entre cambios ambientales y sociales en los cazadores recolectores durante la transición entre el Holoceno Medio y Tardío (costa del Semiárido de Chile). *Chungará*, 38(2), 173-184.
- Mostny, G. y Niemeyer, H. (1983). *Arte rupestre chileno*. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Santiago: Ministerio de Educación.
- Moya, F., Troncoso, A., Sepúlveda, M., Cárcamo, J. y Gutiérrez, S. (2016). Pinturas rupestres en el Norte Semiárido de Chile: Primera aproximación físico-química desde la cuenca hidrográfica del río Limarí (30° Lat. S). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(2), 47-64.
- Niemeyer, H. y Ballereau, D. (2004). Arte rupestre del río Grande, cuenca del río Limarí, Norte Chico, Chile. *Chungará*, 36(1), 37-101.
- Niemeyer, H. y Castillo, G. (1996). Los yacimientos arqueológicos del estero de San Pedro de Quiles, comuna de Punitaqui, provincia de Limarí. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (19), 53-87.

- Pino, M., Troncoso, A., Belmar, C. y Pascual, D. (2018). Bedrock mortars in the semiarid north of Chile (30°S): Time, space and social processes among Late Holocene hunter-gatherers. *Latin American Antiquity* (en prensa).
- Prieto, R. (1992). *Geoglifos del río Jáchal, Provincia de San Juan. Publicaciones Universidad Nacional de San Juan - Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo, 19.*
- Quevedo, S. (1998). *Punta Teatinos: biología de una población arcaica del Norte Semiárido chileno.* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Rengifo, R. (1918). Notas y comentarios arqueológicos. *Actes de la Société Scientifique du Chili*, (28), 43-74.
- Rengifo, R. (1919). Los Chiles, arqueología de Chalinga. *Actes de la Société Scientifique du Chili*, 3er Livraison, 66-993.
- Schiappacasse, V. y Niemeyer, H. (1965-1966). Excavaciones de conchales precerámicos en el litoral de Coquimbo, Chile (quebrada El Romeral y Punta Teatinos). *Revista Universitaria*, (50-51), 277-313.
- Schiappacasse, V. y Niemeyer, H. (1986). El arcaico en el Norte Semiárido de Chile: Un comentario. *Chungará*, (16-17), 95-98.
- Stehberg, R. (1995). *Instalaciones incaicas en el Norte y Centro Semiárido de Chile.* Colección de Antropología. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana - Dibam.
- Troncoso, A. (2011). Personajes fuera de lugar: antropomorfos tardíos en el arte rupestre del Norte Semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología*, (12), 221-230.
- Troncoso, A. (2018). Inca landscapes of domination: Rock art and community in northcentral Chile. En S. Alconini y A. Covey (eds.), *The Oxford handbook of Inca culture* (pp. 453-469). Oxford University Press.
- Troncoso, A. y Armstrong, F. (2017). Ontología, historia y la experiencia del arte rupestre en el centro norte de Chile. En J. Pellini, A. Zarankin y M. Salerno (eds.), *Sentidos indisciplinados: Arqueología, sensorialidad y narrativas alternativas* (pp. 307-346). Madrid: JAS editorial.
- Troncoso, A., Armstrong, F., Vergara, F., Urzúa, P. y Larach, P. (2008). Arte rupestre en el Valle El Encanto: Hacia una reevaluación del sitio-tipo del Estilo Limarí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 13(2), 9-36.
- Troncoso, A., Moya, F. y Basile, M. (2016). Rock art and social networks of north-central Chile. *Journal of Anthropological Archaeology*, (42), 154-168.

- Troncoso, A., Vergara, F., González, P., Larach, P., Pino, M., Moya, F. y Gutiérrez, R. (2014). Arte rupestre, prácticas socio-espaciales y la construcción de comunidades en el Norte Semiárido de Chile (Valle de Limarí). En F. Falabella, L. Sanhueza, L. Cornejo e I. Correa (eds.), *Distribución espacial en sociedades no aldeanas: Del registro a la interpretación* (pp. 89-115). Santiago: Monografías de la Sociedad Chilena de Arqueología, 4.
- Troncoso, A., Vergara, F., Pavlovic, D., González, P., Pino, M., Larach, P., Escudero, A., La Mura, N., Moya, F., Pérez, I., Gutiérrez, R., Pascual, D., Belmar, C., Basile, M., López, P., Dávila, C., Vásquez, M. J. y Urzúa, P. (2016). Dinámica espacial y temporal de las ocupaciones prehispánicas en la cuenca hidrográfica del río Limarí (30° Lat. S.). *Chungará*, 48(2), 199-224.
- Vergara, F. y Troncoso, A. (2015). Rock art, technique and technology: An exploratory study of hunter gatherer and agrarian communities in prehispanic Chile (500 to 1450 CE). *Rock Art Research*, 32(1), 31-45.

LA CULTURA EL MOLLE EN EL MUSEO DEL LIMARÍ: UNA APROXIMACIÓN A SUS OBJETOS Y CONTEXTOS.

Isidora Pérez Miranda

INTRODUCCIÓN

Tradicionalmente se ha denominado «complejo cultural El Molle» a las primeras comunidades que desarrollaron la alfarería en el Norte Semiárido de Chile, entre los años 0 y 800 d. C. (Niemeyer *et al.*, 1989), dentro de lo que los investigadores han definido como «Período Alfarero Temprano» (PAT). Habitaron desde Copiapó como límite septentrional hasta el valle del Choapa por el sur, mostrando sin embargo diferencias en sus expresiones materiales a lo largo de las diversas cuencas de esta extensa área (Niemeyer *et al.*, 1989). Sus primeros vestigios se identificaron en los valles de Elqui y Limarí, donde se desarrollaron las principales investigaciones que permitieron caracterizar este complejo (Cornely, 1944 y 1956; Iribarren, 1953 y 1958; Ampuero, 1965; Ampuero e Hidalgo, 1976).

Ubicadas en la Región de Coquimbo, las cuencas de los ríos Elqui y Limarí tienen sus nacientes en la cordillera de Los Andes, que alcanza altitudes de 5000 msnm. Dichas cuencas se encuentran delimitadas por cordones montañosos irregulares que dan forma a valles transversales estrechos, de orientación este-oeste, los que mantienen una gran cantidad de ramificaciones tanto hacia el norte como al sur; de esta forma, se configuran como un espacio geográfico con vías naturales de acceso y comunicación, lo que propicia el contacto con los valles adyacentes (Troncoso, 1998). De lo anterior se desprende la posibilidad de un desarrollo de dinámicas sociales particulares entre los grupos que habitaron estos diversos espacios, especialmente entre aquellos de las zonas altas y de interfluvio (Pérez, 2015).

La mayoría de los sitios de ocupación de las comunidades Molle se encuentran, precisamente, en el curso medio y superior de estos valles, privilegiando el uso de espacios cercanos a cursos de agua en laderas de quebradas secundarias, conos de deyección, lomas de baja altura y terrazas

bajas de quebrada (Pavlovic *et al.*, 2014; Troncoso *et al.*, 2016a). Se han observado sitios a cielo abierto, entre los cuales resaltan los cementerios demarcados por piedras dispuestas circularmente sobre los entierros. También se han identificado sitios en reparos rocosos, los que formarían parte de un sistema de movilidad residencial. Si bien se han registrado ocupaciones en sectores de costa, estas serían menos recurrentes que en el interior (Troncoso *et al.*, 2016a).

Los principales elementos de la cultura material con los que se ha identificado a este grupo cultural son la cerámica monocroma con decoración incisa y los tembetás y las pipas en forma de «T» invertida elaboradas en piedra –todos ellos procedentes de sitios de carácter funerario–. Asimismo, se han reconocido objetos fabricados en metal (fundamentalmente cobre, aunque también se registra la presencia de plata y oro), collares de cuentas de conchas, malaquita y turquesa, puntas de proyectil triangulares, piedras tacitas y arte rupestre, entre otros (Cornely, 1944 y 1956; Iribarren, 1953, 1958 y 1970; Castillo, 1991; Niemeyer *et al.*, 1989; Troncoso *et al.*, 2016b).

Actualmente, estos artefactos forman parte de las colecciones del Museo del Limarí, del Museo Arqueológico de La Serena y del Museo Nacional de Historia Natural, entre otros. La colección adscrita al complejo cultural El Molle presente en el Museo del Limarí comprende alrededor de 72 piezas adquiridas mediante donaciones de particulares, investigadores y coleccionistas; sobresalen entre ellos los nombres de Arturo Jiménez, Guillermo Durruty y Samuel Guerra, integrantes de la Sociedad Arqueológica de Ovalle (década de 1960). Los objetos corresponden a hallazgos realizados en la cuenca del Limarí, principalmente en la zona de Rapel (sitio de Los Molles) y Río Hurtado (sitio de La Turquía). El conjunto se compone esencialmente de cerámica (44 vasijas completas), tembetás (21), una pipa elaborada en piedra y collares de cuentas elaboradas en concha, malaquita y turquesa (6). Es preciso recalcar que muchas de estas piezas fueron obtenidas de manera no sistemática (saqueos y/o hallazgos fortuitos), por lo que se desconoce su procedencia específica y las características de sus contextos mortuorios.

ANTECEDENTES DE LA PREHISTORIA LOCAL

Los primeros trabajos referentes al origen del complejo El Molle fueron los que realizó Francisco Cornely hacia 1938 en el curso medio del río Elqui, especialmente en la localidad de El Molle. Allí efectuó una serie de excavaciones que abarcaron la intervención de seis cementerios, demarcados exteriormente con piedras blancas de río —un rasgo particularmente llamativo—. Se registraron materiales desconocidos para la época, y en los cráneos exhumados se identificaron rasgos bioantropológicos especiales (Cornely, 1944). Los elementos que más llamaron la atención fueron los ornamentos corporales —como los tembetás—, los adornos en cobre nativo, las pipas de piedra y la cerámica monocroma sencilla —representada por cántaros pequeños de cuerpos altos semiglobulares, sin asas y de base plana—, todo lo cual difería del registro cultural conocido en esa época, asociado a la cultura diaguita. En vista de ello, Cornely señala estar ante la presencia de un grupo cultural «primitivo» (Cornely, 1944), probablemente proveniente del área amazónica, anterior a la cultura diaguita y acaso subyugado por esta. Luego de caracterizar los elementos materiales recuperados, asignó a esta cultura el nombre de «El Molle», siguiendo el criterio de sitio-tipo.

En la década siguiente, los trabajos realizados por Jorge Iribarren (1953, 1958), esta vez en el sector de río Hurtado, dieron continuidad al conocimiento de la cultura El Molle en la región. Inicialmente efectuó excavaciones en el cementerio de La Turquía A y luego, en aquellos denominados «B» y «C» (Iribarren, 1953). El registro recuperado no solo confirmó los postulados de Cornely (1944), sino que además evidenció la presencia de elementos novedosos en relación a las vasijas y a la metalurgia. En lo respectivo a esta última, se consignaron nuevos elementos de adorno elaborados en plata y oro. En cuanto al registro cerámico, además de la gran cantidad de vasijas recuperadas, se observaron nuevas formas y tipos decorativos, tales como el Molle Rojo sobre Crema y el Molle Postcocido. La técnica incisa mostró gran variación, exhibiendo muchas veces pintura blanca en su interior (Iribarren, 1958). En vista de estos hallazgos, Iribarren postula la existencia de dos etapas o fases evolutivas de desarrollo para la cultura El Molle.

A partir de la revisión y análisis de los contextos del área nuclear de desarrollo Molle, se generaron distintas visiones para entender estas evidencias. Una de ellas, sostenida por Ampuero y Rivera (1969) y Ampuero e Hidalgo (1976), refuta la existencia de fases de desarrollo planteada por Iribarren (1958), argumentando la ausencia de un registro estratigráfico que confirme estas diferencias y planteando, en cambio, que ellas podían ser explicadas por una regionalización de la población en distintos valles. Esta idea fue retomada años después por Niemeyer y colaboradores (Niemeyer *et al.*, 1989), considerando además sus propios trabajos en Copiapó y Huasco (Niemeyer, 1955; Niemeyer y Cervellino, 1982), así como las escasas evidencias de lo Molle en el valle del Choapa. En el marco de una síntesis de la prehistoria del Norte Semiárido, los autores postulan la existencia de una homogeneidad cultural durante el PAT entre los valles de Copiapó por el norte y el de Choapa por el sur, representada por este complejo; dicha identidad habría mostrado, sin embargo, expresiones diferenciales para cada valle (Pérez, 2015).

Bajo esta mirada, los grupos Molle constituyen la única población conocida del Norte Semiárido durante el PAT. Según algunos autores como Cornely (1958), se habría tratado de un pueblo medianamente sedentario, con una posible movilidad trashumante, agroganadero, con una economía multifacética de carácter complementario y sin una dirección centralizada. Por su parte, Ampuero e Hidalgo (1976) sostienen que estos grupos se habrían organizado sobre la base de una agricultura incipiente, con un importante desarrollo ganadero y caza-recolección decrecientes.

En la actualidad, Troncoso y Pavlovic (2013) interpretan las evidencias de los grupos que habitaron las cuencas del NSA como el reflejo de una heterogeneidad cultural, identificando al mismo tiempo algunos elementos que permitirían considerar los valles del Elqui y Limarí como una unidad diferenciada del resto de las cuencas. Como resultado de un devenir histórico local común, esta unidad habría estado asociada a formas de vida y habitar el mundo particulares, expresadas en patrones de asentamiento a cielo abierto y en reparos rocosos; prácticas funerarias caracterizadas por tumbas con señalizaciones y presencia de arquitectura interna; y evidencias zooarqueológicas que denotan ausencia de camélidos domesticados y de herramientas agrícolas formatizadas (palas) que sí están presentes en

otros valles —por ejemplo, en Copiapó—. No obstante lo anterior, también habría compartido rasgos de carácter ideacional con el resto de los valles del Norte Semiárido —algo que se vería reflejado en los materiales diagnósticos comunes al complejo El Molle—, sin implicar con ello una homogeneidad poblacional, sino la existencia de flujos de ideas y sistemas de comunicación que habrían contribuido a la reproducción de un conjunto de saberes y prácticas específicas, las cuales habrían sido apropiadas de manera diferencial por las comunidades de los distintos valles según sus respectivos devenires históricos. La objetivación material de este sistema ideacional se manifiesta en las características comunes de la alfarería (decoración incisa geométrica y formas restringidas) y en la presencia de tembetás y pipas a lo largo de todo el Norte Chico, aunque con particularidades en cada una de las unidades identificadas (Troncoso y Pavlovic, 2013).

Ahora bien, además de una variabilidad espacial, se postula una posible variabilidad temporal para las ocupaciones alfareras tempranas de los valles centrales del NSA durante el PAT, en cuyo desarrollo se distinguen dos procesos o momentos. El primero estaría dado por la adopción (aunque en baja frecuencia) de la cerámica por parte de los cazadores-recolectores del período Arcaico Tardío, situación que, en contraste con los planteamientos tradicionales que asocian esta tecnología con el sedentarismo, no habría implicado una transformación socioeconómica abrupta, ni un quiebre en los modos de vida y dinámicas de ocupación basados en la movilidad residencial (Troncoso *et al.*, 2016a). Así lo demuestra la persistencia en el uso del espacio y contextos materiales que se observa, por ejemplo, en los sitios Valle El Encanto, Tamaya 1, San Pedro Viejo de Pichasca y alero Roca Fértil, donde se ha verificado continuidad estratigráfica entre las evidencias de ambos períodos. Se aprecia, además, un aumento en la cantidad de asentamientos, transformaciones en las industrias líticas y una intensificación en la producción y uso de piedras tacitas que apuntarían a una reducción de los circuitos de movilidad.

El segundo momento, situado en la segunda mitad del primer milenio, sí habría implicado un cambio importante de los contextos y modos de vida. Según Troncoso y colaboradores (2016a), estaría asociado con la conformación de los registros Molle clásicos, lo que se ve reflejado en un aumento de

la cerámica en los sitios, en la presencia de petroglifos de surco profundo —entre los que se encuentran las llamadas «cabezas tiaras»— y en la construcción de grandes cementerios como La Turquía, El Molle y El Palomo, entre otros. En palabras de los autores, se daría una «incorporación y transformación de los lenguajes visuales, destacando la aparición de lo humano en el arte rupestre y la aparición del tipo Molle Bicromo, así como la conformación de grandes cementerios que denotarían un trabajo colectivo y una intención de monumentalizar los espacios de morada de los ancestros en el paisaje» (Troncoso *et al.* 2016:215). Lo anterior sugiere la presencia de grupos con una movilidad más reducida respecto de momentos anteriores, llegando a una etapa final en términos de sedentarización. Con todo, los datos no permiten plantear que este proceso se diera de manera homogénea, puesto que existen sitios con características similares a las señaladas para los momentos pre-500 d. C. (Troncoso *et al.*, 2016a).

ESFERA FUNERARIA: UNA MIRADA DESDE LOS CONTEXTOS MORTUORIOS

Como se ha señalado, los principales sitios de la cultura El Molle corresponden a espacios de carácter funerario, ya sean entierros aislados o cementerios generalmente emplazados en laderas de quebradas, conos de deyección y lomas de cerros. Aun cuando estos fueron complementados con el descubrimiento de algunos sitios de carácter doméstico/habitacional tales como el Valle del Encanto y San Pedro Viejo de Pichasca —entre otros que han contribuido a complejizar el panorama cultural de la zona para el PAT—, es en el contexto funerario donde se agrupan los elementos sustanciales que constituyen la ergología Molle, a partir de los cuales se sentaron las bases para acuñar este grupo cultural.

Es necesario recalcar que, debido al importante grado de saqueo que han sufrido estos sitios y a lo incompleto del registro realizado por los investigadores al momento de recuperar las ofrendas, salvo escasas excepciones, carecemos de un conocimiento apropiado de la estratigrafía, dimensión espacial y contextos. Solo recientemente algunos fechados radiocarbónicos y de termoluminiscencia han ayudado a esclarecer y contextualizar de manera más precisa su situación en términos arqueológicos (Pérez, 2015; Troncoso, 2016a).

ALGUNOS CONTEXTOS RELEVANTES

Cementerios de El Molle

Los seis cementerios identificados en la localidad de El Molle, ubicada entre Vicuña y La Serena, fueron inicialmente excavados por Cornely en el año 1938. Con posterioridad a esa fecha, continuó realizando algunas intervenciones, hasta el año 1952, ocasión en la que fue acompañado por Iribarren. Cuatro de estos cementerios se emplazan en laderas bajas de cerro, al norte del río Elqui, mientras que los otros dos se ubican 5 km al oeste, por el lado sur del río. Según Cornely (1944), la extensión de cada uno de estos componentes sería de al menos una hectárea.

Una de sus características más llamativas es la presencia en varios cementerios de demarcaciones realizadas con piedras de río blancas y algunas rojas, formando bandas circulares y enterradas hasta la mitad. Su exposición convirtió estos entierros en blanco de saqueos, que muchas veces ocasionaron disturbación tanto en su parte exterior como interior. Otro rasgo relevante es que poseían una estructura o arquitectura interna.

Se hallaron restos óseos de adultos y de niños, bastante deteriorados, hasta pasados los 2 m de profundidad. En relación a las ofrendas, Cornely (1944, 1956) señala que eran más bien pobres y que a menudo no se encontraba más que un pequeño tembetá o adorno; por ejemplo, de las 18 sepulturas del cementerio N° 2, solo 5 presentaron ajuares, compuestos por tembetás, vasijas, aros, pulseras y anillos de cobre, collares de cuentas (1500 cuentas en un entierro), aros de concha y pipas, entre otros objetos.

Los entierros estaban rellenos con abundante cantidad de piedras de río mezcladas con tierra; sobre estas, algunas zonas del cuerpo —como los cráneos— figuraban señaladas con piedras de mayor tamaño; finalmente, se observaba la demarcación externa ya mencionada.

Alcohuaz

Se trata de un cementerio de pequeña envergadura, ubicado en el curso superior del río Claro, tributario del Elqui, en una ladera baja de cerro. Fue identificado casualmente por trabajadores del sector al momento de ensanchar un camino, por lo que se desconocen mayores datos acerca de su contexto. Se

recuperaron al menos siete piezas cerámicas, que por sus características de forma y decoración, sugieren la existencia de algún grado de interacción o integración con los grupos vecinos de Hurtado (Iribarren, 1957; Pérez, 2015).

Cementerios de La Turquí

Este conjunto, conformado por los cementerios A, B, C, D, E, Farellón, Matancilla e Infiernillo, se encuentra en las faldas del cerro Gigante, por la ladera sur del río Hurtado, a lo largo de aproximadamente 1 km lineal (Iribarren, 1970). En 1950, lugareños intervinieron inicialmente las siete sepulturas del cementerio A, encontrando al menos 15 esqueletos. Iribarren (1970) señala la existencia de una estructura interna particular, compuesta –conforme se profundizaba la excavación– por una capa de tierra, seguida de una cubierta de piedras que el autor denomina «emplantillado»; bajo esta, había tierra fina, suelta, como cernida, sin guijarros; y, finalmente, los esqueletos, a 1,40 m de profundidad. Los elementos materiales recuperados corresponden a al menos tres vasijas, cuatro tembetás y plaquitas de cobre (Iribarren, 1953).

El cementerio B, más conocido y el mejor estudiado de la zona, se ubica sobre una pequeña loma al sur del anterior. Allí se hallaron al menos 31 fosas, demarcadas exteriormente por ruedos de piedra dispuestos de manera anular. También se identificó una estructura interna, constituida por una primera capa de tierra, luego el «emplantillado» y, posteriormente, tierra fina, donde se encontraron los esqueletos. Además, algunos entierros constaban de troncos de algarrobo dispuestos en forma horizontal o vertical sobre los cuerpos. A modo de ajuar se registró la presencia de vasijas cerámicas, tembetás, puntas de proyectil y morteros; collares de cuentas de concha, malaquita y turquesa; y elementos elaborados en metal, tales como placas de cobre, oro y plata, así como aros, pulseras y pinzas de cobre (Iribarren, 1958). El resto de los cementerios tendrían características similares, aunque de menor tamaño, presentando elementos materiales como los ya mencionados (Iribarren, 1970).

Central Los Molles

Corresponde a un pequeño cementerio emplazado en la ladera sur del río Los Molles, tributario del Rapel, a 80 m de una central hidroeléctrica. En las excavaciones que el coleccionista Samuel Guerra, miembro de la Sociedad

Arqueológica de Ovalle, efectuó en este lugar, registró la presencia de seis esqueletos, cuyas escasas ofrendas incluían tembetás, collares, pulseras y pendientes de cobre. También recobró tres vasijas completas o semicompletas, dos con decoración de pintura roja sobre engobe blanco y una con decoración incisa (Ampuero, 1965). Lamentablemente, se desconocen más detalles sobre el contexto funerario, referentes a la presencia de ruedos de piedra demarcatorios o a la estructura interna de los entierros.

El Palomo

Por desgracia, este cementerio situado a los pies del cerro Cuaderno —en la confluencia del río Rapel con el río Palomo, por la ladera norte del primero— ha sido intensamente saqueado. El equipo responsable del proyecto Fondecyt 1110125 (Pavlovic *et al.*, 2014) logró identificarlo gracias a información entregada por lugareños y a la presencia de ruedos de piedra de río de colores blanco, crema y violáceo a modo de demarcación inicial de las tumbas, actualmente disturbados. En sus investigaciones, este equipo registró en la tierra más de 40 depresiones de diversas dimensiones, así como montículos con material removido. También detectaron material cerámico de adscripción PAT (fragmentos pulidos, bruñidos e incisos) y bioantropológico fragmentado en superficie, además de algunos elementos líticos (Pavlovic *et al.*, 2014). Como resultado de este estudio, hoy es posible contar con los primeros fechados del sitio, que lo ubican después de los 500 años d. C. (Troncoso, 2016a). Cabe mencionar que los lugareños señalaron que este cementerio había sido excavado o, al menos, visitado por Guillermo Durruty, por tanto existe la posibilidad de que los materiales con procedencia «Los Molles» donados y actualmente depositados en el Museo del Limarí —principalmente cerámicos, además de adornos como tembetás y collares— provengan, en parte, de este sitio.

Las Mollacas

Se encuentra emplazado en una ladera baja al sur del río Rapel, a 1,5 km de El Palomo. Aun siendo de menores dimensiones que este último, presenta características similares, incluso en lo respectivo al saqueo sistemático del que ha sido objeto, evidenciado por al menos 15 depresiones en la tierra y rocas redondeadas, de colores claros y gran tamaño, hoy disturbadas. En el sitio se encontró material

cerámico PAT (fragmentos engobados, incisos, alisados, pulidos y bruñidos), lítico y bioantropológico en superficie, entre los cuales destacan algunos fragmentos de huesos largos muy deteriorados (Pavlovic *et al.*, 2014). La presencia de elementos de cultura material en superficie podría deberse a la fractura de las piezas durante saqueos o actividades asociadas a eventos rituales. Aun cuando ni en Las Mollacas ni en El Palomo se pudo comprobar la existencia de una arquitectura interna en los entierros, al menos se confirmó la presencia de delimitaciones exteriores, análoga a la observada en los sitios de La Turquía y El Molle.

Aparte de los mencionados, existen otros cementerios con elementos culturales relevantes, de los cuales solo se conoce la procedencia general, ignorándose en cambio la naturaleza de los entierros y sus asociaciones contextuales. En general, estos sitios comparten las características de sus emplazamientos, ubicados en laderas de cerros importantes dentro del paisaje local, cerca de tierras bajas y con buena visibilidad de ellas (Pavlovic *et al.*, 2014). También se reitera la presencia de ruedos de piedra demarcatorios que agrupan una cantidad importante de entierros.

La instauración de este tipo de sitios denota, por una parte, la apropiación y ritualización del paisaje y la tierra, reflejando una de las formas en que las personas que habitaron los valles concebían el espacio y su geografía social (Pérez, 2015). Por otra parte, depositar a los muertos en dichos espacios debió implicar, en términos sociales, una mayor inversión de trabajo y, posiblemente, una disminución en la movilidad de las comunidades. Todos estos elementos podrían señalar la existencia de una tradición funeraria particular, iniciada en tiempos posteriores a los 500 años d. C. y vigente en momentos más tardíos —como el Período Intermedio Tardío (PIT)—, la cual daría cuenta asimismo de una diversificación de lo que entendemos para el PAT en la zona (Pavlovic *et al.*, 2014; Pérez, 2015; Troncoso *et al.*, 2016a).

DE ARTEFACTOS DIAGNÓSTICOS: TEMBETÁS Y ALFARERÍA

Adornos del cuerpo: El uso de tembetás en el Norte Chico

El tembetá es un adorno que se lleva comúnmente bajo el labio inferior, ya sea centrado o de a dos. Puede estar confeccionado en distintos materiales,

como cerámica, piedra, hueso, metal o madera. Aunque su tamaño y forma varían considerablemente, por lo general se compone de un cuerpo (extremo distal) que sobresale a través del labio y de una base (extremo proximal) por medio de la cual se mantiene sujeto a la boca (Keddie, 1981).

Estos artefactos corresponden a un medio de alteración intencional del cuerpo, práctica mediante la cual se elaboran, simbolizan y manifiestan de forma visual ciertos procesos de socialización de los miembros de una comunidad (Brain, 1979 en González, 2017) y que, por tanto, funcionaría como una estrategia de construcción de identidad, tanto de una persona como de una sociedad. Su importancia radica en que a partir de ellos es posible observar las formas en que los sujetos expresan sus distintas realidades materiales y corporales, así como los sentidos de diferenciación y pertenencia asociados al artefacto mismo y a los sujetos portadores. Aun cuando se desconoce el significado específico que estos últimos pudieron otorgarles, evidencias encontradas, por ejemplo, en el sitio de El Torín en Copiapó sugieren una asociación de los tembetás con la masculinidad (Torres Rouff, 2008).

Si bien la presencia de estos artefactos en la prehistoria chilena abarca desde los grupos que habitaron el salar de Atacama, por el norte, hasta Chile central, como límite meridional (Cornely, 1956; Niemeyer *et al.*, 1989), es en la zona del NSA donde se ha identificado la mayor cantidad de tipos distintos; entre ellos, discoidal con alas (o de botón); botellita recto; botellita curvo; cilíndrico con alas; cilíndrico largo y fusiforme (Niemeyer *et al.*, 1989). Nuevos estudios, como los de González (2017), han ampliado aún más el espectro tipológico, contribuyendo a sistematizar subcategorías derivadas de las particularidades observadas en cada tipo. Por otra parte, los ejemplares que se han registrado en este territorio muestran gran variabilidad de materias primas: si bien la mayor parte está confeccionado en piedra, también se han encontrado algunas piezas manufacturadas en cerámica y casos aislados de tembetás óseos.

En los valles del Elqui y Limarí se condensa la mayor variabilidad de formas; incluso, se ha observado preliminarmente que existirían algunas exclusivas del segundo, tales como el tembetá cilíndrico largo curvo, generalmente manufacturado en piedras traslúcidas de colores verde y amarillo verdoso. También se ha comprobado en estas cuencas el uso de un amplio repertorio de materiales líticos para su manufactura, entre los cuales se

cuentan combarbalita de diversos colores, mármol, crisoprasa, cuarzo y crisocola, entre otras (fig. 2).

En relación a su distribución, una gran abundancia de piezas proviene de sitios ubicados en sectores altos, principalmente los ya mencionados cementerios de La Turquía y Farellón. Desde allí se recuperaron piezas únicas en todo el NSA, tales como un tembetá de botellita curvo, de color café oscuro y gran tamaño (más de 7 cm), y otro del mismo tipo, de color rojo intenso con una degradación a tonos anaranjados hacia su extremo distal, ambos depositados en el Museo Arqueológico de La Serena (González, 2017).



Figura 2. Dos tembetás líticos procedentes del área de Los Molles: a la izquierda, pieza cilíndrica con alas; a la derecha, ejemplar del tipo botellita recto. Museo del Limarí, Colección Arqueológica, n^o inv. 780a y 781b. Fotografía de Darío Tapia. (c) SERPAT.

El Museo del Limarí, en tanto, alberga 21 tembetás, en su mayoría procedentes del sitio Los Molles, aunque también están representados los sitios de Las Cardas, Valle del Encanto, Planta Lechera y Altar Alto. Principalmente se trata de piezas de tipo cilíndrico, entre las cuales destaca un tembetá cilíndrico plano de crisocola, materialidad que, según González (2017), no es recurrente en la elaboración de estos objetos.

Alfarería del complejo cultural El Molle: Formas, técnicas y diseños

Uno de los principales elementos materiales utilizados para definir e identificar la presencia del complejo El Molle a lo largo del NSA ha sido, sin duda,

la alfarería. Su producción se caracteriza por piezas monocromas de colores café, gris, negro y rojo, en forma de cántaros altos simétricos, generalmente sin asas y de base plana —una fisonomía muy diferente de lo conocido en la región hasta la década del '40, representado por la cultura diaguita—.

Las piezas alfareras fueron en su mayoría recuperadas de cementerios y entierros, donde formaban parte de las ofrendas con las que estos grupos sepultaron a sus deudos —no se descarta, sin embargo, que hayan sido utilizadas también en la vida cotidiana, fuera del ámbito funerario—. Pese a que en el pasado cundió entre los investigadores la idea de que estos objetos se encontraban de manera abundante en los sitios adscritos al complejo —acaso debido a su peso como elemento diagnóstico—, el registro arqueológico demuestra que, por el contrario, su frecuencia de aparición es más bien baja en relación a la cantidad de fosas e individuos identificados durante los trabajos en terreno (Cornely, 1944; Iribarren 1958) y que muchas veces están del todo ausentes en los contextos funerarios (Pérez, 2015).

La primera tipología relativa a la forma de las vasijas fue elaborada en la década de 1950 por Cornely, quien definió un total de 14 tipos a partir del análisis morfológico y métrico de 21 piezas recuperadas de los cementerios de la localidad de El Molle en el Elqui (Cornely, 1944). Posteriormente, Iribarren (1958) planteó otra tipología conforme a descripciones más sistemáticas, considerando principalmente las vasijas registradas en los cementerios de La Turquía e integrando algunos de los tipos acuñados por Cornely (1953). Junto con identificar 12 tipos de formas, Iribarren (1958) establece cruces con las técnicas decorativas observadas —incisas, pintadas y otros tratamientos de superficie— y evalúa la presencia de los tipos propuestos en otros sitios adscritos al Molle en el valle del Elqui y Limarí. A partir de este análisis, concluye que el conjunto de vasijas recuperadas de los sitios La Turquía B, C y D presenta una mayor variedad respecto del resto de los sitios asociados a este complejo (Iribarren, 1958).

Desde otra perspectiva, Niemeyer y colaboradores (1989), luego de caracterizar los tratamientos de superficie utilizados en los conjuntos alfareros registrados a lo largo del Norte Chico para este complejo, identifican 11 tipos, de los cuales todos —salvo El Torín «cesteado»— han sido

consignados en los valles de Elqui y Limarí¹. Están constituidos fundamentalmente por vasijas monocromas alisadas o de tipo corriente, pulidas y pulidas incisas, cuyos principales colores corresponden al café, gris, negro y rojo, y vasijas de tratamiento bicolor «negro y rojo pulido» y «rojo sobre blanco o crema», estas últimas menos frecuentes (Niemeyer *et al.*, 1989, p. 255).

De los trabajos reseñados se desprende, en términos generales, que la alfarería representativa de los grupos Molle en los valles centrales del NSA se caracteriza fundamentalmente por ser monocroma; de formas restringidas y tamaño más bien pequeño; cuerpos globulares o paredes «longuili-neas»; perfiles tanto inflectados como compuestos y complejos; bases planas y escasa presencia de asas. Se registran además vasijas tipo «florero» negras pulidas y escasa presencia de piezas asimétricas zoomorfas. Su composición consiste preferentemente en pastas de antiplásticos finos, de distribución homogénea, cocidas ya en ambientes oxidantes, ya reductores. Algunas piezas lucen decoración por medio de incisos o pintura, con diseños geométricos no figurativos formados por líneas muy juntas, paralelas, horizontales u oblicuas, aplicadas por zonas o campos diferenciales en las piezas (Niemeyer *et al.*, 1989).

Estudios recientes han permitido ordenar y caracterizar los conjuntos alfareros procedentes de los valles centrales del NSA en relación a las dimensiones morfológica, tecnológica y decorativa, desde una perspectiva que considera las vasijas como una forma de representación visual por medio de la cual se comunican y expresan ciertos saberes. Estos han sido formulados y comprendidos a partir de la existencia de principios culturales comunes específicos de los grupos que las elaboraron y utilizaron (Pérez, 2012, 2015).

¹ Los tipos definidos por Niemeyer et al. (1989) son los siguientes: (1) Café Alisado o Corriente; (2) Gris Alisado; (3) Negro Pulido; (4) Negro Pulido Inciso; (5) Rojo Pulido; (6) Rojo Pulido Inciso; (7) Café Pulido; (8) Café Pulido Inciso; (9) Bicolor, Negro y Rojo Pulido; (10) Bicolor, Rojo sobre Crema; (11) El Torín «Cesteado».

Análisis de conjuntos alfareros Molle en colecciones públicas chilenas

A partir del estudio de 211 piezas alfareras que actualmente forman parte de las colecciones del Museo Arqueológico de La Serena (146), Museo del Limarí (44), Museo Nacional de Historia Natural (6) y Museo Chileno de Arte Precolombino (17) (Pérez, 2015), logramos definir 13 categorías generales de forma y diversas subcategorías (fig. 3). Entre ellas, las ollas (con y sin base anular), jarros (de perfil complejo) y vasos altos fueron las más frecuentes y de mayor variabilidad. Se observa una mayor prevalencia de vasijas restringidas con cuello y, por consiguiente, una baja representación de vasijas abiertas como tazones y escudillas, a diferencia de lo que ocurre con la cultura diaguita, donde estas predominan. Además, llama la atención la variedad de categorías que agrupan a vasijas asimétricas: modeladas ornitomorfas; modeladas zoomorfas; asimétricas modeladas únicas; y asimétricas de uno o dos golletes y asa hueca, las de mayor frecuencia dentro del conjunto (fig. 4). En relación a los tamaños (altura y volumen), las piezas en general tienden a ser pequeñas a medianas; las categorías de mayor altura son los jarros y vasos altos, aunque por lo general poseen una pequeña capacidad volumétrica (Pérez, 2015).

En términos tecnológicos, la mayoría de las piezas han sido elaboradas con la técnica de rodete, de manera muy prolija: se advierte una intención de disimular detalles de manufactura tales como las barbas de unión de los cuellos, las uniones de rodetes y la incorporación de las bases anulares, entre otros. Los rasgos mencionados han podido ser visualizados de mejor manera por medio del uso de herramientas avanzadas como el escáner de tomografía axial, a través del cual se logró conocer la existencia de algunos patrones de manufactura, por ejemplo, de las piezas asimétricas modeladas con uno o dos golletes y asa puente (Pérez, 2013, 2015). Los espesores observados son preferentemente delgados en jarros y vasos altos, mientras que en las ollas fluctúan de medianos a delgados. En relación a los tratamientos de superficie, se registró una mayor frecuencia de piezas pulidas y bruñidas en jarros y vasos altos, mientras que en las ollas se privilegió el alisado (Pérez, 2015).

Aun cuando la factura de estos objetos se caracteriza por su prolijidad, también se observa la presencia de algunas piezas toscas, particularmente

ollas, elaboradas de manera muy irregular en términos de forma, espesor y superficie. Creemos que estos rasgos pueden ser el producto del trabajo de alfareros aprendices o principiantes, cuya menor destreza no impidió que se diera uso a dichas piezas, según lo demuestra la presencia de hollín.



Figura 3. Categorías de vasijas ordenadas por frecuencia: (1) olla; (2) jarro; (3) vaso alto; (4) asimétrica con uno o dos golletes y asa hueca; (5) escudilla; (6) tazón; (7) asimétrica ornamentada; (8) jarro con un asa; (9) cuenco; (10) asimétrica modelada única; (11) miniatura; (12) asimétrica zoomorfa; (13) modelada única. Fuente: Pérez (2015).

En relación a la dimensión decorativa, se observó que más de la mitad de las piezas revisadas presentan ornamentación. El conjunto ofrece un repertorio de 11 técnicas decorativas distintas, correspondientes a (en orden de frecuencia): ahumado, ahumado irregular, inciso, modelado, engobe, pintura, inciso-grabado, grabado, acanalado, pintura negativa y pintura postcocción.

A menudo estas se muestran combinadas en las vasijas, siendo recurrente la asociación de inciso sobre jarros y vasos altos ahumados, de inciso con modelado –particularmente en ollas sin base anular– y de pintura sobre jarros y vasos altos engobados (Pérez, 2015).



Figura 4. Vasija asimétrica con un gollete y asa puente. Destaca por ser la única vasija conocida de esta categoría que presenta un modelado antropomorfo en uno de sus extremos. Museo del Limarí, Colección Arqueológica, n° inv. 888. Fotografía de Darío Tapia. (c) SERPAT.

Las piezas con diseños decorativos representan una baja proporción dentro de la muestra conocida. Los motivos, de carácter geométrico, fueron realizados preferentemente mediante incisos, grabados y pintura, y se configuran a modo

de campos decorativos delimitados, dispuestos en el sector superior de los vasos altos, el cuello de los jarros y el cuello y cuerpo de las ollas sin base anular (Pérez, 2015). El análisis de los diseños permitió identificar los siguientes 10 patrones (fig. 5): Zigzag, Triángulos Inscritos, Escalonado, Líneas Paralelas Enmarcadas (fig. 6), Triángulos y Líneas Angulosas, Rombos Combinados, Reticulado, Chevrón, Bandas Verticales y Líneas Verticales. Muchas veces, estos se encuentran combinados dentro de un mismo campo o una misma vasija. Cabe mencionar que se observó asimismo la existencia de motivos únicos, poco comunes, que por el momento no pudieron ser agrupados (Pérez, 2015).

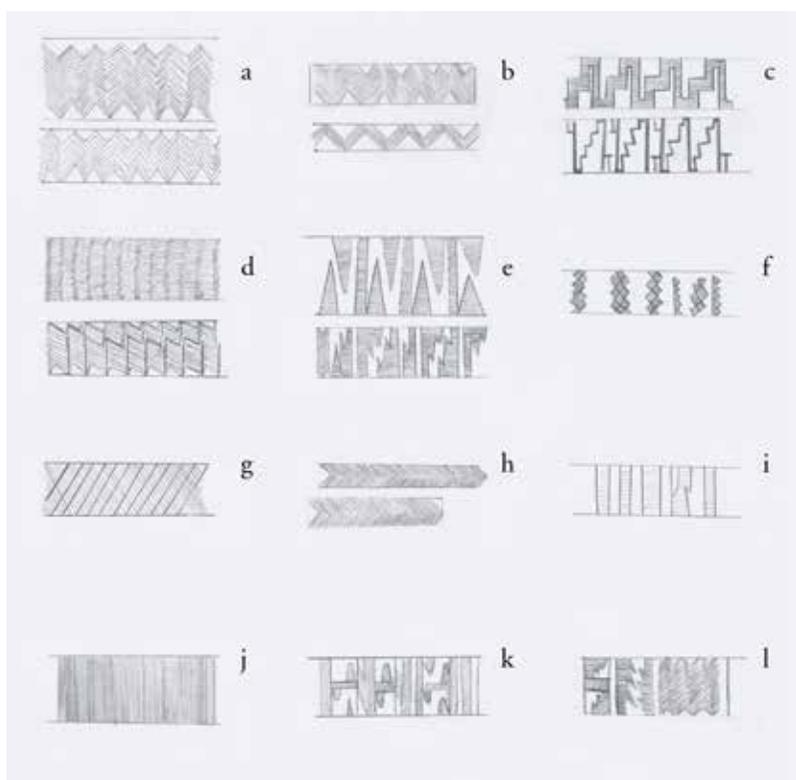


Figura 5. Patrones decorativos incisos acañados para la cultura El Molle en los valles centrales del Norte Semiárido: (a) Zigzag; (b) Triángulo Inscrito; (c) Escalonado; (d) Líneas Paralelas Enmarcadas; (e) Triángulos y Líneas Angulosas; (f) Rombos Combinados; (g) Reticulado; (h) Chevrón; (i) Bandas Verticales; (j) Líneas Verticales; (k) y (l) ejemplos de patrones combinados. Fuente: Pérez (2015).



Figura 6. Detalle de vasija ahumada incisa con patrón Líneas Paralelas Enmarcadas, procedente del sitio La Turquía. Museo del Limarí, Colección Arqueológica, n° inv. 260. Fotografía de Darío Tapia. (c) SERPAT.

Para los diseños elaborados mediante la técnica de pintura en superficies engobadas —conocida como «diseños pintados rojo sobre blanco» o «rojo y negro sobre blanco»— se establecieron tres patrones: Líneas Sinuosas, Cuadrados Semiajedrezados y Escalonado (fig. 7). Si bien uno de ellos coincide con un patrón ejecutado bajo la técnica incisa, en su mayoría presentan pautas de simetría y configuraciones diferentes, que recuerdan más bien a algunas de las decoraciones propias de contextos diaguitas, como es el patrón Cuarto Estilo.

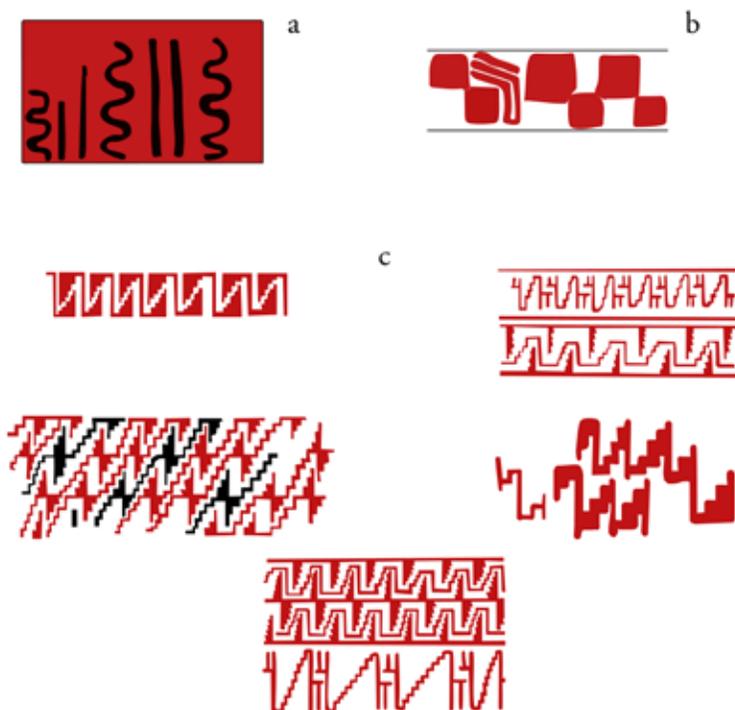


Figura 7. Patrones decorativos observados en las vasijas pintadas de El Molle en los valles centrales del Norte Semiárido: (a) Líneas Sinuosas; (b) Cuadrados Semiajedrezados; (c) Escalonado. Fuente: Pérez (2015).

Debido a que los lenguajes visuales de estos grupos se fueron perdiendo con el transcurso del tiempo, y considerando que existe un distanciamiento cronológico importante entre dichas poblaciones y nosotros, resulta imposible aproximarse a los significados de los patrones mediante estrategias etnohistóricas o etnográficas. Pese a estas limitaciones, se contempla la posibilidad de que aludan, por ejemplo, a mensajes de carácter identitario o emblemático.

En relación a la distribución geográfica de estos atributos, es en el valle del Limarí donde se ha registrado una mayor diversidad; en esta cuenca

se observan prácticamente todas las categorías existentes, representadas en un gran porcentaje por las evidencias presentes en los cementerios de La Turquía. De igual forma, en el aspecto decorativo, la variedad de técnicas, diseños y categorías de vasijas con diseños es mucho más alta. De hecho, la gran mayoría de los diseños expuestos corresponden a vasijas adscritas a este valle, con presencia destacada del patrón Escalonado en su modalidad incisa y pintada, principalmente en Río Hurtado (Pérez, 2015). Aunque en menor cantidad, resaltan también las vasijas bicromas decoradas rojo sobre blanco, incisos rellenos con pintura blanca y piezas modeladas antropomorfas, fitomorfas y zoomorfas. Si bien estas piezas proceden en su mayoría de la zona de Río Hurtado, también en las cercanías de Ovalle se registró una vasija modelada única con decoración policroma, procedente del sitio San Julián –presencia que en la zona se ve reforzada por la existencia de dos piezas rojo sobre blanco que, aunque no pudieron ser analizadas, se encuentran adscritas específicamente al curso superior del río Rapel, procedentes del sitio Central Los Molles (Ampuero, 1965)–. La zona de Rapel, específicamente los sitios El Palomo, Los Molles y Las Mollacas, cuyos elementos culturales se encuentran depositados en el Museo del Limarí, sobresalen también por presentar una alta frecuencia de ollas pequeñas con y sin base anular (fig. 8), característica compartida con la zona vecina de Hurtado, por lo que suman importancia dentro del conjunto de vasijas de la zona. Dentro de la colección del Museo del Limarí también se cuentan tres vasos altos ahumados con decoración incisa procedentes de La Turquía, dos de los cuales presentan el patrón Líneas Paralelas Enmarcadas y uno, el Escalonado. Además destacan una ollita y una pieza asimétrica con asa puente y un gollete con decoración modelada incisa antropomorfa procedentes de Río Hurtado.

En el caso del Elqui, aun cuando se registra allí gran parte de las categorías expuestas, estas poseen una menor variación interna y menor frecuencia. En tal sentido, los sitios del curso superior del Elqui, en específico las piezas de la zona de Alcohuaz, exhiben grandes similitudes con lo que sucede en Río Hurtado, pero a una escala más pequeña, situación que es sugerente por la proximidad espacial de ambas zonas.



Figura 8. Ollita con base anular o pedestal, procedente de la zona de Los Molles. Museo del Limarí, Colección Arqueológica, n° inv. 740. Fotografía de Darío Tapia. (c) SERPAT.

A MODO DE DISCUSIÓN: LA ALFARERÍA, INTEGRACIÓN E INTERACCIÓN

Dada su visibilidad formal y decorativa, las vasijas tienen un gran potencial para transmitir diversos tipos de mensajes. En este sentido, las vasijas adscritas a El Molle estarían actuando dentro de lo que Wobst (1977) conceptualiza como «modo artefactual» de comunicación, el que cobra relevancia dentro de espacios geográficos amplios, entre grupos socialmente afines, pero separados por la distancia, que no cuentan con instancias de interacción frecuentes o

reiteradas en el tiempo. Las similitudes y diferencias que —a distintas escalas— manifiestan las piezas Molle estudiadas, evidenciarían una densidad comunicacional alta entre los sectores medios y superiores del Elqui y superiores de Hurtado, y de intensidad media con la zona de Rapel (Pérez, 2015). En definitiva, de lo anterior se desprende que habría prevalecido una adscripción a ciertos códigos comunes que pudieron permitir un entendimiento mutuo entre las comunidades, bajo el supuesto de la existencia de una producción de alfarería local no especializada. Resulta esperable, por lo tanto, encontrar diferencias y, al mismo tiempo, un grado de similitud entre sus conjuntos, explicado por las diversas oportunidades de relación, más o menos frecuentes, que propiciarían la aparición de rasgos comunes (Pérez, 2015).

La eficiencia y mantención de este canal de comunicación dependerían no solo de la visibilidad física de los objetos y de los atributos escogidos para cargar los mensajes, sino también de la del contexto en el cual aquellos participan, siempre y cuando este sea público —entendiendo que en el ámbito de lo privado ya no serían efectivas como canal de comunicación (Carr, 1995)—. En ese sentido, las piezas Molle y sus mensajes debieron poseer una alta efectividad visual, ya que todas fueron recuperadas de contextos mortuorios, es decir, de espacios con un alto significado simbólico, donde habrían estado expuestas ante una gran cantidad de personas que no necesariamente se relacionaban en forma cotidiana y permanente. Aun cuando no conocemos con certeza la historia de vida de estos objetos, su lugar de hallazgo nos indica que, de haber formado parte del espacio doméstico, fueron especialmente seleccionados para intervenir en esas dinámicas particulares: por ejemplo, pudieron haber sido utilizados en ocasiones compartidas de comida y bebida, y luego incorporados al ámbito funerario en calidad de ofrendas —ya fuera por el valor que se les atribuía como bienes o por el de su contenido—. Ello implicaría que estos objetos están dotados de significado, una particularidad que debe ser tomada en cuenta al momento de estudiarlos (Pérez, 2015).

En consecuencia, es posible entender las piezas cerámicas como resultado de la articulación de las diversas dinámicas sociales propias de los grupos que habitaron los valles del Elqui y Limarí, donde el contexto funerario constituyó un escenario privilegiado para mantener los niveles de interacción e

integración de estas comunidades; los rituales asociados a estos sitios probablemente congregaron a una gran cantidad de personas, funcionando como espacios de producción y reproducción social.

Creemos que lo que comúnmente se ha asociado al imaginario Molle se circunscribe a un espacio geográfico acotado al sector cordillerano o superior del Elqui y al sector de Río Hurtado y Rapel en el Limarí, y desde allí, se ha extrapolado hacia otras zonas del NSA. Las similitudes entre las evidencias de estas zonas cobran sentido si se considera que entre estos espacios existe una mayor accesibilidad geográfica, traducida en vías naturales de acceso que hacen posible la comunicación interfluvial y que se mantienen activas hasta hoy (Pérez, 2015). Dicho de otro modo, el que los conjuntos cerámicos de estas zonas compartan ciertos atributos en el plano estilístico podría dar cuenta de la existencia de altos niveles de comunicación entre los grupos que los habitaron, asociados a dinámicas sociales específicas del mundo cordillerano.

Procedente principalmente de sitios ubicados en la zona de Rapel, la colección adscrita a la cultura El Molle conservada por el Museo del Limarí no había sido estudiada de manera sistemática debido a su descontextualización. Recientes estudios han dado nueva relevancia a estos objetos, ya que han permitido complementar y ampliar el conocimiento que se tenía de estos grupos, integrando el área mencionada a la discusión de la prehistoria regional (Pérez 2015).

REFERENCIAS

- Ampuero, G. y M. Rivera. (1965). Nuevos elementos cerámicos de la cultura El Molle en el Departamento de Ovalle. *Boletín de la Universidad de Chile*, 57, 80-83.
- Ampuero, G y M Rivera. (1969). Excavaciones en quebrada El Encanto, nuevas evidencias. En *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 185-206). La Serena, Chile.
- Brain, R. (1979). *The decorated body*. Nueva York: Harper and Row.
- Carr, C. (1995). A unified middle-range theory of artifact design. En C. Carr y J. E. Neitzel (eds.), *Style, society and person* (pp. 171-257). Nueva York: Plenum Press.
- Cornely, F. (1944). Cultura de El Molle. *Revista Chilena de Historia Natural*, 48, 28-48.

- Cornely, F. (1953). *Cultura de El Molle*. La Serena: Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena.
- Cornely, F. (1956). *Cultura diaguita chilena y cultura El Molle*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- González, P. (2013). *Arte y cultura diaguita chilena. Simetría, simbolismo e identidad*. Serie Monográfica de la Sociedad Chilena de Arqueología, número 2.
- González, R. (2017). *Adornos y cuerpos variables: una aproximación a la heterogeneidad de las poblaciones del Período Alfarero Temprano del Norte Semiárido a partir de los tembetás*. (Tesis inédita para optar al grado de Magíster en Arqueología y al título profesional de Arqueólogo). Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Iribarren, J. (1953). Nuevos hallazgos arqueológicos de la cultura de El Molle. *Revista Universitaria*, 37(1), 191-219.
- Iribarren, J. (1958). Nuevos hallazgos arqueológicos en el cementerio indígena de La Turquí-Hurtado. *Arqueología Chilena*, 4, 13-40.
- Iribarren, J. (1970). *Valle del río Hurtado. Arqueología y antecedentes históricos*. La Serena: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Ediciones del Museo Arqueológico de La Serena.
- Keddie, G. (1981). The use and distribution of labrets on the North Pacific Rim. *Syesis*, 14, 59-80.
- Niemeyer, H., Castillo, G. y Cervellino, M. (1989). Los primeros ceramistas del Norte Chico: Complejo El Molle (0-800 d. C.). En J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (eds.), *Culturas de Chile. Prehistoria* (pp. 227-263). Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Pavlovic, D., Pascual, D., Martínez, A. y Villela, F. (2014 Ms). Sitios funerarios complejos del período alfarero temprano del valle del río Rapel, cuenca del Limarí. En *Informe final de Proyecto Fondecyt 1110125*.
- Pérez, I. (2012). *Reevaluando el complejo cultural El Molle en los valles de Elqui y Limarí: Una aproximación a partir de sus conjuntos alfareros de vasijas completas*. Ponencia presentada en el XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Arica.
- Pérez, I. (2013). Análisis de piezas cerámicas Molle pertenecientes a la colección del Museo Arqueológico de La Serena. En *Informe final de proyecto FONDART N° 13395, Rescate de técnicas constructivas de la cerámica Molle al interior del Museo Arqueológico de la Serena MALS*.

- Pérez, I. (2015). *El complejo El Molle en los valles de Elqui y Limarí: Una aproximación a partir de sus conjuntos alfareros de vasijas completas*. (Memoria para optar al título de Arqueóloga), Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Troncoso, A. (1998). *El Período Intermedio Tardío en el valle de Illapel: desarrollo y relaciones*. (Memoria para optar al título de Arqueólogo). Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Troncoso, A. y Pavlovic, D. (2013). Historia, saberes y prácticas: Un ensayo sobre el desarrollo de las comunidades alfareras del Norte Semiárido Chileno. *Revista Chilena de Antropología*, 27, 101-140.
- Troncoso, A., Vergara, F., Pavlovic, D., González, P., Pino, M., Larach, P., Escudero, A., La Mura, N., Moya, F., Pérez, I., Gutiérrez, R., Pascual, D., Belmar, C., Basile, M., López, P., Dávila, C., Vásquez, M. y Urzúa, P. (2016a). Dinámica espacial y temporal de las ocupaciones prehispánicas en la cuenca hidrográfica del río Limarí. (30° LAT. S.). *Chungará*, 48(2), 199-224.
- Troncoso, A., Cantarutti, G. y González, P. (2016b). El Período Alfarero en el Norte Semiárido. En F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo (eds.), *Prehistoria en Chile: desde sus primeros habitantes hasta los incas*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Wobst, M. (1977). Stylistic behavior and information exchange. En C.E. Cleland (ed.), *Papers for the director. Research essay in honor of James S. Griffin* (pp. 317-342). Ann Arbor: Anthropological Papers of the University of Michigan.

EXPRESIONES DEL DOMINIO INCAICO EN EL VALLE DEL LIMARÍ. COLECCIÓN PLANTA PISCO CONTROL DE OVALLE

Gabriel E. Cantarutti Rebolledo

INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de la arqueología como ciencia, el estudio de los contextos funerarios ha sido un ámbito trascendental de la investigación para documentar las materialidades más características de las sociedades del pasado, conocer rasgos biológicos de sus poblaciones y formular conocimientos en torno a procesos histórico-sociales. De este modo, gran parte de la arqueología desarrollada en la Región de Coquimbo, en particular la del período Alfarero (ca. 300 a. C.-1540 d. C.) en los valles de Elqui y Limarí, ha tenido como fundamento la excavación de espacios funerarios. Sin embargo, la mayoría de las colecciones procedentes de esas faenas fueron conformadas por pioneros de la arqueología regional o aficionados, con métodos rudimentarios de recuperación y conservación de materiales (incluidos restos humanos), por lo que sus trabajos no siempre permitieron obtener la totalidad de los elementos culturales contenidos en las sepulturas. Más lamentable aún es que dichas intervenciones no hayan dejado registros apropiados de las asociaciones contextuales de las tumbas ni sobre las relaciones espaciales entre ellas, lo que impide reexaminar, analizar e interpretar evidencias en la actualidad, a la luz de nuevos enfoques teóricos y metodológicos.

Dentro de este panorama, la Colección Planta Pisco Control (PPC) del Museo del Limarí (ML) es una de las pocas —y la única del valle del Limarí— que dispone de una adecuada cantidad de información contextual como para investigar, a partir de evidencias funerarias, temas vinculados con la dominación incaica en el valle y en la actual Región de Coquimbo. Dicha colección fue dada a conocer por M. Biskupovic (1999), responsable de las excavaciones, en un artículo que ofrece una síntesis de los objetos hallados y resultados de informes bioantropológicos básicos, aunque, por desgracia, es un trabajo difícil de conseguir y que cuenta con escaso material gráfico.

El presente análisis de la colección, por una parte, reconstruye los contextos funerarios excavados, cruzando y contrastando información registrada en las fichas de excavación, fotografías de campo, testimonios de personal del ML que participó en las excavaciones y datos de la publicación de Biskupovic (1999). Las piezas son descritas haciendo referencia a sus respectivos números de inventario, y se han precisado, completado y corregido datos proporcionados en publicaciones anteriores (Biskupovic, 1999; Cantarutti, 2002). Por otra parte, sobre la base de las asociaciones artefactuales verificadas en las sepulturas, se plantean interpretaciones acerca de prácticas, materias de género y estatus social que son posibles de inferir al vincular estas observaciones con las consecuencias que debió tener para la población del Limarí la introducción de instituciones estatales en el marco del control ejercido por el Tawantisuyu –Imperio inca– en la zona.

Desde luego, existen elementos de la colección que bien podrían dar pie a estudios específicos y enriquecer esta visión que presentamos; en consecuencia, nuestro trabajo debe considerarse como una primera aproximación integral –aunque general– tanto para especialistas como para un público más amplio. De hecho, el autor del estudio y otros colegas han discutido las implicancias culturales de la variabilidad estilística alfarera de esta colección (Cantarutti, 2002; Cantarutti y Mera, 2003, 2004, 2005; González, 1995, 2013), pero abordar este tema aquí excedería los límites de espacio fijados para la publicación. La nomenclatura empleada para referirnos a la alfarería proviene, justamente, de nuestros estudios anteriores. También hemos recurrido a la investigación de Latorre (2009) para clasificar los artefactos de metal del sitio, así como a las clasificaciones de Castillo (1992) para las espátulas de hueso y de Ampuero (1969a) para los desbastadores cerámicos¹. En cuanto al resto de los objetos, hemos intentado proveer descripciones que permitan hacerse una idea más clara de la mayoría de ellos.

¹ Instrumentos elaborados a partir de fragmentos cerámicos reutilizados y que Gonzalo Ampuero (1969a) clasificó como alisadores cerámicos. Se utilizan durante el levantamiento o modelado de las vasijas cerámicas cuando se encuentran en estado plástico, auxiliando en el adelgazamiento de las paredes, acción en la que dejan estrías como huellas. Preferimos llamarlos «desbastadores», siguiendo a Anders *et al.* (1994).

Es importante destacar que la serie de piezas de la Planta Pisco Control corresponde a un subconjunto de una colección mayor, proveniente del sitio arqueológico Estadio Fiscal de Ovalle (EFO). Dicho sitio, descubierto en 1931, fue excavado principalmente en la década de 1960, durante la construcción del recinto que hoy lleva por nombre «Estadio Diaguita de Ovalle» (Cantarutti, 2002; Cantarutti y Mera, 2004). En tiempos incaicos (ca. 1450-1536 d. C.) este lugar parece haber sido el núcleo habitacional y productivo más grande del valle; además, reúne al menos sesenta sepulturas, distribuidas dentro del espacio que actualmente ocupa el estadio y también hacia el oeste y este de dicho recinto. Precisamente en 1969, en el lado este de avenida La Chimba, se excavaron sepulturas en terrenos de lo que entonces era una planta lechera. Poco más de dos décadas después, nuevas tumbas fueron halladas en el mismo sector, ahora ocupado por la PPC. A diferencia del resto de la Colección EFO, cuya recontextualización se limita esencialmente a la alfarería de las sepulturas, la de la Planta Pisco Control presenta la ventaja de tener contextos bien documentados.

ANTECEDENTES SOBRE LA EXCAVACIÓN

El trabajo de salvataje en la planta pisquera de Ovalle fue motivado por el descubrimiento de una sepultura prehispánica en julio de 1991, durante la instalación de un letrero promocional de la PPC. El hallazgo se produjo frente a la entrada norte del actual Estadio Diaguita de Ovalle, en el lado este de avenida La Chimba e inmediatamente al sur del que todavía es el acceso principal a la planta, dentro de un área verde donde existe una pequeña plantación de naranjos (fig. 1). Ante el descubrimiento, el entonces director del ML, Rodrigo Iribarren A., solicitó apoyo al Museo Arqueológico de La Serena, que encomendó trabajos de excavación a uno de sus investigadores, el arqueólogo Marcos Biskupovic M. Las faenas se desarrollaron en agosto del mismo año, y en ellas participaron, bajo la dirección de Biskupovic, los funcionarios del ML Guillermo Villar V. y Raúl Araya V., junto con el profesor de Artes Plásticas Héctor López, quien hizo bocetos de los contextos, un croquis general de las excavaciones y secciones transversales con los registros de profundidad de algunas sepulturas.



Figura 1. Ubicación del sitio Estadio Fiscal de Ovalle (EFO), Región de Coquimbo, en el contexto andino meridional. La línea segmentada amarilla señala el sector de la Planta Pisco Control, y el cuadrado rojo, el lugar del rescate. Ilustración G. Cantarutti.

En el lugar del hallazgo se definió un área de excavación de 15 x 15 m, paralela a avenida La Chimba e inscrita dentro del ángulo recto que forman, por el norte, el camino interno de acceso a la planta, y por el oeste, el muro que delimita su sitio. El área fue subdividida trazando un sistema de cuadrículas de 2 x 2 m con una nomenclatura alfanumérica. El eje alfabético se fijó como paralelo a la avenida señalada, mientras que el eje numérico corrió paralelo al camino de acceso. Los trabajos comprometieron la excavación total o parcial de las cuadrículas ubicadas entre los ejes A y D, y entre los números 2 y 5, cubriendo una superficie cercana a los 32 m² (fig. 2). La profundidad de las

sepulturas se tomó midiendo la distancia desde el punto más alto de cada cráneo hasta la superficie².

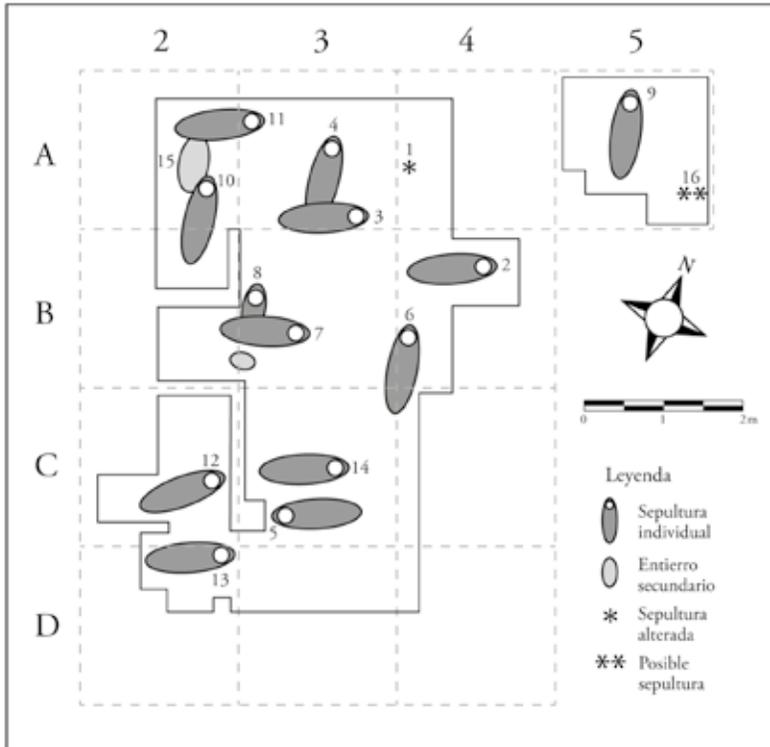


Figura 2. Dibujo esquemático de planta de las sepulturas excavadas. Elaborado por G. Cantarutti.

No existen registros de estratigrafía ni referencias a las características del depósito. No obstante, sobre la base de trabajos realizados en el espacio colindante con el estadio (Ampuero, 1969a; Cantarutti, 2002; Cantarutti y Mera, 2004; González *et al.*, 2010 Ms.), es posible presumir la existencia de

² También se midió la orientación de los esqueletos y sus rostros con brújula, aunque con distintos criterios que ha resultado difícil estandarizar. Por esto, la descripción de las sepulturas ha sido simplificada a partir de los puntos cardinales colaterales, como se expresa en la Tabla 1.

al menos una ocupación diaguita de la fase inca, quizás no muy densa y con importantes alteraciones producto del uso agrícola e industrial del sector ocupado por la PPC en el pasado.

A través de fotografías y testimonios se advierte que el depósito se caracteriza por la presencia de sedimentos limo-arcillosos, con baja densidad de grava y guijarros pequeños en los primeros 30 cm; esta capa da paso gradualmente a sedimentos limo-arenosos con las mismas inclusiones, y luego la matriz se vuelve cada vez más arenosa, coincidiendo con la presencia de sepulturas entre los 80 y los 120 cm de profundidad. En algunas unidades por debajo de los 100 cm, pero en más ocasiones superando los 120 cm de profundidad desde la superficie actual, comienza a registrarse una capa pedregosa en la que predominan guijarros medianos y grandes, grava y gravilla con arena propia de un depósito aluvial o fluvial. Se trata de material depositado por el cercano río Limarí, cuya caja se ubica a escasos 700 m al sur. En tiempos incaicos, esta capa fue excavada para inhumar los cuerpos de la sepultura 4 y volver a enterrar las osamentas que conforman el entierro secundario de la sepultura 15. En el registro fotográfico también se observan sedimentos oscuros en perfiles que podrían haber ayudado a los arqueólogos a definir fosas funerarias para las sepulturas excavadas.

SÍNTESIS DE LOS CONTEXTOS FUNERARIOS RECUPERADOS

Las excavaciones permitieron identificar 16 contextos funerarios, y se pudo documentar de mejor manera 14 de ellos (del número 2 al 15). La sepultura 1, descubierta en forma accidental por trabajadores, desgraciadamente sufrió alteraciones y solo fue posible recuperar de ella un conjunto incompleto de elementos y huesos humanos. En tanto, la tumba 16 parece corresponder a un contexto excavado parcialmente, que se proyectaba al este de la unidad A5 y del cual solamente se recuperó una vasija cerámica no mencionada en la publicación de Biskupovic (1999). El total de objetos que integran la Colección PPC asciende a 184 elementos, sin contar los restos bioantropológicos (Tabla 1).

Las tumbas fueron encontradas a profundidades de entre 80 y 135 cm; 14 de ellas correspondieron a entierros de carácter primario e individual, más un entierro de tipo secundario y colectivo, con restos atribuidos a tres

individuos. Se contabilizó, entonces, un total de 17 personas enterradas en 15 sepulturas íntegramente excavadas (Tabla 2). En cuanto a la posición de los cuerpos, se distinguieron dos patrones básicos: el más frecuente es decúbito dorsal, con las piernas extendidas y variaciones en la posición de los brazos; y en menor medida, decúbito ventral extendido (fig. 3). A excepción de un caso, fueron identificadas dos direcciones en la orientación cardinal de los cuerpos (eje cráneo a pies): de este-noreste a oeste-suroeste, y de norte-noroeste a sur-sureste, sin que se advirtieran patrones claros en la orientación del rostro (Hagn y Constantinescu, 1999). A partir del material bioantropológico se examinó el sexo, la edad, estatura, patologías, deformaciones craneanas y características de inserciones musculares de los esqueletos (Hagn y Constantinescu, 1999), así como diferentes atributos dentarios (Campusano *et al.*, 1999, pp. 35-41). Entre los individuos de sexo identificable (n=14) prevalecen las mujeres (n=10) por sobre los hombres (n=4), todos adultos. Sin excepción, las personas fueron atribuidas al tipo racial mongoloide, presentando incisivos «en pala» y otros rasgos discontinuos pertenecientes a dicho tronco racial. La estatura de las mujeres se estimó en un rango de 145-160 cm, y la de los hombres, en 160-163 cm. La deformación craneana bilobulada fue reconocida como una práctica recurrente en individuos de ambos sexos, contándose casos minoritarios con deformación craneana tabular erecta y por cuna. La ausencia de antecedentes acerca del tipo bilobulado para la población diaguita preincaica llevó a Hagn y Constantinescu (1999) a plantear que esta clase de deformación artificial pudo haber sido introducida en la región en el marco de la expansión incaica. Sin embargo, también cabe la posibilidad de que este rasgo hubiese sido omitido como una variante del tipo tabular erecto y que, por lo mismo, no fuera descrito antes en los escasos trabajos que informan sobre el tema (Ericksen, 1969, 1978).

También se identificó una presencia recurrente de caries, lo que se interpretó como indicador de una dieta rica en carbohidratos y proteínas. Más recientemente, un análisis de isótopos estables sobre 15 de las 17 personas permitió detectar un alto consumo de maíz, comparado con el de los individuos diaguitas preincaicos de la Región de Coquimbo, así como un aumento en el consumo proteico, seguramente de camélidos (Alfonso-Durruty *et al.*, 2016). Estos resultados han llevado a esos autores a sostener que, en tiempos

incaicos, la población regional habría experimentado una mejora en su dieta por las transformaciones derivadas del control cusqueño (como, por ejemplo, la intensificación de la producción agrícola, el acceso a redes de intercambio y/o la participación en sistemas económicos redistributivos). En nuestra opinión, este planteamiento por ahora solo es válido para los individuos recuperados de la Colección PPC, ya que el análisis no incluyó esqueletos de otros sitios claramente atribuibles al período incaico en la región y, por lo mismo, no puede hacerse extensivo a todo este territorio. De hecho, los resultados bien podrían indicar una condición diferencial y exclusiva de los sujetos analizados, distinta a la de otros grupos contemporáneos en la región (o incluso dentro del mismo sitio EFO). Solo un estudio más amplio de individuos pertenecientes a distintos sitios del período Incaico podría clarificar si los valores detectados en los individuos de la PPC son o no generalizables al resto de la zona.



Figura 3. Vista superior desde el oeste de las personas inhumadas en las sepulturas 3, 4, 7, 8, 10 y 11. Fotografía del Museo del Limarí. (c) SERPAT.

En tanto, los marcadores esqueléticos de estrés físico y laboral, como también la presencia de abrasión no plana y la pérdida sistemática de piezas dentales

—en especial de los molares en varios de los individuos— sugieren el uso de los dientes como herramienta de trabajo (Hagn y Constantinescu, 1999). Además, casi la mitad de las personas presentaba patologías degenerativas en la columna vertebral, como osteofitos y *lipping*³, lo que se relacionó con exigencias físicas como el trabajo agrícola; también se observó un marcado desarrollo de inserciones musculares en húmeros, ulnas, radios y la línea áspera del fémur (Hagn y Constantinescu, 1999).

A continuación se ofrece una breve revisión de los contextos funerarios, destacando algunos de los elementos observados. Los objetos recuperados son descritos con mayor detalle en las tablas que se encuentran en el anexo de este trabajo.

Sepultura 1: Alterada por trabajadores durante el descubrimiento del área funeraria. Destaca el hallazgo de un lito discoidal similar al descrito para una sepultura de la fase Diaguita-inca encontrada en el sitio Fundo Coquimbo (Ampuero, 1969b), así como de una botella cerámica inca mixta (Tabla 3).

Sepultura 2: Mujer adulta joven (20-25 años); presentaba numerosos adornos personales tales como aros, un anillo a base de cobre y al menos un collar de cuentas de piedra, instrumentos relacionados con la actividad textil y 5 vasijas cerámicas. El total de material recuperado comprende 43 artefactos (Tabla 4).

Sepultura 3: Mujer adulta joven (20-25 años), hallada en posición casi perpendicular y a unos 20 cm por sobre los pies y las ofrendas cerámicas del esqueleto de la sepultura 4; esta última no sufrió daños producto de la inhumación de la sepultura 3 en tiempos incaicos. Al costado izquierdo

³ Los osteofitos son crecimientos óseos que se producen en los bordes de las articulaciones como reacción al deterioro degenerativo de los cartílagos articulares o por sobrecarga articular (osteoartritis). En el caso de las vértebras, los osteofitos se dan en el borde articular del cuerpo vertebral y pueden alcanzar distintos niveles de desarrollo. Cuando el crecimiento óseo es moderado, formando un labio o reborde, es descrito como «*lipping*».

del esqueleto, entre el extremo proximal de los fémures y los pies de la mujer, se observó un alineamiento simple de unas 5 rocas grandes de río (no recuperadas), formando una especie de cierre lateral. Junto a la mujer había un *tupu* a base de cobre, instrumentos ligados a la actividad textil y 7 vasijas cerámicas. El total de elementos recuperados asciende a 22 piezas⁴ (Tabla 5).

Sepultura 4: Hombre adulto joven (20-25 años). Sus piernas y las ofrendas cerámicas cercanas se ubicaban unos 20 cm por debajo de las piernas flectadas del esqueleto de la sepultura 3. No obstante, esta sepultura no mostraba alteraciones provocadas por el entierro 3 (fig. 4). Destaca en este contexto el alto número de vasijas cerámicas (n=13), la mayoría de estilo incaico, incluidos 4 pares de vasijas «gemelas»⁵. Además, se constata la presencia de un conjunto de instrumentos ligados al consumo de psicotrópicos y se recobra un total de 26 artefactos (Tabla 6).

Sepultura 5: Mujer adulta joven (20 años), única persona cuyo cuerpo presentaba una orientación general de oeste-suroeste (cráneo) a este-noreste (pies). Su contexto funerario no incluía objetos formatizados, y todos los elementos recuperados más bien parecen haber sido parte, fortuitamente, del relleno de la fosa de inhumación (Tabla 7).

Sepultura 6: Mujer adulta madura (35-40 años). Los únicos objetos asociados a esta mujer corresponden a vasijas cerámicas, en total 6 (Tabla 8).

⁴ En la tesis de título de este autor (Cantarutti, 2002), la tabla 23 del apéndice 2 contiene seis errores de correlación entre los números de inventario (n.ºs 961, 968, 1058, 943, 956a y 956c) y los objetos incluidos en esta sepultura. Sin perjuicio de ello, dichos objetos figuran correctamente identificados en otros pasajes de la obra.

⁵ La expresión vasijas «gemelas» o «pareadas» señala la existencia en una misma sepultura de dos piezas que comparten los mismos atributos de forma, diseños, dimensiones y pasta cerámica. En las sepulturas del sitio EFO se observó que la presencia de objetos pareados era mucho más frecuente en piezas de estilo Inca (Inca Provincial e Inca Mixto) y minoritaria en las de estilo Diaguita (Diaguita Mixto o Diaguita Patrón Local) (Cantarutti, 2002).



Figura 4. Contexto de mujer adulta joven de la sepultura 3 (línea segmentada amarilla), dispuesto sobre el contexto del adulto joven de la sepultura 4 (línea segmentada blanca). Fotografía del Museo del Limarí. (c) SERPAT.

Sepultura 7: Mujer adulta madura (45-50 años), acompañada con instrumentos ligados a la producción textil y cerámica, adornos personales de metal y alfarería —solo de estilo incaico—, llegando a un total de 30 artefactos (Tabla 9). Casi todas las vasijas cerámicas aparecieron rodeadas por un alineamiento simple y algo desordenado de grandes guijarros de río (no recuperados), que encerraba a dichas piezas. Esta sepultura cortó y dañó parcialmente la sepultura 8.

Sepultura 8: Mujer adulta madura (40-45 años), cuya sepultura fue alterada en tiempos prehispánicos durante la excavación de la fosa para la sepultura 7, que la cortó perpendicularmente (fig. 5). Quienes enterraron a la mujer de la tumba 7 no disturbaron la zona entre el abdomen y el cráneo del esqueleto del entierro 8, pero removieron el resto, reenterrando y agrupando los huesos largos de sus piernas al costado izquierdo de las de la mujer de la sepultura 7. Como parte del rito de reentierro depositaron o reubicaron un par de vasijas cerámicas sobre el conjunto desarticulado de fémures y tibias, sin que se observaran otros huesos, los que parecen

estar ausentes del contexto (coxales, sacro, vértebras lumbares, fémurs y huesos de pies). A su vez, instalaron en forma vertical un mortero fracturado a la altura del vientre del esqueleto removido, seguramente para cerrar la pared norte de la fosa de la sepultura 7 y evitar el colapso de más partes del esqueleto ya alterado (Tabla 10).



Figura 5. Contexto de la sepultura 7, de mujer adulta madura (línea segmentada amarilla), y su alteración sobre la sepultura 8 (línea segmentada blanca), perteneciente a otra mujer de similar rango etario. A la derecha, tórax y cráneo *in situ* de esta última, con un mortero dispuesto verticalmente para separar sus restos de la fosa de la sepultura 7. A la izquierda, entierro secundario con huesos de piernas y ofrendas cerámicas de la misma mujer de la sepultura 8. Fotografía del Museo del Limarí. (c) SERPAT.

Sepultura 9: Hombre adulto joven (20-25 años). Asociados a este individuo, se registraron un par de vasijas «gemelas» y una tortera de hueso rectangular (Tabla 10).

Sepultura 10: Mujer adulta joven (20-25 años). Los únicos objetos asociados a esta mujer son 2 vasijas cerámicas (Tabla 10).

Sepultura 11: Mujer adulta joven (20 años). El único artefacto formatizado recuperado en esta tumba fue una tortera de hueso (Tabla 10).

Sepultura 12: Hombre adulto joven (20-25 años). Es la única sepultura que contenía herramientas de metal a base de cobre. Presentaba además artefactos de hueso de función desconocida, pigmento rojo y vasijas cerámicas, incluyendo un par de piezas «gemelas». En total se observaron aquí 16 objetos (Tabla 11).

Sepultura 13: Mujer adulta madura (45-50 años); presentaba adornos personales de metal, tales como aros a base de una posible aleación de plata y *tupus* (alfileres) a base de cobre, así como instrumental ligado a la actividad textil y 3 vasijas cerámicas. En total se recuperaron 11 objetos (Tabla 12).

Sepultura 14: Mujer adulta madura (45-50 años). Su entierro incluía instrumentos vinculados a la actividad textil, además de 5 vasijas cerámicas. En total fueron recuperados 9 objetos (Tabla 13).

Sepultura 15: Corresponde a un entierro secundario hallado por debajo de las sepulturas 10 y 11. Reúne restos óseos de 3 individuos, incluidos un hombre adulto joven (20-25 años) y otros 2 adultos jóvenes cuyos restos no permitieron definir el sexo ni acotar un rango de edad. Los restos óseos constituían un conjunto compacto de 65 x 50 cm, dentro del cual los huesos largos seguían una orientación general de norte-noroeste a sur-sureste, al igual que las ofrendas cerámicas, que fueron dispuestas en forma paralela y al costado oeste de dicho reentierro (Tabla 14). La única fotografía de campo que se conserva del contexto permite distinguir 9 vasijas cerámicas, sin embargo, la ficha de registro consigna la existencia de 7, que son las que conserva el ML⁶

Sepultura 16: Se trata de una tumba cuya existencia fue inferida por el descubrimiento de una vasija cerámica en el sector central del lado este de la

⁶ La tesis de título del autor incluyó una tabla incompleta en la que se omitieron 3 vasijas de la sepultura 15 y aquella de la sepultura 16 (Cantarutti, 2002). Sin embargo, en distintos pasajes de la obra existen referencias a las cuatro piezas (n.º 1084, 1085, 1086 y 1149).

unidad de excavación A5 (Tabla 15). Alrededor de esta sepultura no se registraron otros elementos, pero es posible que el esqueleto asociado se proyectara hacia el este de la unidad A5 (en dirección a la unidad A6). Otra posibilidad es que la vasija haya tenido relación con el esqueleto de un perinato o lactante, y que sus pequeños y frágiles huesos no hayan sido advertidos durante la excavación. Finalmente, también cabe considerar la alternativa de que se tratara de una vasija depositada como parte de un rito dirigido a las personas enterradas en el lugar. En contra de las dos últimas posibilidades está el hecho de que no se hayan registrado dentro del área excavada otras «vasijas aisladas» cuya presencia pudiera relacionarse con aquellas explicaciones. En definitiva, solo excavaciones en la unidad A6 permitirían explicar mejor el hallazgo de la pequeña olla cerca del perfil este de A5.

Como se desprende de las descripciones de las sepulturas, el área de entierro pertenece exclusivamente a la fase Incaica de la cultura diaguita chilena⁷. Si bien existen dos sepulturas que no incluyen elementos diagnósticos de dicha fase cultural (n.ºs 5 y 11), tanto su profundidad como su proximidad espacial con las demás tumbas permiten atribuirles una relativa contemporaneidad con el resto. Curiosamente, estos dos casos son los únicos en que las personas fueron dispuestas en decúbito ventral, cuestión cuyos alcances retomaremos más adelante.

Las alteraciones provocadas por las propias acciones de inhumación prehispánicas, tales como el corte y entierro secundario de las sepulturas 8 y 15, demuestran que esta fue una zona funeraria ocupada en forma recurrente

⁷ Biskupovic (1999) fechó por termoluminiscencia (TL) una vasija cerámica (no identificada) de la sepultura 2 y otra de estilo incaico (n.º 989) de la sepultura 4. Los resultados fueron, respectivamente, 615 ± 60 AP (UCTL-295) y 785 ± 80 AP (UCTL-296), que en años calendáricos equivalen a 1375 y 1205 d. C. La última fecha es demasiado temprana para la presencia incaica en la región, que se estima habría comenzado hacia 1450 d. C. El fechado de 1375 d. C., aunque también temprano, puede considerarse más razonable dentro del margen de error del método. Es posible que la naturaleza pedregosa de la matriz sedimentaria no haya sido bien medida en la dosimetría, influyendo en el resultado. Posteriormente, los trabajos de Cantarutti (2002) y Cantarutti y Mera (2004) obtuvieron nuevos fechados por TL para el componente incaico del sitio, todos los cuales resultaron ser posteriores a 1400 d. C.

durante la fase Inca y que, de hecho, debería extenderse más allá de los límites del área excavada. Por ejemplo, el reentierro de esqueletos en la sepultura 15 debió realizarse para inhumar a otras personas, más al norte o al oeste de aquella. Por otro lado, es altamente probable que existan tumbas al este de la sepultura 9 (entre ellas, la sepultura 16), así como en el eje 4 de la red de cuadrículas, entre las sepulturas 2 y 9. No hay que olvidar que en 1969, seguramente muy cerca de este espacio, ya habían sido excavadas sepulturas de la fase Inca cuando este lugar era conocido como «Planta Lechera» o «Hijuela Corazón de María» (Cantarutti, 2002; Cantarutti y Mera, 2004). La real extensión del terreno funerario continúa siendo una incógnita, y se necesitarían excavaciones de sondeo para precisar mejor la existencia de otros entierros y áreas de ocupación doméstica eventualmente asociadas. Por lo mismo, cualquier intervención del subsuelo en terrenos de la Planta Pisco Control y espacios vecinos (la vereda hacia avenida La Chimba y la propia avenida) debería ser objeto de acciones preventivas y contar con monitoreo arqueológico.

PARTICULARIDADES DE LOS OBJETOS Y CONTEXTOS FUNERARIOS EN FUNCIÓN DEL SEXO DE LAS PERSONAS

El hecho de que casi todas las sepulturas excavadas sean individuales abre interesantes perspectivas para el estudio de patrones o asociaciones recurrentes de conjuntos de objetos, así como de tipos de artefactos en función del sexo, edad, condición de salud, modo de vida y otros atributos de las personas enterradas. Sin embargo, la baja representación de individuos masculinos en sepulturas individuales (3 de 13) hace que las comparaciones con los contextos de las mujeres y los eventuales patrones que pudieran surgir en función del sexo de las personas deban ser vistos con reserva. Esta muestra de 13 sepulturas individuales es pequeña, pero aun así resulta interesante detenerse en algunas relaciones observadas entre ellas, que permiten al menos una aproximación preliminar a temas de construcción de género.

La misma cautela es necesaria en torno a las interpretaciones sobre roles y posiciones sociales de las personas enterradas, como también lo es no perder de vista el sesgo que significa hacer propuestas solo a partir de los materiales preservados en el registro y obviando aquellos desintegrados

(vestimenta y otros materiales orgánicos). A ello se suma la ausencia de información bioantropológica detallada para los esqueletos recobrados (por ejemplo, sobre salud, modos de vida, origen, entre otros aspectos) que sería de mucha utilidad para llevar a cabo análisis integrales de los contextos.

Con estas consideraciones en mente, destaca en la muestra una reiterada asociación de instrumentos empleados en distintas fases de la producción textil con las sepulturas de mujeres. Nos referimos a torteras de piedra y hueso⁸ (fig. 6) (sepulturas 2, 3, 7, 11, 13 y 14), agujas de hueso⁹ (fig. 7) (sepulturas 2, 3, 7, 13 y 14), así como a *wich'uñas*¹⁰ y otros instrumentos de hueso (fig. 8) (sepultura 2) que podrían haber sido utilizados en telares, sin descartar la posibilidad de que los trocitos de pigmento rojo (sepulturas 2, 3 y 7) y blanco (sepultura 7) hayan sido usados para tinturas.

En los entierros diaguitas chilenos, la casi exclusiva presencia de torteras, agujas y *wich'uñas* en sepulturas de mujeres es un hecho evidente, como también lo hemos podido comprobar en el sitio El Olivar, en el vecino valle del Elqui (González y Cantarutti, 2018 Ms.). Pese a que el estudio bien documentado de contextos de este tipo en la región es aún escaso, la evidencia sugiere que la actividad textil habría sido un dominio mayoritariamente femenino, o al menos así era reconocido en los ritos fúnebres. De las sepulturas excavadas en la PPC, la única que incluía una tortera junto a un hombre fue la n.º 9, y en ella no se conservaron otros elementos que pudieran vincularse con el trabajo textil.

⁸ Los especialistas establecen una relación directa entre las formas de planta, sección, tamaño y peso de las torteras y el largo y ancho de los husos en que son empleadas. Mientras más pequeño el tamaño de las torteras y delgado el huso, más finas son las fibras procesadas y el resultado del hilado o torcelado (Arnold y Espejo, 2013; Rivera, 2012, 2014).

⁹ Las agujas de hueso son usualmente vinculadas con la acción de coser y con etapas de acabado de prendas. El tamaño del ojo de la aguja tiene relación directa con el grosor de los hilos utilizados (Arnold y Espejo, 2013).

¹⁰ Herramienta elaborada a partir de un metapodio de camélido con un extremo adelgazado, que puede alcanzar distintos grados de agudeza o finura, lo que hace variar su función específica durante el trabajo en un telar. Su función es ayudar «en el proceso de tejido escogiendo hilos de urdimbre y presionando los hilos de trama hacia abajo para ir formando el tejido» (Rivera, 2014, p. 47; Arnold y Espejo, 2013). Cabe destacar que el objeto n.º 958a de la sepultura 2 presenta un extremo plano y redondeado, que los especialistas vinculan con el trabajo en estructuras en faz de trama o tapiz (Rivera, 2014; Arnold, 2015).



Figura 6. Selección de torteras de piedra (a, b, n y o) y de hueso (las restantes) procedentes de las sepulturas n.º 2 (a-h), n.º 3 (i), n.º 7 (j-l), n.º 11 (m) y n.º 14 (n-p). Museo del Limarí, n.ºs inv. 946, 947, 959e, 959a, 959g, 959k, 959l, 959n, 959h, 992c, 992d, 992f, 1072, 1080a, 1080b y 1080c. Fotografías de Juan Pablo Turén. (c) SERPAT.



Figura 7. Agujas de hueso recuperadas de las sepulturas n.º 2 (a-b), n.º 3 (c-d) y n.º 7 (e). Museo del Limarí, n.ºs inv. 956b, 956d, 956a, 956c, 993b. Fotografías de Juan Pablo Turén. (c) SERPAT.

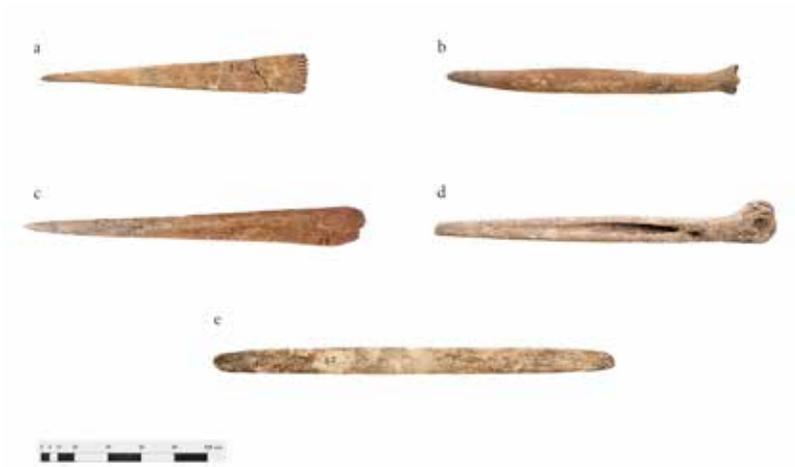


Figura 8. *Wich'uñas* y posibles instrumentos textiles de hueso obtenidos en la sepultura 2. Nótese los extremos dentados de los instrumentos (a) y (c), así como el extremo plano y redondeado de la (b). Museo del Limarí, n.º inv. 957a, 957b, 957c, 958a, 958b. Fotografías de Juan Pablo Turén. (c) SERPAT.

Aunque la funcionalidad de los instrumentos identificados como torteras de hueso (con sus distintas formas de planta, a veces con decoraciones incisas y talladas) ha sido cuestionada en el pasado¹¹ (Ampuero, 1969b, 1971), lo cierto es que artefactos arqueológicos similares y del mismo material han sido reconocidos como torteras desde el altiplano boliviano hasta la región de la Araucanía y el centro-oeste argentino. En algunas regiones con mejores condiciones de conservación arqueológica se han hallado torteras de plantas elipsoidales alargadas y rectangulares de madera, como en San Pedro de Atacama, algunas

¹¹ Sin ir más lejos, la ubicación de las torteras sobre el tórax de las mujeres en las sepulturas 2, 3, 7, 13 y 14, así como por detrás del cuello de la mujer en la tumba 11, hicieron sospechar al personal del ML de que estas piezas podrían haber servido como adornos o cuentas de collar. Más aun cuando, en el caso de las mujeres de las sepulturas 2 y 3, dichos objetos se encontraron junto con cuentas (numerosas en el caso de la primera). Por desgracia, los registros de terreno no documentan la disposición exacta de los elementos sobre los cuerpos, y aun si lo hiciesen, cualquier juicio debería considerar eventuales procesos de alteración de los contextos para evaluar criteriosamente la posición de los elementos en ellos. Tampoco puede obviarse el hecho de que, sobre la región torácica de las mujeres, también se hallaron agujas y *wich'uñas*, sin que pensemos por ello que estas pudieron haber servido como cuentas.

encontradas aun con sus respectivos husos (Arnold y Espejo, 2013). Más cerca de Ovalle, en el valle de Iglesia de la Provincia de San Juan (Argentina), se descubrió incluso una tortera circular de calabaza con su huso, perteneciente a la cultura Angualasto (Michieli, 2015), y otras de esas piezas de hueso y madera (de plantas rectangulares y circulares) con decoraciones propias de la misma cultura, contemporánea de la diaguita chilena. Desde luego, la calabaza es menos densa y pesada que el hueso o la madera; este hecho refuerza la idea de que los elementos arqueológicos que llamamos torteras efectivamente se utilizaron con esa funcionalidad. En el caso de las torteras de la Colección PPC, su vinculación con la actividad textil se ve expresada en la frecuente asociación contextual que presentan junto a agujas de hueso en las sepulturas.

Cabe mencionar que la mujer de la sepultura 7, además de haber sido enterrada con instrumentos ligados al trabajo textil, presenta elementos asociados a la producción cerámica. Se trata de un par de desbastadores cerámicos, dos pulidores líticos, un guijarro aparentemente sin modificaciones y trocitos de pigmento blanco y rojo. Todos estos objetos se encontraban reunidos en un espacio acotado, quizás dentro de algún envoltorio o contenedor que no se preservó. En otro sector de la misma sepultura se halló un mortero plano con restos de polvo verde (hoy no conservados), que eventualmente pudo haber sido usado en la preparación de pigmentos para la producción cerámica o textil.

Un elemento exclusivo de las mujeres, introducido en esta región en tiempos incaicos (Latorre, 2009), es el *tupu*, un alfiler de metal utilizado para ajustar y sujetar prendas de vestir femeninas a la altura del pecho. En dicha época, las mujeres del centro-sur andino generalmente ocupaban pares de *tupus* para la sujeción de prendas como el *acsu* (manta a modo de vestido) o la *lliklla* (manta multifuncional), por ende, la presencia de estos artefactos sobre el tórax de dos mujeres (sepulturas 3 y 13) sugiere que estos tipos de vestimentas femeninas pudieron ser usadas en la zona durante tiempos incaicos. De hecho, el cronista Jerónimo de Vivar (1558/2001) menciona que, en los albores de la conquista española, las mujeres del Limarí usaban prendas como estas sujetas al pecho con espinas. En este sentido, el hecho de que los *tupus* estén asociados solo a dos de las mujeres y que estos artefactos sean a base de cobre parece marcar un estatus más elevado para ellas.



Figura 9. Objetos obtenidos en distintas sepulturas del sitio: (a-c) aros a base de cobre, dos de ellos con cuentas de piedra; (d-e) aros a base de plata; (f-g) tupus a base de cobre; (h) anillo a base de cobre. Provenientes de las sepulturas n.º 2 (a, b, h), n.º 3 (g), n.º 7 (c) y n.º 13 (d, e, f). Museo del Limarí, n.º inv. 953, 955c, 955e, 1057, 991b, 954a, 1078b, 1078c. Fotografías de Juan Pablo Turén. (c) SERPAT.

Algo similar puede decirse sobre la presencia de aros de metal en tres de las mujeres enterradas (sepulturas 2, 7 y 13). Los escasos contextos funerarios bien documentados de la región en los que se han encontrado estos adornos también corresponden a mujeres. En dos de los casos que nos competen en este trabajo las mujeres exhiben dos aros en cada oreja (sepulturas 7 y 13); en el tercero, la mujer usaba tres aros en el lado derecho y dos en el izquierdo (sepultura 2), además de un anillo a base de cobre. Mientras los aros de las sepulturas 2 y 7 son a base de cobre (e incluyen cuentas de roca talcosa blanca), los del entierro 13 parecen haber sido elaborados en una aleación a base de plata (fig. 9). Al igual que los *tupus*, los aretes podrían estar marcando una posición social más elevada para estas mujeres. Y reconociendo la valoración de la plata por sobre el cobre en la cosmovisión incaica (Lechtman, 2007), la eventual aleación de plata en los aros de la mujer del entierro 13 podría indicar incluso un mayor prestigio social para ella. Ahora bien, al contrario de lo que pudiera pensarse, esta no es una de las sepulturas con mayor cantidad de objetos.

Curiosamente, la presencia de cuentas también se verificó solo en sepulturas de mujeres. Casi la totalidad de ellas fueron halladas en la sepultura 2, y una más fue recuperada en la sepultura 3. En la sepultura 2 destacan las casi

250 cuentas discoidales (de materias primas indeterminadas, color blanco y blanco-amarillento), de diámetro cercano a los 2 mm, así como cuentas más grandes tubulares, discoidales y lenticulares de minerales azules. El análisis composicional de estos elementos es una tarea pendiente.

Para terminar esta sección, es importante resaltar lo llamativas que resultan la inusual posición decúbito ventral de las mujeres en las sepulturas 5 y 11, la orientación general de oeste-suroeste (cráneo) a este-noreste (pies) de la primera y la casi nula presencia de objetos intencionalmente dispuestos junto a sus cuerpos (solo una tortera en la tumba 11). Si se considera que las vasijas cerámicas incluidas en las sepulturas pudieron contener comidas y bebidas (no preservadas) ofrecidas a los difuntos o bien manifestar la necesidad de contar con tales contenedores para el consumo futuro de alimentos, se constata que estas son las únicas dos personas que no habrían recibido en su entierro comidas preparadas o vasijas cerámicas. Sin duda, todas estas particularidades marcan un contraste entre el tratamiento funerario que recibieron aquellas dos mujeres y el resto de las personas, lo que las señala como diferentes, ya fuera por su origen étnico, una posición social inferior, las circunstancias de su muerte o alguna otra variable cultural que actualmente no podemos definir.

Es interesante que ninguna de las mujeres enterradas aparezca acompañada de elementos vinculados con la inhalación de psicotrópicos (tales como espátulas y tubos de hueso, pinzas de metal y recipientes de concha), tendencia que también se ha verificado en contextos funerarios diaguitas del sitio El Olivar (González y Cantarutti, 2018). Ello sugiere que el consumo de psicoactivos parece haber sido un dominio mayoritariamente masculino, o al menos así era representado en los ritos fúnebres. De hecho, la única sepultura que presenta elementos propios de tales prácticas es la n.º 4, perteneciente a un hombre adulto joven (25-30 años) que incluía no solo el conjunto más numeroso de piezas cerámicas de entre los contextos recuperados (n=13), sino que, además, la mayor cantidad de pares de vasijas «gemelas» (4 pares) de todo el sitio EFO¹². Las piezas «gemelas», así como la mayoría de las vasijas cerámicas son inca provinciales (facturas locales

¹² Cabe mencionar que las otras dos tumbas del sitio que más pares de vasijas «gemelas» presentan – ambas con 3 pares – también incluyen instrumentos ligados al consumo de psicotrópicos. Se trata de la tumba 1 del *locus* Grete Mostny 1962 y la tumba 7 del *locus* Sociedad Arqueológica de Ovalle 1964 (Cantarutti, 2002).

del tipo Cuzco Policromo¹³), y se cuenta también un par de platos zoomorfos «gemelos» y un jarro pato, que responden a la tradición alfarera diaguita de influencia cusqueña. En el plano alfarero, González (1995) ha destacado en ellas la reiteración de diseños cuatripartitos y principios de dualidad que adquieren protagonismo en la cerámica de la zona en tiempos incaicos; plantea también que el conjunto de elementos relacionados con el consumo de psicotrópicos permitiría identificar a esta persona como un chamán. Sin descartar dicha posibilidad, pensamos que la interpretación arqueológica sobre los roles de las personas requiere de análisis más profundos e integrales, y que comparen un mayor número de contextos bien documentados de este período. Sin perjuicio de ello, la cuantiosa presencia de alfarería de estilo Inca y el exclusivo acceso que este sujeto habría tenido al consumo de psicotrópicos, permiten inferir que habría ocupado una posición elevada y de privilegio en su contexto social.

De las otras dos sepulturas individuales pertenecientes a hombres, ya hemos dicho que la 9 incluía una tortera de hueso que pareciera ligar de algún modo a esta persona con la actividad textil, además de dos vasijas inca provinciales «gemelas» (platos planos). La tumba 12, por su parte, muestra un interesante contexto en el que destaca la presencia de herramientas de metal (ausentes en entierros femeninos), entre ellas un par de cinceles (tipo doble) y un hacha (tipo simple de cuerpo trapezoidal), todos a base de cobre. La variabilidad formal de los llamados cinceles (dimensiones, ángulo y frente de sus filos, forma de empuñadura) sugiere usos específicos (Latorre, 2009) para cortar, rebajar, marcar o grabar distintos materiales (madera, hueso, roca, metal) en el marco de la fabricación de diversos artefactos. Los elementos hallados en la sepultura 12 no han sido objeto de análisis funcionales, pero cabe destacar que uno de ellos (n.º 951a) presenta huellas de encordelamiento en la parte media, seguramente a modo de mango.

El hacha, por su parte, debió estar empuñada y pudo haber servido como herramienta de trabajo, arma o para cumplir un rol ceremonial, sin que estas posibilidades sean excluyentes entre sí. Al mismo tiempo, tanto los

¹³ Las definiciones de clases y tipos cerámicos mencionados en el texto y las tablas pueden ser consultados en Cantarutti (2002) y Cantarutti y Mera (2003, 2004, y 2005).

cinceles como el hacha en su condición de instrumentos metálicos —de por sí poco frecuentes en la región— y como posibles emblemas de actividades desarrolladas por la persona, bien pudieron ser indicativos de su prestigio social al morir (fig. 10). Como parte de la serie de elementos incluidos en su sepultura, también se conservaron tres instrumentos de hueso de función desconocida —todos a partir de huesos largos de camélido, con escasas modificaciones—, además de pigmento rojo y cinco vasijas cerámicas.



Figura 10. Hacha y cinceles recuperados de la sepultura 12. El cinkel más largo presenta huellas de encordelamiento en su parte media. Museo del Limarí, n.º inv. 950, 951a, 951b. Fotografías de Juan Pablo Turén. (c) SERPAT.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La incorporación del territorio de la actual Región de Coquimbo al Estado inca o Tawantinsuyu provocó importantes transformaciones culturales en las comunidades diaguitas chilenas tras cerca de un siglo de dominio político cusqueño y de interacción entre la población local, agentes incaicos y grupos de otras latitudes. Como en todas las regiones sujetas al control incaico, las familias locales debían cumplir turnos de trabajo para el Estado (servicio conocido como «*mit'a*»), que involucraban prestaciones generales (como el trabajo agrícola) y otras más específicas (producción de bienes). Este tributo laboral debía cumplirse de manera independiente de los deberes y las actividades que las unidades domésticas desarrollaran para su propio sostén y el de sus comunidades. Por ende, aquellos servicios (trabajo agrícola y ganadero, producción textil, minería, construcción de obras) debían ser auspiciados por el Estado suministrando todos los insumos requeridos (materias primas, herramientas de trabajo) de sus reservas, incluida la alimentación (Murra, 1980).

Así, los recursos y productos que el Estado extraía fruto del tributo laboral alimentaban un círculo económico virtuoso que le permitía movilizar mayores contingentes de trabajadores o fuerza militar y emprender diferentes obras (D'Altroy y Earle, 1985). A su vez, servía para resaltar la grandeza del inca gobernante y su administración, cuya generosidad se expresaba mediante dones a las autoridades locales (por ejemplo, bienes de prestigio, personal de servicio, ganado) y acceso a nuevos recursos y grandes festines para retribuir los servicios de la población, como también en el cumplimiento de calendarios de festividades, incluidas aquellas dedicadas a deidades locales (Morris, 1991). Idealmente, las atenciones y los agasajos a la población local debían garantizar la lealtad política de las comunidades hacia el gobernante, pero las tensiones derivadas de las exigencias del régimen tributario y la convivencia con colonos foráneos (*mitmaquna*) trasladados a esas tierras por el Estado, eran fuente permanente de mayores o menores tensiones en las provincias del Imperio.

Los contextos funerarios revisados en este trabajo son testimonio de las nuevas dinámicas sociales en las que participó la población del valle

del Limarí en el marco de la dominación incaica. Una primera cuestión que contrasta con los momentos preincaicos, que también ha sido verificada en el valle del Elqui, es la cantidad de vasijas cerámicas incluidas en algunas de las sepulturas. Previamente a la expansión de los incas, la alfarería que se disponía en las sepulturas diaguitas (seguramente con bebidas y alimentos) rara vez llegaba a los cuatro objetos (Ampuero, 2017), mientras que en tiempos incaicos las piezas podían superar con creces tal número. En los casos en que esto ocurre, predominan las piezas de estilo Inca que usualmente incluyen pares de vasijas «gemelas». Ignoramos cuál pudo ser la participación del Estado en los ritos fúnebres a nivel provincial, pero es muy probable que, al morir algunas personas, las autoridades cusqueñas demostraran la generosidad del inca gobernante con bebidas y alimentos para la vida *post mortem* de los difuntos, variando el volumen de estos en función del estatus de los fallecidos y de la valoración de los servicios que hubiesen prestado. Por otro lado, en vida, las personas debieron recibir bebidas y comidas en recipientes de cerámica de estilo Inca (de diversa calidad y origen), ya fuera como retribución estatal por su *mit'a*, como dones en el caso de aquellos que tenían a su cargo a otros trabajadores o como bienes de prestigio para líderes políticos o religiosos (Bray, 2003; D'Altroy *et al.*, 1994). En cualquier caso, las vasijas de estilo Inca vinculaban directa o indirectamente a las personas inhumadas con la administración estatal, constituían un reflejo del nuevo orden social regional y, al estar asociadas con la figura del inca, debieron ser símbolos de prestigio social (D'Altroy *et al.*, 1994; Morris, 1991).

La tributación laboral que imponía el Estado inca debió traer consigo un incremento productivo en distintas industrias. Aparte de la alfarera, que se expresa en la producción de vasijas de distintas clases cerámicas (Cantarutti, 2002; Cantaruti y Mera, 2005), la producción textil también parece haber adquirido mayor protagonismo, como lo sugiere la cantidad y la recurrente asociación de instrumentos ligados a dicha industria presentes especialmente en sepulturas de mujeres. Aparte de trabajar la lana de camélido, el agudo cronista Jerónimo de Vivar (1558/2001, p. 86) agrega que la población del Limarí se caracterizaba por realizar hilado y confección de vestidos a partir de la fibra vegetal del chagual (*Puya chilensis* o *Puya*

bertoneriana), nombrada por él como «cabuya», sin que pueda descartarse tampoco el uso de fibras de algodón para las mismas tareas¹⁴.

Quizás una de las consecuencias más importantes que produjo la dominación incaica fue la introducción y contribución al desarrollo de diversos grados de inequidad social, no experimentados hasta entonces en la región. La evidencia arqueológica permite caracterizar las comunidades diaguitas preincaicas como grupos más bien igualitarios, con un débil *ranking* social derivado de las habilidades y los roles alcanzados por las personas en vida, sin que se advierta la existencia de élites y estatus heredados (Troncoso *et al.*, 2016). La sociedad cusqueña, en cambio, era de por sí estratificada, y la organización administrativa estatal comprendía una jerarquía de cargos y oficios que favorecían un acceso diferenciado a bienes, privilegios y prestigio (Rostworowski, 1995; Espinoza, 1997). En tiempos incaicos, la participación de los habitantes del valle en el aparato de instituciones políticas, económicas y religiosas introducidas por los incas debió provocar el ascenso social de personas y familias, y, en consecuencia, el surgimiento de desigualdades con otros sujetos y núcleos familiares. Muy probablemente, esto es lo que reflejan las diferencias en cuanto a tipos, cantidad y calidad de ciertos elementos presentes en las sepulturas, tales como adornos personales (*tupus* y aros de distintos metales, collares de cuentas), piezas de alfarería y objetos que, seguramente, constituían emblemas de prácticas especialmente valoradas (elementos para el consumo de psicotrópicos, producción textil, hachas y cinceles). Por cierto, todavía es necesario realizar excavaciones y estudios de mayor cantidad de contextos funerarios como para ser concluyentes respecto de estas materias. Tampoco estamos en condiciones de aseverar hoy si las sepulturas examinadas en este trabajo pertenecen exclusivamente a personas diaguitas chilenas. Por ello, apoyados en análisis arqueométricos y bioantropológicos comparativos, será importante clarificar en el futuro si los contrastes observados en estas y otras sepulturas se dan entre personas

¹⁴ El uso de algodón en los valles de Copiapó, Huasco y Elqui es mencionado por el mismo Vivar, quien lo distingue del uso de la lana. Es más genérica, en cambio, la información entregada por Pedro de Valdivia (1545/1992, p. 55) cuando señala que los indígenas de los valles al norte del Mapocho, prevenidos de su expedición a Chile, quemaron, entre otros recursos, sus «algodonales».

de origen local (diaguitas chilenos) y si se cuentan entre ellas también (como sería esperable) individuos foráneos, movilizadas como parte de las estrategias de control incaico.

REFERENCIAS

- Alfonso-Durruty, M., Troncoso, A., Larach, P., Becker, C. y Misarti, N. (2016). Maize (*Zea mays*) consumption in the southern Andes (30°-31° S. Lat.): Stable isotope evidence (2000 BCE - 1540 CE). *American Journal of Physical Anthropology*, 164(1), 148-162.
- Ampuero, G. (1969a). Pulidores de cerámica. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena. Boletín*, (13), 45-48.
- Ampuero, G. (1969b). Excavaciones arqueológicas en el Fundo Coquimbo, Departamento de La Serena. En *Actas del IV Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 153-166). Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Museo Arqueológico de La Serena.
- Ampuero, G. (1971). Carl Schuster: Correspondencia con el arqueólogo del Museo de La Serena, profesor Gonzalo Ampuero Brito. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena. Boletín*, (14), 105-117.
- Ampuero, G. (2017). *Los diaguitas en la perspectiva del siglo XXI* (2ª edición). Santiago: LOM.
- Anders, M., Chang, V., Tokuda, L., Quiroz, S. y Shimada, I. (1994). Producción cerámica del Horizonte Medio Temprano en Maymi, valle de Pisco, Perú. En I. Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes* (pp. 249-267). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Arnold, D. (2015). *Weaving life. The textile collection of the Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia, following the productive chain*. La Paz: MUSEF Editores.
- Arnold, D. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. La Paz: ILCA.
- Biskupovic, M. (1999). Excavación arqueológica en la Planta Pisco Control de Ovalle, IV Región, Chile. *El Limarí y sus valles*, (1), 7-27.
- Bray, T. (2003). Inka pottery as culinary equipment: food, feasting and gender in imperial state design. *Latin American Antiquity*, 14(1), 3-28.

- Campusano, C., Biskupovic, M., Lazo, B., Madariaga, J. y Medina, M. (1999). Informe número 2: Piezas dentarias (año 1994). Marcadores dentarios en cráneos de indígenas diaguitas. En M. Biskupovic, *El Limarí y sus valles*, (1), 35-37.
- Cantarutti, G. (2002). *Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle del Limarí*. (Memoria para optar al título de arqueólogo). Universidad de Chile, Santiago. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/135382>
- Cantarutti, G. y Mera, R. (2003). Alfarería de la fase inca en el valle del Limarí: Evidencias de influencia Yavi o Chicha en jarros antropomorfos. En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*, tomo 2 (pp. 1383-1391). Santiago: LOM.
- Cantarutti, G. y Mera, R., (2004). Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle del Limarí. *Chungará*, volumen especial 2, 833-845.
- Cantarutti, G. y Mera, R. (2005). Variabilidad estilística alfarera y reflexiones sobre la dominación incaica en el valle de Limarí, a la luz del sitio Estadio Fiscal de Ovalle. *Xama*, (15-18), 199-215.
- Castillo, G. (1992). Evidencias sobre uso de narcóticos en el Norte Semiárido chileno: catastro regional. *Boletín del Museo Regional de Atacama*, (4), 105-160.
- D'Altroy, T. y Earle, T. (1985). Staple finance, wealth finance, and storage in the Inka political economy. *Current Anthropology*, 26(2), 187-197.
- D'Altroy, T., Lorandi, A. M. y Williams, V. (1994). Producción y uso de cerámica en la economía política inca. En I. Shimada (ed.), *Tecnología y organización de la producción de cerámica prehispánica en los Andes* (pp. 395-441). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.
- Espinoza, W. (1997). *Los incas. Economía, sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyu* (3ª edición). Lima: Amaru Editores.
- Erickson, M. F. (1969). Los habitantes precolombinos del Norte Chico: una síntesis de trabajo en progreso. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, (30), 319-337.
- Erickson, M. F. (1978). Restos óseos provenientes de Punta de Piedra. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (16), 189-210.
- González, P. (1995). *Diseños cerámicos de la fase diaguita-inca: estructura, simbolismo, color y relaciones culturales*. (Memoria para optar al título de arqueóloga). Universidad de Chile, Santiago.
- González, P. (2013). *Arte y cultura diaguita chilena: simetría, simbolismo e identidad*. Santiago: Ucayali Editores.

- González P. y Cantarutti, G. (2018 Ms.). *Rescate arqueológico áreas FUN 6 y FUN 8 sitio El Olivar. Proyecto mejoramiento Ruta 5 tramo La Serena-Vallenar, Provincia de Elqui, Región de Coquimbo*. Informe ejecutivo. Manuscrito en posesión de los autores.
- González, P., Tamblay, J. y Castelleti, J. (2010 Ms.). *Informe ejecutivo actividades de sondeo sitio arqueológico Estadio Fiscal de Ovalle*. Manuscrito en posesión de los autores.
- Hagn, J. C. y Constantinescu, F. (1999). Informe Número 1 de antropología física. Planta Pisco Control: Un cementerio diaguita III. En M. Biskupovic, *El Limarí y sus valles*, (1), 29-33.
- Latorre, E. (2009). *De adornos y herramientas nacidos del fuego: Una caracterización del trabajo de metales en la cultura diaguita (ca. 900-1536 d. C.)*. (Memoria para optar al título de arqueóloga). Universidad de Chile, Santiago. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106209>
- Lechtman, H. (2007). The Inka, and Andean metallurgical tradition. En R. Burger, C. Morris y R. Matos (eds.), *Variations in the expression of Inka power* (pp. 313-356). Washington D. C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Michieli, C. T. (2015). *Arqueología de Angualasto: historia, ruinas, y cóndores*. San Juan, Argentina: Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.
- Morris, C. (1991). Signs of division, symbols of unity: Art in the Inka Empire. En J. Levenson (ed.), *Circa 1492: Art in the age of exploration* (pp. 521-528). Washington D. C.: National Gallery of Art.
- Murra, J. (1989). *La organización económica del Estado inca* (5ª edición). México D. F.: Siglo XXI Editores.
- Rivera, C. (2012). Tecnología textil durante el período Formativo en los valles central y alto de Cochabamba. *Arqueoantropológicas*, (2), 143-162.
- Rivera, C. (2014). Prehispanic textile production in highland Bolivia. Instruments for spinning and weaving processes. En D. Arnold y P. Dransart (eds.), *Textiles, technical practice, and power in the Andes* (pp. 233-257). Londres: Archetype Publications.
- Rostworowski, M. (1995). *Historia del Tawantisyu* (6ª edición). Lima: IEP Ediciones.
- Troncoso, A., Cantarutti, G. y González, P. (2016). Desarrollo histórico y variabilidad espacial de las comunidades alfareras del Norte Semiárido (ca. 300 años a. C. a 1450 d. C.). En F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo (eds.), *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los incas* (pp. 319-364). Santiago: Sociedad Chilena de Arqueología y Editorial Universitaria.

- Valdivia, Pedro de (1992). A Hernando Pizarro. La Serena, 4 de septiembre de 1545.
En M. Ferreccio (ed.), *Cartas de relación de la conquista de Chile* (pp. 52-74).
Santiago: Editorial Universitaria. (Escrito c. 1545).
- Vivar, Jerónimo de (2001). *Crónica de los reinos de Chile*. Madrid: Dastin S. L. (Escrito
c. 1558).

ANEXOS

TABLA 1. COMPOSICIÓN DE LA COLECCIÓN PLANTA PISCO CONTROL

CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA	UNIDADES DE INVENTARIO	TOTAL		
ARTEFACTOS CERÁMICOS	Vasijas cerámicas	64	70		
	Desbastadores cerámicos	2			
	Fragmentos cerámicos (n=11)	4			
	Torteras de piedra	5			
	Puntas de proyectil	3			
	Cuchillo de cuarzo	1			
	Lito discoidal	1			
ARTEFACTOS LÍTICOS	Desecho lítico	1	26		
	Cuentas discoidales	5			
	Cuentas tubulares	2			
	Cuenta lenticular	1			
	Pulidores y posibles pulidores	4			
	Mano-machacador	1			
	Morteros	2			
	Torteras de hueso	24			
	Agujas de hueso	8			
	ARTEFACTOS DE HUESO	Wich'añas		2	46
Posibles instrumentos textiles		3			
Otros instrumentos de función no det.		5			
Espátulas		3			
Tubo		1			
Aros (Cu) con cuentas de piedra		7			
Aros (Ag)		4			
Aros (Cu)		2			
ARTEFACTOS DE METAL		Anillo (Cu)	1	22	
		Cinceles (Cu)	2		
	Tupus (Cu)	3			
	Hacha (Cu)	1			
	Pinza (Cu)	1			
	Objeto cilíndrico bajo (Cu)	1			

CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA	UNIDADES DE INVENTARIO	TOTAL
PIGMENTOS	Pigmento rojo	5	7
	Pigmento blanco	2	
	Valvas de ostión	3	
ARTEFACTOS Y OBJETOS MALACOLÓGICOS	Valvas de cholga	2	7
	Valva de lapa	1	
	Valva de choro zapato fragmentado	1	
RESTOS ZOOARQUEOLÓGICOS E ICTIOLÓGICOS	Restos óseos fragmentados de camélido	4	5
	Espina de pescado	1	
MATERIAL NO DET.	Collar de cuentas discoidales (n=246)	1	1
TOTAL			184

TABLA 2. INFORMACIÓN BÁSICA SOBRE SEPULTURAS E INDIVIDUOS ENTERRADOS

Sep.	Unidad	Prof. (cm)	Sexo	Def. Cran.	Edad (años)	Orient.	Posición
1	A3-A4	n/det	n/det	n/det	n/det	n/det	n/det
2	B4	115	F	C	AJ (20-25)	ENE OSO	DDE. Antebrazos ligeramente flectados hacia ventral, pero al costado del cuerpo.
3	A3-B3	95	F	B	AJ (25-30)	ENE OSO	DD. Piernas flectadas hacia la derecha y antebrazos flectados hacia ventral, con manos sobre el vientre.
4	A3	125	M	TE	AJ (25-30)	NNO SSE	DDE. Antebrazos flectados hacia ventral y ambas manos sobre el vientre.

5	C3	90	F	B	AJ (25-30)	SSE NNO	DVE. Antebrazos flectados hacia anterior del húmero y manos junto a los hombros.
6	B3-B4 C3-C4	122	F	B	AM (35-40)	NNO SSE	DDE. Antebrazos flectados hacia ventral y manos sobre el abdomen.
7	B3	118	F	B	AM (40-45)	ENE OSO	DDE. Brazo izquierdo extendido. Antebrazo derecho levemente flectado hacia ventral, pero también al costado del cuerpo.
8	B3	100	F	B	AM (45-50)	NNO SSE	DD. Antebrazo izquierdo hiperflectado hacia anterior del húmero y mano a la altura de clavícula. Antebrazo derecho flectado hacia ventral y mano sobre antebrazo izquierdo. Piernas desarticuladas.
9	A5	120	M	B	AJ (25-30)	NNO SSE	DDE. Antebrazo izquierdo flectado hacia ventral, con mano sobre el pecho. Antebrazo derecho ligeramente flectado hacia ventral, pero al costado del cuerpo.
10	A2-B2	90	F	B	AJ (25-30)	NNO SSE	DDE. Antebrazo izquierdo flectado hacia ventral y mano sobre el hombro derecho. Antebrazo derecho flectado hacia lateral y mano a 10 cm del hombro.

11	A2-A3	80	F	TE	AM (45-50)	ENE OSO	DVE. Piernas levemente flectadas. Antebrazo izquierdo hiperflectado hacia lateral y mano en mandíbula. Antebrazo derecho no observado.
12	C2	118	M	B	AJ (20-25)	ENE OSO	DDE. Ambos antebrazos flectados hacia ventral y manos sobre el pecho.
13	C2-D2	120	F	B	AM (45-50)	ENE OSO	DDE. Ambos antebrazos flectados hacia ventral y manos a la altura de clavículas.
14	C3	130	F	n/det	AM (45-50)	ENE OSO	DDE. Brazos paralelos al cuerpo.
15	A2	135	M	n/det	AJ (20-25)	NNO SSE	Conjunto desarticulado y compacto de restos óseos pertenecientes a tres individuos.
			n/det	n/det	AJ		
			n/det	n/det	AJ		
16	A5-A6	n/det	n/det	n/det	n/det	n/det	n/det

Abreviaturas. **Sep**: sepultura. **Prof**: profundidad. **Def. Cran**: deformación craneana. **Orient.**: orientación. **F**: femenino. **M**: masculino. **C**: por cuna. **B**: bilobulada. **TE**: tabular erecta. **AJ**: adulto joven. **AM**: adulto maduro. **ENE**: este-noreste. **OSO**: oeste-suroeste. **NNO**: norte-noroeste. **SSE**: sur-sureste. **DDE**: decúbito dorsal extendido. **DD**: decúbito dorsal. **DVE**: decúbito ventral extendido. **n/det**: no determinado.

TABLA 3. ELEMENTOS RECUPERADOS DE LA SEPULTURA 1

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
963	Botella	Inca mixta con influencia diaguita y del NOA valliserrano.
949	Lito discoidal	Combarbalita. Presenta surcos lineales en ambas caras y una pequeña horadación cerca del centro en una de ellas.
1268	Instrumento en hueso largo de camélido	Media caña rectangular sin mayores modificaciones.
1269	Molares de camélido (n=2)	Pertencen al fragmento de mandíbula n.º 1270.
1270	Fragmentos de hueso de animal no identificados (n=11)	Al menos una falange, 2 fragmentos de mandíbula y un fragmento de metapodio de camélido.

TABLA 4. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 2

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
962	Jarro antropomorfo	Inca mixto con influencia Yavi. Asa fracturada y faltante.
981, 982	Plato campaniforme (n=2)	Diaguita mixto con influencia cusqueña. Piezas gemelas.
960	Botella	Inca provincial. Cuzco Policromo.
983	Olla	Diaguita patrón local. Pulida. Dos asas labio-adheridas.
953	Anillo a base de cobre	Argolla abierta, como una cinta ancha en la porción media y angosta en los extremos.
955a, 955c	Aro circular simple terminado en espiral más una cuenta de piedra (n=2)	Aro a base de cobre y cuenta en roca blanca talcosa.
955e	Aro cuadrangular con dos espirales y un apéndice, más una cuenta de piedra	Aro a base de cobre y cuenta en roca blanca talcosa.

955b, 955d	Aro cuadrangular con espirales y/o apéndices fragmentados, más una cuenta de piedra (n=2)	Aro a base de cobre y cuenta en roca blanca talcosa.
965	Objeto cilíndrico a base de cobre	Objeto cilíndrico bajo, con una cara abierta, perforaciones laterales y aspecto de pequeño recipiente. Función desconocida.
1255	Collar de pequeñas cuentas discoidales blancas (n=246)	Material no determinado (hueso, roca, concha o todas).
948a, 948d	Cuenta discoidal de piedra (n=2)	Mineral azul cristalino. Posible sodalita.
948b, 948e	Cuenta tubular de piedra (n=2)	Mineral azul cristalino. Posible sodalita.
1055b	Cuenta lenticular en roca azul	Mineral azul cristalino. Posible sodalita.
1055a	Cuenta discoidal de piedra	Roca azul y blanco. Posible dumortierita.
1055c	Cuenta discoidal en roca marrón	Roca no identificada.
956b, 956d	Aguja de hueso (n=2)	—
958a, 958b	<i>Wich'uña</i> (n=2)	Extremo adelgazado plano en metapodio de camélido. En n.º 958b, extremo distal fracturado con faltante.
957a, 957b	Posible instrumento textil de hueso (n=2)	Extremo aguzado y en el opuesto, una paleta dentada. ¿Función de <i>wich'uña</i> y de tesador o cardador?
957c	Posible instrumento textil de hueso	Ambos extremos adelgazados planos. Sin receptáculo.
959d, 959l, 959m	Tortera bicircular de hueso (n=3)	Incisiones de círculos con punto central por ambas caras.
959j, 959n	Tortera de hueso elipsoidal con apéndices semielipsoidales en los extremos (n=2)	Incisiones de círculos con punto central en una cara. Cara opuesta lisa.
959g, 959k	Tortera bitrapezoidal de hueso (n=2)	Ambas caras lisas.
959e	Tortera rectangular de hueso	Ambas caras lisas.
959a	Tortera en falange de camélido	—
946	Tortera bitrapezoidal de piedra	Roca talcosa veteada de colores blanco, morado y marrón. Posible combarbalita.
947	Tortera elipsoidal de piedra	Posible calcedonia blanca.
948c	Tortera tronco-cónica de piedra	Roca talcosa gris oscura. ¿Combarbalita?

1055d, 1055e	Trozo de pigmento rojo pequeño (n=2)	Hematita con inclusiones de hematita especular y caras pulidas.
1055g	Punta de proyectil	Calcedonia blanca.
1055f	Cuchillo de cuarzo	Lasca con talla marginal de cuarzo transparente y vetas negras.
1267	Concha de lapa	Fissurella crassa.
s/n	Huesos de animal	Material no recuperado. Observado «detrás del cráneo».
s/n	Guijarro ovoidal	Material no recuperado. Al costado izquierdo del cráneo.

TABLA 5. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 3

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
945	Aribalo	Inca mixto con influencia diaguita. Par de orificios de restauración en la parte alta del cuerpo. Cuello ausente.
968	Olla de pie	Inca provincial. Alisada. Con faltantes en asa y pie.
944	Jarro pato	Diaguita mixto con influencia cusqueña.
967	Plato campaniforme	Diaguita mixto con influencia cusqueña y del NOA valliserrano.
961	Cuenco	Diaguita mixto con influencia cusqueña.
1058	Cuenco	Diaguita patrón local. Rojo engobado. Con faltantes en el cuerpo y borde.
943	Jarro	Diaguita patrón local. Rojo engobado.
1057	<i>Tupu</i> o alfiler	A base de cobre. Cabeza fracturada y ausente.
956a, 956c	Aguja de hueso (n=2)	—
959b, 959c, 959i, 959ñ	Tortera bicircular de hueso (n=4)	Incisiones de círculos con punto central por ambas caras (b y c); incisiones por una cara (ñ); caras lisas (i).
959f	Tortera bitrapezoidal de hueso	Ambas caras lisas.
959h	Tortera de hueso ovalada con extremos agudos	Incisiones de círculos con punto central por ambas caras.
1056a, 1056b	Pulidor lítico (n=2)	Roca gris (a); roca marrón (b).

1056c	Pigmento rojo	Trocito de hematita con inclusiones de hematita especular y caras pulidas.
1056d	Cuenta discoidal de piedra	Roca talcosa gris.
1273	Fragmentos cerámicos alisados (n=3)	Alisados ext/int con estrías «escobillado» interior.
1274	Fragmentos cerámicos rojo engobados (n=6)	Rojo engobado ext./int.

TABLA 6. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 4

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
974	Aríbalo	Inca provincial. Cuzco Policromo.
1062	Plato plano	Inca provincial. Cuzco Policromo.
979	Plato plano	Inca provincial. Cuzco Policromo.
980	Plato ornitomorfo	Inca provincial. Cuzco Policromo.
985, 987	Plato plano (n=2)	Inca provincial. Cuzco Policromo. Piezas «gemelas».
986, 1060	Plato plano (n=2)	Inca provincial. Cuzco Policromo. Piezas «gemelas».
988, 989	Plato ornitomorfo (n=2)	Inca provincial. Cuzco Policromo. Piezas «gemelas».
975, 984	Plato zoomorfo (n=2)	Diaguita patrón local. Decorado. Piezas «gemelas».
971	Jarro pato	Diaguita mixto con influencia cusqueña.
990a, 990b, 1059b	Espátula de hueso (n=3)	(a) Tipo IIIb; (b) Tipo IIIa; (c) Tipo V (según Castillo, 1991).
1059c	Tubo inhalador de hueso	Hueso de ave.
1059h	Espina de pescado	Espina de posible aleta dorsal. Especie no identificada.
952	Pinza a base de cobre	Tipo simple con paletas trapezoidales.
1059d, 1059e, 1059f	Recipiente para psicotrópicos de concha (N=3)	Ostión, <i>Argopecten purpuratus</i> . N.º 1059d fracturado con faltantes.
1059a, 1059g	Punta de proyectil (n=2)	Pedunculadas y con aletas. Calcedonia anaranjada.

1271	Preforma fracturada o desecho lítico	Trozo pequeño de calcedonia blanca tallado en todas sus caras.
1272	Fragmentos de concha (n=2)	Choro zapato, <i>Choromytilus chorus</i> .

TABLA 7. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 5

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
1257, 1258	Fragmento cerámico rojo engobado (n=2)	N.º 1257 rojo engobado ext./ alisado int.; n.º 1258 rojo engobado ext./int.
s/n	Fragmento cerámico	Hallado durante limpieza de material bioantropológico. No encontrado en colección del ML.
s/n	Fragmento de bivalvo	Hallado durante limpieza de material bioantropológico. No encontrado en colección del ML.
s/n	Huesos de animal	Material posiblemente no recuperado. Observado en relación con el fémur izquierdo.

TABLA 8. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 6

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
973	Botella	Inca provincial. Cuzco Policromo.
977, 978	Plato plano (n=2)	Inca mixta con influencia diaguita. Piezas «gemelas».
972, 976	Plato zoomorfo (n=2)	Diaguita patrón local. Decorado. Piezas «gemelas».
970	Jarro pato	Diaguita mixta con influencia diaguita.
s/n	Aguja de hueso	No hallada en colección del ML. No se observa en fotografías de campo. Parece ser un error en ficha de registro.

TABLA 9. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 7

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
995	Botella	Inca provincial. Cuzco Policromo.
994	Botella	Inca provincial. Cuzco Rojo.
1064	Plato plano	Inca provincial. Cuzco Rojo.
1065	Plato plano	Inca provincial. Cuzco Policromo.
1063, 1066	Plato plano (n=2)	Inca provincial. Cuzco Rojo. Piezas «gemelas».
991a	Aro de cuerpo cuadrangular y espirales en tres vértices	Aro a base de cobre. Fracturado.
991b	Aro de cuerpo cuadrangular, con espirales en dos vértices y un apéndice	Aro a base de cobre.
991c, 991d	Aro circular simple terminado en un espiral, más una cuenta discoidal (n=2)	Aro a base de cobre y cuenta en roca blanca talcosa. N.º 991c con fracturas.
992a	Tortera de hueso bicircular (n=2)	(a) Una cara con 28 incisiones de círculos con punto central. Cara opuesta lisa. (e) Ambas caras lisas.
992d	Tortera de hueso rectangular	Ambas caras lisas.
992b	Tortera de hueso elipsoidal con apéndices semicirculares en los extremos	Ambas caras lisas.
992c	Tortera de hueso romboidal con apéndices subcirculares en los extremos	Ambas caras lisas.
992f	Tortera de hueso elipsoidal con cuatro apéndices subcirculares en los extremos	Ocho incisiones de círculos con punto central en ambas caras. Parece ser una representación zoomorfa.
993a, 993b	Aguja de hueso (n=2)	(a) Fracturada y con faltantes en los extremos proximal y distal. (b) Fracturada en dos y restaurada.

1067a; s/n	Pulidor lítico (n=2)	(a) Roca gris clara; (b) No encontrado en la colección del ML. Se observa en fotos de campo.
1067b	Guijarro ovoidal	Roca gris. Al parecer sin modificaciones.
1067c; 1067d	Desbastador cerámico (n=2)	Tipo 1. (c) Frag. cerámico alisado ext./int.; (d) frag. cerámico blanco engobado ext., alisado int.
1068	Mano-machacador subrectangular	—
1142	Posible instrumento de molienda	Parece corresponder a un mortero de superficie levemente cóncava (plano). Presentaba polvo verde.
1253	Pigmento rojo	Polvo arcilloso rojo mezclado con sedimentos de la matriz de la sepultura.
1254, 1256	Pigmento blanco (n=2)	Trozos pequeños. N.º 1254 con caras pulidas; n.º 1256 con sedimentos de la matriz de la sepultura.
s/n	Vasija cerámica	No encontrada en colección del ML. Se observa en fotos de campo. Posible olla o cuenco de borde evertido.
s/n	Epifisis distal de metapodio de camélido	Se observa en fotos de campo. Podría corresponder a la pieza n.º 1262, atribuida a sepultura 12.

TABLA 10. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LAS SEPULTURAS 8 A 11

Sep.	N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
8	996	Escudilla	Diaguita mixta con influencia cusqueña.
	1069	Plato ¿plano u ornitomorfo?	Inca provincial. Cuzco Policromo.
	1070	Mortero	Bloque granodiorítico. Superficie activa cóncava honda.
	s/n	Punzón de hueso	No encontrado en colección del ML. No se observa en fotos de excavación. Podría ser un error de registro.

9	997, 998	Plato ornitorfo (n=2)	Inca provincial. Cuzco Policromo. Piezas «gemelas».
	s/n	Tortera de hueso rectangular	No encontrado en colección del ML. Observado sobre vértebras lumbares.
10	999	Aribalo	Inca provincial. Cuzco Rojo.
	1000	Cuenco	Diaguita mixta con influencia cusqueña.
	1071	Concha de cholga	<i>Aulacomya ater</i> . Hallada en el interior del cuenco.
11	1072	Tortera de hueso bitrapezoidal	Ambas caras con 20 incisiones de círculos con punto central.
	s/n	Fragmento cerámico	No encontrado en colección del ML. Observado sobre cráneo del individuo.
	s/n	Fragmento de tubo de hueso	No encontrado en colección del ML. No se observa en fotos de excavación. Podría ser error de registro.

TABLA 11. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 12

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
1002, 1074	Plato ornitorfo (n=2)	Inca provincial. Cuzco Policromo. Piezas «gemelas».
1001	Puco	Diaguita patrón local. Rojo engobada.
1073	Plato de paredes altas rojo engobado	Diaguita patrón local. Rojo engobada. En su interior se halló una valva de cholga (n.º 1263).
950	Hacha tipo simple a base de cobre	Cuerpo de forma trapezoidal.
951a, 951b	Cinzel tipo doble a base de cobre (n=2)	N.º 951a con huellas de encordelado.
1259	Radio-ulna de camélido	Olécranon fracturado y ausente. Presenta adherencias y manchas verdes (¿óxido de cobre?) en la cara palmar de diáfisis.
1260, 1261	Instrumento en hueso largo de camélido (n=2)	Media caña rectangular sin mayores modificaciones.

1264	Pigmento rojo	Terrones de polvo rojo aglutinado, posiblemente hematita molida.
1263	Concha de cholga	<i>Aulacomya ater</i> hallada al interior de pieza n.º 1073. Más de una docena de fragmentos en mal estado de conservación.
1266	Fragmento de epífisis de animal no identificado	Podría corresponder al hueso hallado al interior de puco n.º 1001.
1262	Epífisis distal de metapodio de camélido	No se observa en fotos de excavación. Podría ser una pieza mal atribuida a la sepultura 12 y pertenecer a la sepultura 7.
1265	Fragmentos de hueso no determinados (n=21)	No se observa en fotos de excavación. Pequeños fragmentos de epífisis y astillas de diáfisis no identificadas.
s/n	Plato plano	No encontrado en colección del ML. Observado sobre la cara del individuo.

TABLA 12. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 13

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
1003	Jarro antropomorfo	Diaguita mixto con influencia cusqueña. Similar en forma y decoración a pieza n.º 149 de la Colección EFO.
1075	Plato plano	Inca provincial. Cuzco Policromo.
1004	Miniolla	Diaguita patrón local. Rojo engobada. Dos asas labio-adheridas.
1076	Aguja de hueso	Fracturada con astillamientos en los extremos.
1077	Tortera de hueso bitrapezoidal	Por una cara, 8 incisiones de círculos con punto central; 16 en la cara opuesta.
1078a, 1078b, 1078c, 1078d	Aro circular simple terminado en un espiral (n=4)	Aros de aleación a base de plata.
954a, 954b	<i>Tupu</i> o alfiler de cabeza semicircular (n=2)	A base de cobre. N.º 954b porción distal fracturada.

TABLA 13. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 14

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
1005	Botella	Inca provincial. Cuzco Rojo.
1082	Plato ornitomorfo	Inca mixto con influencia diaguita.
1006	Plato campaniforme	Diaguita mixto con influencia cusqueña y del NOA valliserrano.
1007	Plato de paredes altas	Diaguita patrón local. Decorado.
1079	Puco	Diaguita patrón local. Alisado.
1080a	Tortera circular de piedra	Roca talcosa blanca. Una cara con 12 incisiones lineales asemejando un diafragma circular. Cara opuesta con incisiones que describen una figura subcircular en torno al orificio.
1080b	Tortera bitrapezoidal de piedra	Roca talcosa gris oscura. Posible combalita.
1080c	Tortera biovoidal de hueso	Una cara con 12 incisiones de círculos con punto central. Cara opuesta lisa.
1081	Aguja de hueso	Extremo proximal fracturado y ausente.
s/n	Fragmento cerámico monocromo	No encontrado en colección del ML. No se observa en fotos de excavación.

TABLA 14. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 15. ENTIERRO SECUNDARIO

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
964	Aribalo	Inca provincial. Cuzco Policromo.
969	Jarro pato	Diaguita mixto con influencia cusqueña.
1084	Olla	Diaguita patrón local. Pulida. Dos asas labio adheridas.
1083	Plato plano	Inca mixto con influencia diaguita.
1086	Plato plano	Inca provincial. Cuzco Policromo.
1085	Plato plano	Inca provincial. Cuzco Policromo.

966	Plato zoomorfo	Diaguita mixto con influencia cusqueña.
s/n	Plato zoomorfo	Diaguita mixto con influencia cusqueña. En fotos de campo se observa en buen estado ¿Gemelo del n.º 966?
s/n	Plato plano	Se observa en fotografía de excavación en buen estado de conservación.

TABLA 15. ELEMENTOS DESCUBIERTOS EN LA SEPULTURA 16

N.º inv.	Categoría artefactual	Observaciones
1149	Miniolla	Diaguita patrón local. Rojo engobada. Con faltantes en asas y cuello.

LA INDUSTRIA ÓSEA DEL SITIO ESTADIO FISCAL DE OVALLE (VALLE DEL LIMARÍ, REGIÓN DE COQUIMBO): UNA NUEVA APROXIMACIÓN

Gabriela Bravo
Patricio López
Marta Valenzuela

INTRODUCCIÓN

La ocupación diaguita del Norte Semiárido de Chile (ca. 1000-1200 d. C.) y su posterior anexión al Tawantinsuyu (desde ca. 1450 d. C.) han sido objeto de diversos trabajos que, en sus inicios, se basaron principalmente en la información proveniente de restos cerámicos ricamente decorados, recuperados de ámbitos funerarios (Ampuero, 1969a; Cornely, 1947-1949, 1956; Iribarren, 1975). En este contexto, el Estadio Fiscal de Ovalle (valle del Limarí, Región de Coquimbo) es y ha sido uno de los sitios más importantes para comenzar a comprender el proceso de integración de las comunidades diaguitas del Limarí al Tawantinsuyu (Cantarutti, 2002; Cantarutti y Mera, 2004). Los contextos funerarios, así como los diseños, formas, tamaños y alta cantidad de la alfarería tanto local como foránea registrada en el sitio sugieren que el control incaico del valle del Limarí pudo estar mediado por personas o grupos ligados con el Noroeste Argentino (NOA) y el sur boliviano (Cantarutti, 2002; Troncoso y Pavlovic, 2013). En los últimos años, esta hipótesis ha sido respaldada a partir del estudio de otros vestigios, como el arte rupestre, donde se observa la incorporación de elementos visuales incaicos y del NOA en asentamientos del Limarí (Troncoso *et al.*, 2016).

Más recientemente, se han estudiado otros tipos de materialidades — como el metal, los restos alimenticios y el ya nombrado arte rupestre— que han permitido profundizar en las dinámicas de este período, ya no solo desde una perspectiva alfarera (Cantarutti, 2002; Latorre, 2009; Latorre y López, 2011; López *et al.*, 2012; López *et al.*, 2015; Troncoso y Pavlovic, 2013; Troncoso *et al.*, 2016; entre otros). Sin embargo, siguen siendo poco conocidas otras que también podrían aportar información sobre las comunidades

diaguitas previas y posteriores a la anexión de la región al Tawantinsuyu, específicamente del valle del Limarí. Tal es el caso de la industria ósea, hasta ahora abordada someramente a partir de descripciones tipológicas generales dentro de los elementos registrados en algunos sitios. El estudio específico de las materias primas empleadas para su fabricación y los fines que a esta industria se dieron podrían ayudar a reconstruir algunas actividades ligadas a las esferas económicas y sociales de estas poblaciones.

En el presente trabajo consideramos que un punto de partida importante para la revalorización de este tipo de materialidad es el estudio de las colecciones museológicas del Museo del Limarí, específicamente de aquella perteneciente al sitio Estadio Fiscal de Ovalle. Conformada por 126 piezas en total (aunque aquí se analiza una muestra morfológicamente representativa de solo 96 instrumentos), dicha colección corresponde al conjunto artefactual más numeroso que existe en la zona, por lo que resulta de gran relevancia para la reconstrucción de la prehistoria local. Si bien gran parte de las piezas no posee una procedencia clara —el sitio fue excavado desde los años '30 en múltiples oportunidades, muchas de las cuales no fueron documentadas con los estándares actuales—, pocos son los contextos asociados a otra fase que no sea aquella denominada «incaica» (Cantarutti, 2002). Bajo una nueva mirada, realizamos aquí una primera aproximación anatómica, taxonómica y morfofuncional a la industria ósea del sitio Estadio Fiscal de Ovalle, con el objetivo de reinterpretar el conjunto y de enriquecer los conocimientos sobre las comunidades diaguitas en el valle del Limarí, principalmente, después de su anexión al Tawantinsuyu.

ANTECEDENTES

Las poblaciones diaguitas preincaicas (ca. 1000-1200 d. C.) en el valle del Limarí (30°S) se caracterizaban por ser comunidades igualitarias y autosuficientes, centradas principalmente en unidades residenciales de tipo familiar emplazadas en terrazas fluviales aptas para la práctica agrícola. De manera complementaria a dicha práctica, realizaban también actividades orientadas a la obtención de recursos marinos, a la caza y a la recolección (Montané, 1960; Montané y Niemeyer, 1960; Troncoso, 1999; Troncoso, 1999-2000).

Con posterioridad a su incorporación al Tawantinsuyu (desde ca. 1450 d. C), se comenzaron a desarrollar transformaciones sociales, políticas y económicas en el seno de estas comunidades en los distintos valles y en el litoral del Norte Semiárido; entre ellas se han propuesto, por ejemplo, la intensificación de la actividad agrícola; la circulación de distintos recursos, como mariscos y peces, desde la costa al interior; un aumento en la producción de grandes contenedores cerámicos para almacenaje; y la incorporación de nuevas formas y diseños alfareros, lo que también se observa en el arte rupestre (Cantarutti, 2002; Cantarutti y Mera, 2004; González, 2001, 2017; Rodríguez *et al.*, 2004; Troncoso *et al.*, 2004; Troncoso *et al.*, 2009; Troncoso *et al.*, 2016). Estos elementos se han relacionado con un sistema tributario estatal de producción de excedentes, que se materializó en una mayor movilidad e intercambio de bienes y servicios, gracias a la incorporación de la llama (*Lama glama*), animal que parece haber estado presente en la zona desde el Período Intermedio Tardío (Becker, 2004; López *et al.*, 2012; López *et al.*, 2015; Troncoso *et al.* 2009). Uno de los sitios icónicos del período incaico es el Estadio Fiscal de Ovalle, interpretado como foco central productivo y poblacional en el valle del Limarí durante la anexión de la zona al Tawantinsuyu (Cantarutti, 2019).

El sitio Estadio Fiscal de Ovalle (EFO), emplazado en el actual Estadio Diaguita, se localiza en el suroeste de dicha ciudad (30°S; fig. 1), unos 3 km al oeste del nacimiento del río Limarí y a unos 50 km en línea recta de la costa (Cantarutti, 2002; Cantarutti y Mera, 2004). La superficie que abarca —comparable a la de sitios como El Olivar, el mayor asentamiento diaguita conocido en el Norte Semiárido, ubicado en la actual ciudad de La Serena (González, 2017)— se encuentra hoy prácticamente cubierta por la expansión urbana.

Debido, en parte, a su extensión, pero también a los muchos responsables detrás de las excavaciones del sitio, la historia de sus intervenciones ha sido difícil de reconstruir. Esta incluye excavaciones sistemáticas, intervenciones informales y hallazgos fortuitos, así como diversas denominaciones para los espacios excavados (Ampuero, 1969b, 1994; Biskupovic, 1999; Cantarutti, 2002, 2019; Cantarutti y Mera, 2004; Cornely, 1956; Hang y Constaninescu, 1999; Iribarren, 1949; Latorre, 2009; Latorre y López, 2011). A partir de una

prospección arqueológica y de la revisión de antecedentes sobre los diversos hallazgos, Cantarutti (2002) y Cantarutti y Mera (2004) dividieron el sitio EFO en dos sectores (que bien pudieron corresponder a sitios distintos), los cuales denominaron «Estadio Municipal» y «El Mirador». El primero es el que concentra el componente incaico.

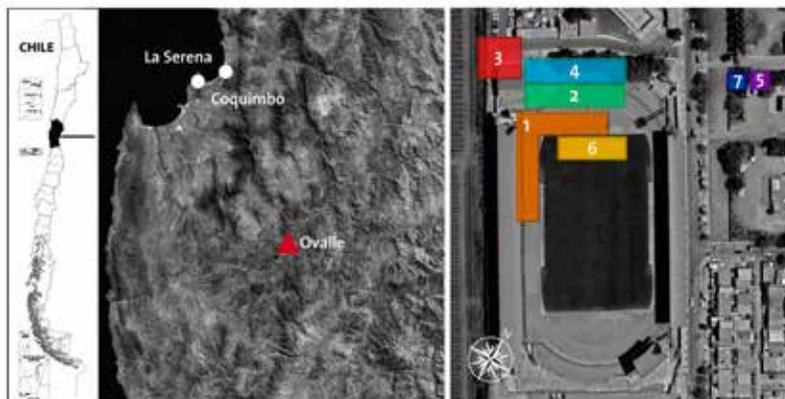


Figura 1. A la izq., ubicación geográfica del sitio Estadio Fiscal de Ovalle. A la der., distribución aproximada de los loci dentro del sitio: (1) Empresa Constructora Limarí Ltda., 1962; Grete Mostny, 1962; Luciano Pinto, 1963; y Sociedad Arqueológica de Ovalle, 1963; (2) Sociedad Arqueológica de Ovalle, 1964; (3) Gonzalo Ampuero y Mario Rivera, 1964; (4) Sociedad Arqueológica de Ovalle, 1966; (5) Planta Lechera, 1969; (6) Área Penal Norte de Cancha Principal, 1971; (7) Planta Pisco Control, 1991. Imagen tomada de Google Earth y figura diseñada por Gabriela Bravo y Patricio López a partir de imagen publicada en Cantarutti y Mera (2004).

El sector Estadio Municipal ha sido escenario de múltiples hallazgos, principalmente de contextos funerarios, aunque en él también se han observado elementos asociados a la realización de actividades cotidianas (Cantarutti, 2002; Cantarutti y Mera, 2004). Hasta ahora, han sido excavados: *locus* «Hijuela Verdún», cuyas intervenciones datan de 1931; *locus* «Empresa Constructora Limarí Ltda.», descubierto fortuitamente en 1962; *locus* «Grete Mostny», excavado ese mismo año; *locus* «Luciano Pinto», una excavación no sistemática realizada en 1963; *locus* «Sociedad Arqueológica de Ovalle 1963», intervenido también ese año; *locus* «Sociedad Arqueológica de Ovalle 1964»; *locus* «Ampuero y Rivera», excavado en 1964; *locus* «Sociedad Arqueológica

de Ovalle 1966»; *locus* «Hijuela Corazón de María o Planta Lechera», cuyos trabajos se efectuaron en 1969; *locus* «Área Penal Norte de Cancha Principal», excavado en 1971; y *locus* «Planta Pisco Control» (PPC), descubierto en 1991 mientras se instalaba un letrero publicitario de esta empresa. El trabajo en este último *locus* fue desarrollado por el arqueólogo Marcos Biskupovic y el equipo del Museo del Limarí (Biskupovic, 1999). En general, salvo por el *locus* PPC, se desconoce la distribución exacta de las tumbas y de las ofrendas, aunque en el trabajo de recontextualización de la colección realizado por Cantarutti (2002) se señala que la fase incaica es la más ampliamente representada. No obstante, es importante destacar un caso particular: la Tumba I excavada en el *locus* Grete Mostny presenta cerámica característica de la fase incaica, pero asociada a cuentas venecianas y Nueva Cádiz, así como a una botija de factura europea, evidencias que apuntan a un contexto funerario indígena de los primeros años de la conquista hispana (Cantarutti, 2002).

De la industria ósea encontrada antes de 1990 (n=83), apenas un 11 % (n=9) pudo ser asociado a contextos funerarios; en contraste, la mayoría de las piezas óseas recuperadas en 1991 en el *locus* Planta Pisco Control (n=46) pudo ser atribuida a una tumba específica (Cantarutti, 2002, 2019). Las diferencias en la información contextual de los objetos entre los *loci* más antiguos y el último son un claro reflejo de la historia de la investigación arqueológica en Chile.

Las piezas abordadas en el presente estudio, de acuerdo con la escasa información contextual disponible, provienen principalmente del área Estadio Municipal. Una interpretación espacial queda descartada, ya que podrían proceder de cualquiera de los *loci* señalados; sin embargo, es posible sostener que la gran mayoría, si no todos los instrumentos, pertenecerían a contextos funerarios diaguitas-incaicos, ya que —como se ha indicado— es el componente mayormente representado en el área.

Breve historia de las colecciones del Museo del Limarí

En virtud de la gran cantidad de vestigios arqueológicos recabados en el Estadio Fiscal de Ovalle desde 1930 y, sobre todo, desde la intervención por parte de la Sociedad Arqueológica de Ovalle, se volvió necesaria la creación de un museo

local donde albergar estas piezas. El Museo del Limarí fue fundado el 17 de septiembre de 1963 por la mencionada sociedad bajo el nombre de «Museo Arqueológico de Ovalle». En 1974 fue transferido a la ex Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (Dibam), hoy Servicio Nacional del Patrimonio Cultural (Serpat). Recién en 1984 tomó el nombre de «Museo del Limarí», asumiendo una importante función en el resguardo del patrimonio arqueológico provincial.

Una de las principales colecciones del Museo reúne, precisamente, piezas de los períodos Intermedio Tardío (Diaguita) y Tardío (Inca) del valle del Limarí, recuperadas de diversas excavaciones, en especial del Estadio Fiscal de Ovalle. Estas colecciones se han incrementado con los años a través de donaciones efectuadas por particulares y como resultado de investigaciones arqueológicas en el valle.

La industria ósea de las comunidades diaguitas en el Norte Semiárido

La industria ósea puede ser entendida como todos aquellos artefactos (objetos y otros productos de la cadena operativa) que están realizados sobre materias duras de origen animal, como, en este caso, el hueso (Averbouh, 2000). Los trabajos que han tenido como objetivo el estudio de la industria ósea de las comunidades diaguitas preincaicas e incaicas del Norte Semiárido son bastante escasos. Los instrumentos de hueso fueron principalmente descritos dentro de las largas listas de inventario de los sitios (Ampuero, 1989; Montané, 1960; Troncoso *et al.*, 2004, 2009; Becker, 2004, entre otros), aunque también se han propuesto algunas ricas caracterizaciones tipológicas (Castillo, 1992; Cornely, 1947-1949).

Dos excepciones pueden señalarse en este breve recuento. La primera es el trabajo de Cantarutti (2019), quien no solo describe, sino que también entrega importantes interpretaciones sobre los instrumentos de hueso de la colección Planta Pisco Control, en conjunto con las otras ofrendas allí registradas. Dicho trabajo establece una completa asociación entre instrumentos óseos y contextos funerarios, proponiendo las primeras interpretaciones funcionales de esta materialidad para el valle del Limarí. Una parte de estas piezas óseas fue revisada nuevamente en el presente trabajo. La segunda excepción la constituye el trabajo llevado a cabo por Santander y López (2016), un

estudio morfológico y funcional realizado a partir del análisis de huellas de uso en los instrumentos óseos registrados en los sitios MAU067 y MAU094 del valle del Mauro (Región de Coquimbo). En sus resultados, identifica la presencia de instrumentos orientados a la manufactura de textiles, principalmente, de torteras, lanzaderas y agujas, categorías que, según constata, se vuelven más numerosas durante el Período Tardío. Una revisión similar a esta última es la que plantea el presente trabajo para la industria ósea del valle del Limarí, específicamente, para la del sitio Estadio Fiscal de Ovalle.

LA INDUSTRIA ÓSEA DEL SITIO EFO DESDE UNA NUEVA PERSPECTIVA

Del total de piezas de industria ósea provenientes del sitio EFO (n=126), este trabajo analiza una muestra de 96, representativas de la variedad de tipologías que abarca el conjunto. Los instrumentos seleccionados provienen de los *loci* Planta Pisco Control (n=31), Grete Mostny (n=3, Tumba I), Empresa Constructora Limarí Ltda. (n=4), Sociedad Arqueológica de Ovalle 1966 (n=2, Tumba X) y Sociedad Arqueológica de Ovalle 1964 (n=1), además de otras zonas no identificadas (n=55). Las piezas que pudieron ser atribuidas al período incaico corresponden a 38, de las cuales 31 provienen de PPC; las 7 restantes proceden de los demás *loci* señalados, salvo el de Grete Mostny, cuyos 3 objetos pertenecerían a los primeros momentos poscontacto. La mayor parte de la muestra (n=52) no posee información sobre su origen; sin embargo, como se señaló anteriormente, provienen principalmente del área del Estadio Municipal. Por esta razón, lo más probable es que pertenezcan a poblaciones diaguitas incaicas, aunque no se debe descartar que formen parte de contextos diaguitas preincaicos. A estos últimos, específicamente a aquellos vinculados a la fase II, pueden atribuirse, finalmente, otras 3 piezas (ver Anexo). A pesar de la escasa información contextual que poseen, estas colecciones nos permiten realizar una primera aproximación a la industria ósea de las comunidades diaguitas del Limarí, principalmente durante su anexión al Tawantinsuyu.

Las piezas se estudiaron desde los puntos de vista tafonómico, anatómico, taxonómico y morfofuncional. El análisis tafonómico evaluó alteraciones naturales y culturales que pudieron haber sufrido los huesos, desde la muerte y enterramiento del animal hasta la recuperación del objeto en el contexto

arqueológico (Johnson, 1985). Entre ellas, se consideraron la presencia de raicillas en las superficies óseas; la meteorización, es decir, los daños que experimenta la estructura física y química de los huesos previamente a su depositación (Behrensmeier, 1978); las alteraciones provocadas por el ácido del suelo, expresadas en superficies óseas corroídas o en una capa superficial brillante (Lyman 1994); y las manchas irregulares de color negro, atribuidas a posibles óxidos de manganeso (MnO_2) derivados de la descomposición de materia orgánica (Gutiérrez, 2004).

La identificación anatómica y taxonómica, en tanto, se basó en criterios como la forma, densidad y tamaño de trabéculas, así como en la presencia de rasgos diagnósticos no obliterados durante la manufactura del instrumento óseo. En esta fase, se utilizaron criterios estándares basados en el Código Internacional de Nomenclatura Zoológica, y cada unidad anatómica identificada (p. e., vértebra, falange, metapodio, etc.) fue clasificada según la sección representada (p. e., proximal, distal, diáfisis en el caso de huesos largos, cuerpo en el caso de las costillas, entre otros).

Al tratarse de una primera aproximación a la industria ósea del sitio, el estudio se centró en aquellos rasgos morfológicos de las piezas que permitieran proponer hipótesis funcionales conforme a similitudes etnográficas (Arnold y Espejo, 2010, 2013; Arnold *et al.*, 2013) y arqueológicas (Ballester, 2018, 2021; Castillo, 1992; López Campeny, 2016; Rivera, 2012, 2014); algunas de ellas deberán ser testeadas posteriormente a través de análisis de huellas de uso de las piezas diagnósticas. Las características consideradas aquí fueron la morfología general de los instrumentos, la de su extremo activo (aquel utilizado) y la de su sección transversal, así como también la presencia de atributos diagnósticos (Santander, 2011; Scheinsohn, 1997). Se consideraron asimismo las variables métricas de las piezas (largo, ancho y espesor máximo) y las dimensiones de algunos elementos distintivos (perforaciones, decoraciones, plataformas, entre otros).

En contadas ocasiones, se pudieron identificar algunas técnicas de manufactura o confección (Averbouh y Provenzano, 1998-1999; Provenzano, 2001), aunque no se llegó a realizar un análisis tecnológico propiamente tal, debido al alto grado de transformación de las piezas y a la ausencia de productos intermedios de las cadenas operativas óseas.

UNA PRIMERA APROXIMACIÓN A LA INDUSTRIA ÓSEA DEL SITIO EFO

La industria ósea del Estadio Fiscal de Ovalle presenta una integridad importante: gran parte de las piezas (70 %) posee una completitud mayor al 90 %. No obstante, un alto porcentaje se encuentra alterado por agentes tafonómicos naturales que destruyeron una parte importante de la superficie o bien impidieron la observación de huellas de manufactura o de uso. La mayor parte de las superficies óseas (94 %) está cubierta de negativos de raicillas, lo que señala un ambiente depositario húmedo y soporte de algún tipo de planta (Lyman, 1994). Esto coincide con la presencia de manganeso en gran parte de las piezas (95 %). Todos los instrumentos presentan alteraciones asociadas a suelos ácidos, lo que se traduce en superficies corroídas y, en ocasiones, destruidas. Solo 3 instrumentos poseen fisuras asociadas a un estadio inicial de meteorización (0-1), indicando un enterramiento rápido del conjunto.

Tanto las categorías morfofuncionales como las materias primas registradas son bastante similares, independientemente de la proveniencia de las piezas. Todas las funcionalidades propuestas deberán ser comprobadas a partir de futuros análisis de huellas de uso, siendo esta solo una primera aproximación a la industria ósea del sitio.

Categorías morfofuncionales y materias primas utilizadas

Sobre la base de similitudes etnográficas y arqueológicas, se pudieron definir 10 categorías morfofuncionales generales para la industria ósea del Estadio Fiscal de Ovalle, entre ellas: torteras (n=35), agujas (n=21), wichuñas¹ (n=12), vástagos de arpón (n=5), falanges perforadas (n=4), tubos (n=4), espátulas (n=2), tesador (n=1), prensador (n=1) e indeterminados (n=11). Dentro de estos últimos, hay instrumentos de distintas morfologías que podrían corresponder, a su vez, a categorías diferentes, pero que no pudieron ser identificadas debido a la falta de atributos diagnósticos.

¹ Categoría que reúne una gran variedad de tipos de instrumentos textiles de morfología apuntada, que podrían haber intervenido en distintos procesos: selección de los hilos, prensado del tejido, separación de colores o de capas, etc. (Arnold y Espejo, 2013).

Las piezas más representadas son las torteras (fig. 2), fabricadas a partir de huesos largos de *Mammalia* terrestre (n=33) —entre los cuales se pudieron identificar fémures (n=2), metapodios (n=2) y húmeros (n=3) de *Lama* sp.— y de huesos planos (n=2). Las torteras tienen distintas morfologías: bitrapezoidal (n=13), bicircular (n=11), subrectangular (n=5), ovalada con apéndices (n=3), romboidal con apéndices (n=2) y biconvexa (n=1). Todas ellas presentan una sección plana, además de la característica perforación central realizada por una rotación circular unifacial (n=32) o bifacial (n=3); en ocasiones, en su interior se observan aún las estrías resultantes de este tipo de perforación. Una de las torteras posee, igualmente, una perforación más pequeña en uno de sus apéndices superiores, lo que podría indicar una posible suspensión de la pieza.



Figura 2. Torteras de hueso registradas en el sitio Estadio Fiscal de Ovalle y detalles de: (a) motivo de círculos, realizados a través de incisiones curvas; (b) estrías resultantes de la perforación; (c) fibra adherida al sedimento de la perforación de una tortera. Museo del Limarí, n.^{os} inv. 1071, 992f, 1015e, 1015a, 959e, 1037i, 1034, 959c, 959h y 959l. Fotografías de Gabriela Bravo y Patricio López.

Dos tercios de las torteras tienen una o dos de sus caras decoradas (n=23) con un único motivo consistente en «círculos con punto central»² (*sensu* Provenzano, 2001), un tipo de incisión curva de entre 2 y 5 mm de diámetro (fig. 2a). En algunas torteras, los círculos se forman en hilera y, tomando la perforación como centro, se oponen el uno al otro en reflexión. En otras,

² Adaptación propia al español de «cercles pointés» (Provenzano, 2001, p. 207).

la disposición es más caótica, encontrándose de manera desordenada en la superficie sin un patrón claro. Otras dos piezas de morfología subrectangular se encuentran decoradas con un personaje antropomorfo en ambos extremos de la pieza, en reflexión, cuya morfología se asemeja a una cara (con ojos y nariz) con un posible tocado. Los ojos de una de estas piezas están representados a partir de dos círculos como los anteriormente descritos. Algunas torteras aún presentan estrías por abrasión en la superficie, técnica que se utilizó para las etapas finales de confección.

Las dimensiones de estas piezas son bastante similares, oscilando entre los 3 y los 5 cm de largo y los 1,5 y 2,5 cm de ancho, mientras que las de sus perforaciones fluctúan entre los 4 y los 5 mm de diámetro (fig. 2b). El peso de las torteras varía entre 1,4 y 4,7 g, aunque la mayor parte se concentra entre los 2,29 y los 3 g. En una de las torteras se observa la presencia de una posible fibra adherida al sedimento de la perforación, la cual será analizada próximamente (fig. 2c).



Figura 3. Instrumentos de hueso asociados a producción textil: (a) y (b) agujas completas; (c) aguja fragmentada en su perforación; (d) wichuña fragmentada; (e) wichuña completa realizada sobre un metapodio juvenil; (f) prensador; (g) tesador y detalle de la extremidad dentada. Museo del Limarí, n.º inv. 956b, 956a, 1017d, 941a, 958a, 957c y 957a. Fotografías de Gabriela Bravo y Patricio López.

Les siguen en número las agujas elaboradas sobre huesos largos de mamíferos terrestres, posiblemente sobre metapodios de *Lama* sp. (figs. 3a, 3b y 3c). La mayor parte tiene un perfil curvo, que se vuelve más pronunciado hacia el extremo distal. Los tamaños de las piezas completas varían entre 11 y 20 cm

de largo y 0,4 y 0,8 cm de ancho; la perforación, en tanto, mide entre 3 y 7 mm de longitud y entre 2 y 4 mm de ancho. En la porción distal de algunas agujas se observa un cambio de coloración y un adelgazamiento de la superficie, que no hemos podido atribuir a alguna razón específica. Ciertas piezas se encuentran fragmentadas en la perforación, lo que podría indicar una fractura durante el uso, donde la aguja habría cedido a la presión o carga al pasar el hilo a través del material. En otras ocasiones, las agujas son de menor tamaño y la perforación se encuentra muy cerca del extremo proximal, lo que podría estar relacionado con la reparación reiterada de las piezas para su uso continuo. En el extremo activo de una de las agujas se observa una fibra indeterminada que se analizará próximamente.

El conjunto incluye, además, instrumentos aguzados romos fabricados sobre mitades de metapodios de *Lama* sp., entre los cuales fue posible identificar un metacarpo y un metatarso (figs. 3d y 3e), uno de ellos perteneciente a un individuo juvenil. Las dimensiones de estos instrumentos varían entre 17 cm de largo por 1,5 cm de ancho, en el caso recién comentado, y 24 cm de largo por 1,7 cm de ancho, correspondientes al uso de un individuo adulto. Del metapodio se aprovechó su curvatura lateral/medial para crear un perfil arqueado, el que se pronuncia aun más hacia el extremo activo. En este extremo se forma a veces un verdadero bisel unifacial (n=6). Mientras estuvo completo, el instrumento conservaba una de las dos epífisis del hueso, la proximal o la distal, que pudo haberse utilizado para sujetarlo. Debido a su similitud morfológica y taxonómica con objetos etnográficos de la región andina (Arnold y Espejo, 2013; Arnold *et al.*, 2013), fueron clasificados como wichuñas, aunque esta funcionalidad deberá ser comprobada mediante otros análisis.

Por su morfología alargada, de sección plana y muy delgada (2 mm de espesor), es posible que una pieza fabricada sobre el cuerpo de una costilla de *Lama* sp. —de 24 cm de largo, 1,6 cm de ancho y ambos extremos redondeados— corresponda a un prensador (fig. 3f). Considerados como una subclase de las wichuñas, estos instrumentos requieren de un cuerpo completamente plano para pasar entre las fibras (Arnold y Espejo, 2013; Arnold *et al.*, 2013). Debido a las alteraciones tafonómicas de su superficie, no se ha podido observar en este ejemplar ninguna huella asociada al uso, por lo que, al igual que en los casos anteriores, esta categorización es solo una propuesta preliminar.

Dentro del conjunto se cuenta otro instrumento completo realizado sobre un hueso plano de mamífero terrestre, de 16 cm de largo y 2,5 cm de ancho, el que posee un extremo aguzado que va ensanchándose hasta formar una planicie triangular dentada en la extremidad opuesta (fig. 3g). Los dientes, separados entre sí por aproximadamente 1 mm, fueron formados por medio de un ranurado, es decir, de un movimiento unidireccional repetido, creando surcos en «V» que a veces atraviesan la superficie de la pieza. Su morfología dentada es similar a la de los tesadores descritos para el área andina, utilizados para tensar los hilos luego del hilado o para alisarlos durante el urdido o tejido (Arnold y Espejo, 2013; López Campeny, 2016; Rivera, 2012).



Figura 4. Vástagos de arpón y detalles de: (a) superficie plana destinada a la recepción de las barbas; (b) cambio de coloración de la zona proximal y huellas de aserrado para mejor fijación de las fibras. Museo del Limarí, n.º inv. 1013a, 1013c y 1013d. Fotografías de Gabriela Bravo y Patricio López.

En el Norte Semiárido, los cabezales de arpón están compuestos de diferentes elementos, entre ellos vástagos, barbas y fibras vegetales. En adición a las piezas mencionadas, la colección del sitio EFO comprende también vástagos de arpón completos, bien conservados, realizados sobre huesos largos de mamíferos terrestres, entre ellos, tres metapodios de *Lama* sp. Miden entre 12 y 15 cm de largo y entre 0,7 y 0,9 cm de ancho (fig. 4) y poseen un extremo penetrante (Bellier *et al.*, 1995). Sobre la porción distal,

ya sea en la cara superior (n=3), inferior (n=1) o lateral (n=1), se registra una superficie plana de 3 a 4 cm de largo, destinada a la recepción de las barbas; en ocasiones, se observa allí un cambio de coloración, lo que podría asociarse a la presencia de fibras vegetales en esta porción del instrumento. Asimismo, la extremidad proximal de cada vástago tiene una forma aguzada roma o redondeada que sirve para insertarlo en el astil y fijar fibras vegetales que permitan ligarlo al cabezal (Bellier *et al.*, 1995; Ballester, 2018, 2021). Además de observarse un cambio de coloración, las piezas examinadas muestran en este sector huellas de aserrado, el que podría haber permitido una mejor fijación de las fibras vegetales. Todas estas piezas presentan algunas manchas de pigmento rojo en su superficie.

Se reconocieron, además, una primera falange de Camelidae juvenil y 3 falanges de *Puma concolor* perforadas, con su morfología original intacta (fig. 5). Si bien la corrosión de las superficies dificulta la identificación de huellas (fig. 5a), en todas ellas se logra observar una perforación bifacial por rotación circular en el centro de la diáfisis; en un caso, las estrías resultantes aún son visibles (fig. 5b). En las cuatro falanges, la perforación mide, en promedio, 5 mm de diámetro. Las falanges perforadas de camélidos son bastante ubicuas en el valle del Mauro durante la presencia incaica (Rivera *et al.*, 2014; Santander y López, 2016) y se han registrado también en las nuevas excavaciones de El Olivar (Bravo, 2018 Ms.). Por el contrario, aquellas de *Puma concolor* están menos representadas: se consigna solo la presencia de una en los contextos excavados por Cornely en El Olivar y de otra en el sitio diaguita preincaico Peñuelas 24 (Inventario Museo Arqueológico de La Serena). Su funcionalidad es aún controvertida³. Futuros análisis de huellas de uso podrían ayudar a resolver esta interrogante.

³ Las falanges perforadas han sido documentadas en diversas partes del mundo, donde se ha discutido el carácter natural o antrópico de sus perforaciones (Chase, 1990; D'Errico 1991; D'Errico y Villa, 1997; Harrison, 1978; entre otros). Cuando este último ha sido demostrado, numerosas funcionalidades se han planteado, proponiéndose, por ejemplo, su uso como silbatos o aerófonos (aunque con el orificio central solo en una de las caras y no en las dos, como es el caso de las falanges del sitio EFO [Clodoric-Tissot, 2009; Dauvois, 1989; Morley, 2003; entre otros]), como efigies, figuras o esculturas antropomórficas (Caldwell, 2009) e, incluso, como preformas de torteras o torteras propiamente tales, donde la perforación podría ser útil para insertar el huso, ayudando al proceso de hilado (Bravo *et al.*, 2018).



Figura 5. Falanges perforadas y detalles de: (a) alteraciones superficiales causadas por la acidez del suelo; (b) estrías resultantes de la perforación. Museo del Limarí, n.º inv. 959a, 1015c, 1015b y 1015d. Fotografías de Gabriela Bravo y Patricio López.

La categoría «tubos» es bastante amplia, pero aún a aquellos instrumentos realizados sobre trozos de diáfisis (a las que se le segmentaron las epífisis) de huesos largos de mamíferos terrestres y aves. Cabe destacar la presencia de una pieza compuesta por una porción campaniforme de una primera falange de Camelidae y un trozo de radio de ave (fig. 6). En uno de los extremos del tubo compuesto se observan fibras de color café oscuro a negro, de origen indeterminado. Debido a la acidez del suelo, la pieza se encuentra bastante deteriorada, por lo que no se identifican huellas de manufactura. Su morfología recuerda los tubos inhaladores de madera encontrados en el norte de Chile, siendo la primera falange de Camelidae la posible «naricera» (*sensu* Berenguer y Acevedo, 2015) utilizada para aspirar alguna sustancia; sus dimensiones, sin embargo, son menores que las de los ejemplares nortinos (12 cm versus 16 a 24 cm de largo, respectivamente [Berenguer y Acevedo, 2015]). A diferencia de muchos de estos últimos (Mostny, 1958; Llagostera *et al.*, 1988), su superficie no está decorada. Por otra parte, piezas compuestas de similares características, hechas de madera

y hueso, sin grabados, han sido encontradas en sitios de la cultura Las Ánimas (Plaza de Coquimbo) y de la cultura Copiapó (Altos Blancos; Castillo, 1992). Esta probable funcionalidad, la de tubo inhalador, podría ser testada en el futuro a través de análisis que permitan identificar la presencia de sustancias psicoactivas. Los tubos restantes no poseen ninguna característica diagnóstica, por lo que su función es indeterminada.



Figura 6. Tubo inhalador compuesto por una primera falange de Camelidae y un trozo de radio de ave. En el recuadro, detalle de las fibras de diversos grosores y colores presentes en su extremo proximal. Museo del Limarí, n.º inv. 920. Fotografías de Gabriela Bravo y Patricio López.

En menor medida, se identificaron espátulas realizadas sobre huesos largos y planos de mamíferos terrestres, entre ellos, *Lama* sp. Poseen un extremo aguzado y otro cóncavo, que podría haber servido de recipiente (fig. 7); además, en la zona proximal presentan dos apéndices con figuras geométricas (subtriangulares o subrectangulares), por lo que fueron clasificadas como

«tipo IIIB» (Castillo, 1992). La única de estas piezas que se conserva completa mide 22 cm de largo y 4 cm de ancho.



Figura 7. Espátulas de tipo IIIB (sensu Castillo, 1992), con apéndices de figuras geométricas subtriangulares y subrectangulares. Museo del Limarí, n.º inv. 921 y 990. Fotografías de Surdoc. (c) SERPAT.

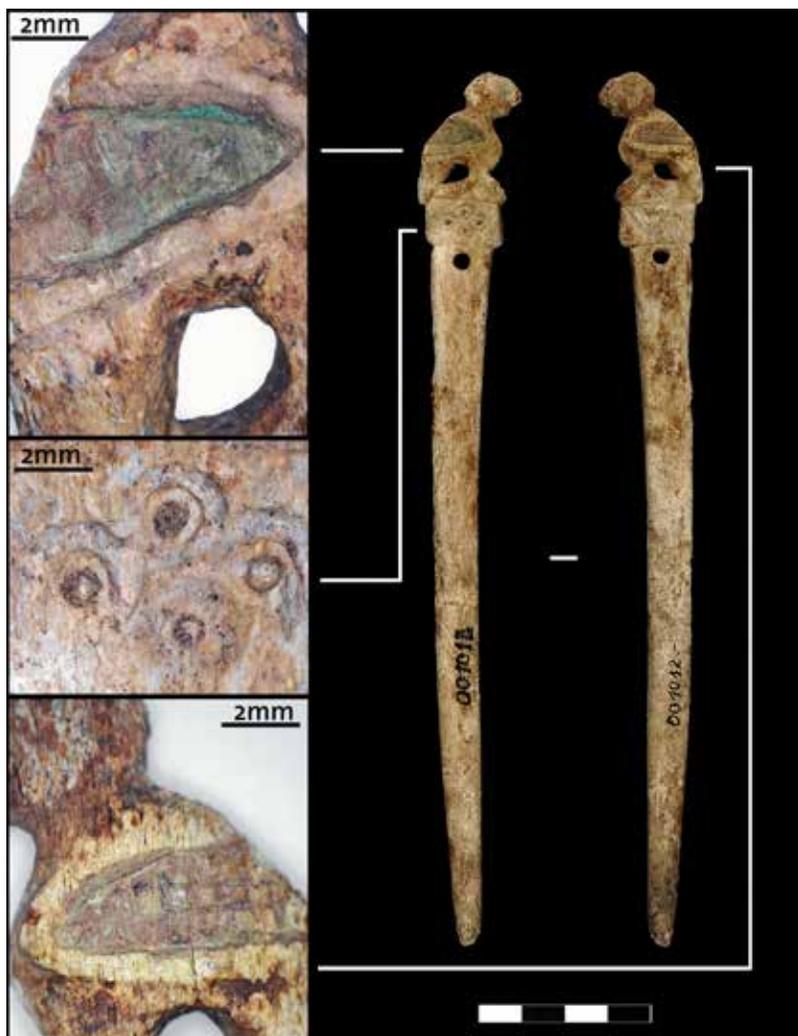


Figura 8. Pieza aguda decorada con una figura ornitomorfa (vista de ambas caras) y detalles de (a) ala con posible mineral de cobre como incrustación; (b) decoración con círculos realizados por medio de incisiones; (c) ala de la cara opuesta, con sustancia roja. Museo del Limarí, n.o inv. 1012. Fotografías de Surdoc y Patricio López.

Por último, dentro de la categoría «indeterminados» se destaca un objeto completo y alargado de sección plana, realizado sobre un hueso largo de

mamífero terrestre (fig. 8). Mide 15 cm de largo y 1,6 cm de ancho. Un extremo es aguzado, mientras que el otro está trabajado para formar una figura ornitomorfa cuyas alas fueron realizadas en ambas caras mediante una incrustación, hoy ausente. En una cara, en el hueco dejado por la incrustación, se observa un material de color verde, lo que podría señalar la utilización de un mineral de cobre para su llenado. Si bien la superficie está bastante deteriorada, en la base de la figura se distinguen cuatro círculos con punto de 2 mm de diámetro. En la otra cara, el hueco –donde posiblemente estaba el ala– está cubierto por una sustancia roja (¿posible pigmento?). En su base se advierten incisiones lineales con motivos geométricos, reconociéndose, al menos, dos triángulos en oposición. Dos perforaciones circulares y rotativas de 3 mm de diámetro se encuentran, una, en el centro de la figura ornitomorfa y, la otra, a 1,5 cm de la otra perforación, hacia el sector medial de la pieza. Podría tratarse de un *tupu* (alfiler) de hueso, al presentar una morfología general y perforaciones similares a las que se encuentran en estos instrumentos hechos de metal (Latorre, 2009), o bien de una espátula, debido a su extremo aguzado. Sin embargo, en este último caso, no poseería la típica extremidad cóncava utilizada como recipiente.

Variables cronológicas

Las falanges perforadas de *Puma concolor* de EFO pueden ser atribuidas a una posible Fase II, apareciendo en el sitio únicamente en este período (ver Diagrama 1); este tipo de piezas también se ha encontrado en otros sitios preincaicos (como Peñuelas 24). La mayoría de las categorías morfofuncionales descritas proviene, sin embargo, de contextos sin información detallada de su origen, aunque, como señalamos, posiblemente correspondan a poblaciones diaguitas incaicas. Un menor número de piezas pueden ser atribuidas con seguridad a este último período. Tanto las piezas asociadas al período incaico como aquellas de fase indeterminada comparten la gran mayoría de categorías, siendo las más representadas las torteras y agujas. Por último, a los contextos de inicios de la presencia hispánica en el sitio se asocian dos tubos y la pieza aguzada con diseños ornitomorfos.

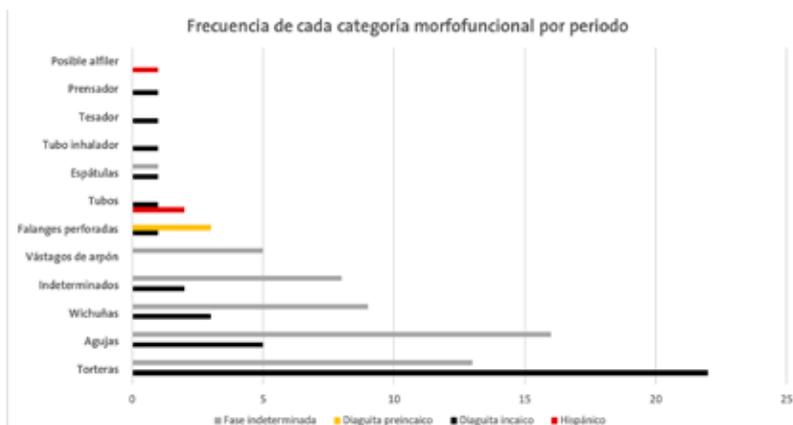


Diagrama 1. Frecuencia de cada categoría morfofuncional identificada entre las piezas óseas del sitio Estadio Fiscal de Ovalle, por periodo. Elaboración propia.

¿QUÉ NOS DICE LA INDUSTRIA ÓSEA DE ESTAS POBLACIONES?

La reevaluación de la industria ósea del sitio EFO nos permitió, en una primera instancia, caracterizar el estado de conservación del conjunto. Aunque no sabemos si todas las piezas forman parte de los ajuares de las múltiples tumbas encontradas en el sitio, su alto grado de completitud y baja meteorización favorecen esta posibilidad. Por otra parte, también se observa la presencia de agujas registradas en el área Estadio Municipal, fracturadas durante el uso, por lo que no se podría descartar que estas provengan de otros contextos asociados a la realización de actividades cotidianas —ya señalados por Cantarutti (2002)— y no necesariamente de un área de funebria. En efecto, pese a haber sido caracterizado en un principio como un gran cementerio, recientemente el sitio ha sido considerado también como un importante núcleo poblacional (Cantarutti, 2019), donde se habrían realizado un sinnúmero de tareas productivas.

En una segunda parte de este trabajo, identificamos categorías morfofuncionales presumiblemente ligadas a algunas de las actividades que habrían realizado las poblaciones diaguitas en el valle del Limarí. Ahora bien, es necesario considerar que, dado que estas inferencias surgen del análisis de piezas provenientes, probablemente, de contextos funerarios, en ellas no se encuentra representada

la totalidad de las actividades domésticas de estas comunidades. Por lo demás, recordemos que el trabajo se limitó a los instrumentos de hueso, lo que, naturalmente, deja fuera de la muestra una gama importante de otras materialidades.

A pesar de que la información contextual es escasa, no se observan grandes diferencias entre las categorías asociadas a la fase incaica y aquellas sin una clara asignación temporal. En general, para dicha fase predominan en el sitio los instrumentos ligados a la actividad textil –torteras, agujas, wichuñas, un tesador y un posible prensador–, cuya presencia nos permite reconstruir varias etapas de la cadena operativa textil⁴, tal como discutimos a continuación.

En relación con una de las primeras etapas de dicha cadena⁵, correspondiente a la obtención y preparación de las fibras, no se han encontrado evidencias ni en EFO ni en el resto de los sitios del Norte Semiárido. La utilización de fibras de camélidos ha sido ampliamente discutida para el valle del Mauro (López *et al.*, 2012; López *et al.*, 2015; Santander y López, 2016), al contrario de lo que ocurre en el Limarí. Sin embargo, en esta última zona se registra la presencia de camélidos de gran tamaño, principalmente guanacos (Troncoso *et al.*, 2016), que pudieron ser cazados no solo con el objetivo de recuperar elementos cárneos, sino también como fuente de materia prima ósea y textil. Con estos mismos fines pudo ser utilizada la llama (*Lama glama*) una vez que fue introducida en el valle del Limarí; no obstante, su vellón, de textura heterogénea y con una alta proporción de pelos (Benavente *et al.*, 1993), no presenta las características idóneas para la producción de tejidos, sino la de manufacturas de mayor resistencia, como sogas para el manejo del ganado (Nielsen, 2013). No puede descartarse el traslado de fibras de alpaca –ya sea en la forma de vellones, tejidos o ganado–, considerando las

⁴ Dicha cadena comprende desde la adquisición de las materias primas, pasando por el hilado y el tejido hasta el acabado o mantenimiento de los productos. Estas etapas, utilizadas como base para la reconstrucción aquí señalada, han sido adaptadas desde fuentes etnográficas andinas (Arnold y Espejo, 2010, 2013; Arnold *et al.*, 2013) y ampliamente difundidas entre investigadores de áreas transandinas y bolivianas (López Campeny, 2013, 2016; Rivera, 2012, 2014).

⁵ Existen diversas propuestas respecto de cuál debe ser considerada como la primera etapa de la producción textil. Algunos autores plantean que esta comenzaría con el manejo del ganado, donde se incluiría no solo «el cuidado de los pastos y aguas de la región, sino también las prácticas de reproducción selectiva de los animales» (Arnold y Espejo, 2010, p. 23).

evidencias de posibles intercambios entre esta zona y el altiplano meridional boliviano (Cantarutti y Mera, 2001 y 2004; González, 1995), lugar donde se ha demostrado la presencia de esta especie desde el Formativo Temprano (Kent, 1982; Moore, 2008; Moore *et al.*, 2001), orientada principalmente a la obtención de fibras textiles. Dadas las características de algunas piezas de EFO (*cf. infra*), tampoco debe excluirse el uso de fibras de algodón, presente en zonas del NOA de manera contemporánea (López Campeny, 2016; Taboada *et al.*, 2018) y cuyo cultivo se conoce, al menos, para tiempos coloniales en el valle de Copiapó (Vivar, 1558/2001). El futuro análisis de las fibras encontradas en una tortera y en una aguja podrá ayudarnos a establecer el tipo de materia prima textil utilizada por las comunidades que ocuparon el sitio.

Una segunda etapa, asociada al hilado —es decir, a la torsión de las fibras para unir las en un producto continuo (López Campeny, 2013, 2016)—, está representada por las numerosas torteras identificadas en la muestra⁶. Sus tamaños y pesos son bastante reducidos (menores a 3 cm y a 5 g, respectivamente), y el diámetro de sus perforaciones, de entre 4 y 5 mm, indica que pudieron ser utilizadas para producir hilos de finos a intermedios⁷. La estandarización métrica que presentan algunos atributos de estas piezas podría sugerir, por una parte, la utilización de herramientas similares para la realización de la perforación y, por otra, cierta uniformidad en los productos obtenidos —por ejemplo, en el grosor del hilado o el tipo de torsión (López Campeny, 2013, 2016)—. La posterior utilización de estas torteras como objetos ornamentales, principalmente colgantes, no puede ser descartada: la posición de estas piezas en algunos entierros (Cantarutti, 2019) y la pequeña perforación adicional registrada en una de ellas, podrían indicar esta ulterior funcionalidad.

⁶ No entraremos aquí en detalles sobre las interrogantes y discusiones en torno a la funcionalidad de este tipo de morfologías, que bien fueron resumidas en su momento por Cantarutti (2019). Creemos que las características morfológicas y métricas presentadas, en conjunto con la presencia de la fibra que registramos en una de estas piezas, son prueba de su función como torteras.

⁷ Según algunas autoras (Rivera, 2012, 2014; Arnold y Espejo, 2010) y sobre la base de información etnográfica, el diámetro de la perforación se relacionaría con el grosor de los hilos producidos. Aquí consideramos la propuesta de Rivera (2012), quien define como hilos «finos» aquellos de entre 1 y 3 mm de grosor; «intermedios», los de entre 3 y 7 mm de grosor; y «gruesos», los mayores a 7 mm.

Para la etapa del tejido, la literatura describe una multiplicidad de tareas y objetos, cuyo uso depende del tipo y características (dimensiones, composiciones, grosor) del producto que se desee elaborar. Ejemplo de ello son los diferentes subtipos, formas y tamaños de las wichuñas: en EFO, específicamente, encontramos ejemplares de morfologías activas en bisel y aguzadas, además de un posible prensador, los cuales podrían haber sido utilizados para «separar las capas de urdimbres de colores (lizados), escoger y/o contar los elementos de urdimbre durante las distintas etapas de conformación de los diseños y, además, para apretar-ajustar los hilos de cada nueva pasada de trama» (López Campeny, 2016, p. 123). La elección de un individuo juvenil para la fabricación de una de las wichuñas del sitio podría dar cuenta de un uso destinado, por ejemplo, a la elaboración de prendas pequeñas (Arnold y Espejo, 2013).

Por otra parte, la presencia de un posible tesador hace suponer su utilización para el alisado de los hilos durante el urdido o el tejido (Rivera, 2012). La morfología particular de esta pieza, con un extremo aguzado, no la haría eficaz para el tensado de los hilos —una de sus otras posibles funciones—, pero sí para alisarlos con el extremo dentado.

Tampoco se puede descartar en EFO la producción de textiles de un elemento único (Emery, 1980), por ejemplo, mediante la técnica de anillado sencillo (Dransart, 2002). Esta producción no requiere de estructuras de tejido complejas (como telares) ni instrumentos asociados a ella, sólo agujas y un soporte para dar forma a la estructura.

Por último, la etapa final de la cadena de producción textil se relaciona con el acabado o el mantenimiento de las prendas u objetos (Arnold y Espejo, 2013; López Campeny, 2016; Rivera, 2012, 2014). En el sitio, está representada por numerosas agujas de variados tamaños, algunas fragmentadas, cuyas características indican un uso repetido y reparaciones constantes para su reutilización. Los diámetros de las perforaciones de las agujas son coherentes con aquellos de las torteras, pudiendo introducirse en aquellas un hilo fino a intermedio (de 2 a 4 mm de grosor).

Existen, además, actividades de otra índole representadas en los instrumentos de hueso. Entre ellas, se identifica el consumo de sustancias psicoactivas, con la presencia de espátulas y de un posible tubo inhalador pertenecientes a la fase incaica. Sus morfologías son similares a lo largo de todo el

Norte Semiárido en distintos sitios y períodos (Castillo, 1992), como parte del complejo alucinógeno que se generalizó en la zona desde la cultura Las Ánimas, por influjo de una cosmovisión vinculada al mundo andino (Castillo, 1989; Troncoso *et al.*, 2016).

Asimismo, se observa la presencia de vástagos de arpón, vinculados con la obtención de recursos marítimos, principalmente a partir de la caza de mamíferos marinos o de la pesca. Resulta interesante que estos instrumentos se encuentren en un sitio tan alejado de la costa, en los valles interiores: podrían ser parte de la ofrenda de algún individuo relacionado con la realización de dichas tareas cuyo contexto no fue bien documentado. Si bien no se conoce el *locus* específico de estas piezas, los vínculos del interior con la costa llegaron a ser mucho más recurrentes e importantes con la llegada de poblaciones trasandinas incanizadas. Esto se vuelve mucho más notorio en el valle de Illapel (Rodríguez *et al.*, 2004; Troncoso *et al.*, 2004), pero podría haberse replicado en el resto del Norte Semiárido. De hecho, la presencia de gasterópodos, bivalvos y otros moluscos en el área de actividades cotidianas de EFO refuerza la evidencia de relaciones con la costa (Cantarutti y Mera, 2004).

Algunos de los instrumentos descritos anteriormente, así como también la pieza aguzada de inicios de la conquista hispana, lucen decoraciones con motivos similares: círculos con punto central. Estos pudieron efectuarse utilizando dos instrumentos (posiblemente metálicos) con extremos muy aguzados, ligados entre sí de tal forma que funcionaran como una sola herramienta de dos puntas, la cual, al girar, formara un círculo perfecto con un punto central (Provenzano, 2001). Las variaciones en el grosor del círculo exterior —y, por tanto, en su diámetro— podrían reflejar el número de rotaciones del instrumento de dos puntas: mientras más rotaciones, más grueso y amplio el círculo. Este motivo se ha visto también en torteras y espátulas de sitios diaguitas preincaicos e incaicos del Norte Semiárido (Punta de Piedra, Fundo Coquimbo, Puclaro, Marquesa [Castillo, 1992; Inventario del Museo Arqueológico de La Serena]), decorando los cuerpos de las piezas o formando los ojos de los personajes. Se trataría, entonces, de un motivo que se habría extendido con anterioridad a la anexión de la región al Tawantinsuyu y que habría perdurado, al menos, durante el período incaico.

La disposición de los motivos y de los grabados de personajes antropomorfos sobre algunas torteras de hueso del sitio EFO siguen los principios básicos de simetría y reflexión en espejo característicos de la iconografía cerámica de las comunidades diaguitas preincaicas (González, 1998, 2004). En el conjunto estudiado observamos que aquellos principios persisten durante el control inca.

En definitiva, la industria ósea del sitio EFO refleja algunos de los principios visuales más importantes de las comunidades diaguitas, así como también ciertas actividades realizadas por ellas principalmente durante el período incaico. Aunque este trabajo constituye solo una primera aproximación a dicho conjunto, sus resultados demuestran que esta materialidad puede ser una fuente de información importante sobre las comunidades diaguitas del Norte Semiárido, dando cuenta no solo de los aspectos productivos, sino también de la vida cotidiana y de la cosmovisión de las sociedades humanas en el pasado. Ahora bien, considerando la falta de información contextual de algunas piezas y lo inicial de las categorías morfofuncionales sugeridas, las propuestas presentadas aquí son solo hipótesis. Futuros análisis, por ejemplo, de huellas de uso y de identificación de fibras, podrán confirmarlas y entregar resultados complementarios sobre estas actividades.

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

La industria ósea del Estadio Fiscal de Ovalle es uno de los conjuntos de esta materialidad más importantes del valle del Limarí. La cantidad y diversidad de las piezas que comprende evidencian la relevancia que tuvieron los huesos y los camélidos en la región como materia prima para la elaboración de distintos tipos de objetos. La reevaluación de este conjunto permite reinterpretar las funciones que le han sido atribuidas y enriquecer los conocimientos sobre las dinámicas económicas y sociales de las comunidades diaguitas en el valle del Limarí, principalmente después de su anexión al Tawantinsuyu.

Durante esta época, las comunidades diaguitas experimentaron importantes transformaciones en distintos ámbitos (Cantarutti, 2019; Cantarutti y Mera, 2004; González, 2001, 2017; Rodríguez *et al.*, 2004; Troncoso *et al.*, 2009, 2016). En el sitio estas se ven reflejadas en la importancia e intensificación de las actividades textiles —expresada por la gran abundancia de

instrumentos ligados a este tipo de producción—, así como en la ampliación de las redes de interacción entre costa e interior —manifiesta en la presencia de vástagos de arpón en esta zona alejada del litoral—. Lo anterior coincide con lo observado en sitios de otros valles del Norte Semiárido, como el de Mauro e Illapel (López *et al.*, 2012; Santander y López, 2016; Rodríguez *et al.*, 2004). En lo que concierne a las tareas textiles, estas podrían haber sido llevadas a cabo con el objetivo de fabricar prendas u objetos de uso cotidiano para la población; sin embargo, al encontrarse el sitio en una zona clave para el control incaico (Cantarutti, 2002; Troncoso y Pavlovic, 2013; Troncoso *et al.*, 2016), es válido preguntarse si la actividad pudo también formar parte de una intensificación productiva bajo una lógica de pagos tributarios (como ya fue planteado por Cantarutti [2019]) y/o de intercambio entre comunidades.

Futuros análisis de las colecciones del Estadio Fiscal de Ovalle y de otras pertenecientes al valle del Limarí podrán entregarnos más información sobre las actividades allí desarrolladas y sobre las comunidades diaguitas durante el período de control incaico.

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos al Museo del Limarí por su ayuda y disposición en este trabajo y en las horas de análisis en sus dependencias, en especial a don Raúl Araya Vega por todo su apoyo durante el trabajo de laboratorio. A Gabriel Cantarutti, por sus comentarios y sugerencias en el manuscrito. A las personas que dirigen y trabajan en el proyecto Bajo la Lupa, por la invitación y por su apoyo durante los meses de investigación, en especial a Daniela, Marisol y Macarena. El presente trabajo lo dedicamos a la memoria de Guillermo Villar Villar, encargado durante 42 años de las colecciones del Museo del Limarí.

REFERENCIAS

- Ampuero, G. (1969a). Excavaciones arqueológicas en el Fundo de Coquimbo, Departamento de la Serena. En H. Niemeyer (ed.), *Actas del V Congreso de Arqueología Chilena* (pp. 153-166). La Serena: Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos, Museo Arqueológico de La Serena.

- Ampuero, G. (1969b). Pulidores de cerámica. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena*, (13), 45-48.
- Ampuero, G. (1989). La cultura diaguita chilena. En J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (eds.), *Prehistoria: desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista* (pp. 277-287). Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Ampuero, G. (1994). *Cultura diaguita*. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Colección Culturas Aborígenes. Santiago: División de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Arnold, D. y Espejo, E. (2010). *Ciencia de las mujeres. Experiencias en la cadena textil desde los ayllus de Challapata*. Serie Informes de Investigación II, N.º 6. La Paz: Fundación Xavier Albó e Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Arnold, D. y Espejo, E. (2013). *El textil tridimensional: pautas para entender la naturaleza del tejido como objeto y sujeto*. Serie Informes de Investigación II, N.º . La Paz: Fundación Xavier Albó e Instituto de Lengua y Cultura Aymara.
- Arnold, D., Espejo, E. y Maidana, F. (2013). *Tejiendo la vida. La colección textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz: Museo Nacional de Etnografía y Folklore y Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia.
- Averbouh, A. (2000). *Technologie de la matière osseuse travaillée et implications paléontologiques. L'exemple des chaînes d'exploitation du bois de cervidé chez les Magdaléniens des Pyrénées* [tesis de doctorado]. Universidad de París I Panteón Sorbona.
- Averbouh, A., y Provenzano, N. (1998-1999). Propositions pour une terminologie du travail préhistorique des matières osseuses: I - Les techniques. *Préhistoire et Anthropologie Méditerranéennes*, (7-8), 5-25.
- Ballester, B. (2018). Tecnología de arponaje en la costa del desierto de Atacama, norte de Chile., *Estudios Atacameños*, (57), 65-95.
- Ballester, B. (2021). *Arpones precolombinos de Antofagasta. Acople de partes, collage de materiales, ensamblaje de seres y mosaico de paisajes*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.museodeantofagasta.gob.cl/publicaciones/arpones-precolombinos-de-antofagasta-acople-de-partes-collage-de-materiales>
- Becker, C. (2004). Animales que cuentan historias. *Chungará*, 36(1), 359-364.
- Behrensmeyer, A. K. (1978). Taphonomic and ecologic information from bone weathering. *Paleobiology*, 4(2), 150-162.

- Bellier, C., Billamboz, A., Cattelain, P., Jilien, M., Mons, L., Ramseyer, D., Welte, A. (1995). Fiche générale des harpons et pointes barbelées. En H. Camps-Fabrèr (ed.), *Fiches typologiques de l'industrie osseuse préhistorique, Cahier VII: Éléments barbelés* (pp. 5-12). Treignes: Éditions du Cedarc.
- Benavente, A., Adaro, L., Gecele, P. y Cunazza, C. (1993). *Contribución a la determinación de especies en arqueología: Familia Camelidae y Taruca del norte*. Serie Programas de Desarrollo 3. Santiago: Universidad de Chile.
- Berenguer, J. y Acevedo, N. (2015). Tubos de hueso de ave como implementos chamánicos en el desierto de Atacama, siglos XI-XV. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 20(1), 51-72.
- Biskupovic, M. (1999). Excavación arqueológica en la Planta Pisco Control de Ovalle, IV Región, Chile. *El Limarí y sus valles*, 1(1), 7-27.
- Bravo, G. (2018 Ms.). *Informe análisis artefactos óseos del sitio El Olivar, rescatados durante el 2015-2017 en el marco de la construcción de la doble vía La Serena-Vallenar*.
- Bravo, G., López, P., Santander, B., Cartajena, I. y Rivera, B. (2018). *Textile production during the Inka influence (1450-1536 A.D.) in Mauro Valley (Semi-Arid North, Chile, 31°S): from the study of camelid remains and bone tools* [ponencia]. VIII Union Internationale des Sciences Préhistoriques et Protohistoriques (UISPP) World Congress, París, Francia.
- Caldwell, D. (2009). Palaeolithic whistles or figurines? a preliminary survey of prehistoric phalangeal figurines. *Rock Art Research*, (26), 65-82.
- Cantarutti, G. (2002). *Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle de Limarí* [tesis de pregrado]. Universidad de Chile.
- Cantarutti, G. (2019). *Expresiones del dominio incaico en el valle del Limarí: Colección Planta Pisco Control de Ovalle*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.museolimari.gob.cl/publicaciones/expresiones-del-dominio-incaico-en-el-valle-del-limarí-coleccion-planta-pisco-control>
- Cantarutti, G. y Mera, R. (2001). *Alfarería de la fase inca en el valle de Limarí: Evidencias de influencia yavi o chicha en jarros antropomorfos*. IV Congreso Chileno de Antropología, Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Santiago de Chile.
- Cantarutti, G. y Mera, R. (2004). Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle de Limarí. *Chungará*, 36(2), 833-845.
- Castillo, G. (1992). Evidencias sobre el uso de narcóticos en el Norte Semiárido Chileno: catastro regional. *Boletín del Museo Regional de Atacama*, (4), 105-160.

- Chase, P. G. (1990). Sifflets du paléolithique moyen? Les implications d'un coprolithe de coyote actuel. *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, (87), 165-167.
- Clodoré-Tissot, T. (2009). Reconstituer la flûte de Veyreau, récit d'une expérimentation. En C. Dumas, B. Roussel, P. J. Texier (dir.), *Langage de pierre, la restitution du geste en archéologie préhistorique* (pp. 70-74). Actes du Colloque Européen 2009. Musée des Baux de Provence, Maison Cazenave.
- Cornely, F. (1947-1949). Cultura diaguita chilena (Provincia de Coquimbo y Atacama). *Revista Chilena de Historia Natural*, (51-53), 119-262.
- Cornely, F. (1956). *Cultura diaguita chilena y cultura de El Molle*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Dauvois, M. (1989). Son et musique paléolithiques. *Les Dossiers D'Archéologie*, (142), 2-11.
- D'Errico, F. (1991) Carnivore traces or Mousterian skiffle? *Rock Art Research*, 8, 61-63.
- D'Errico, F. y Villa, P. (1997). Holes and grooves: the contribution of microscopy and taphonomy to the problem of art origins. *Journal of Human Evolution*, 33 (1), 1-31.
- Dransart, P. (2002). *Earth, water, fleece and fabric. An ethnography and archaeology of Andean camelid herding*. Londres: Routledge.
- Emery, I. (1980). *The primary structures of fabrics: and illustrated classification*. Washington, D.C.: Textile Museum.
- González, P. (1995). Presencia altiplánica en el Norte Semiárido. El tipo Saxamar en los diseños cerámicos Diaguita 111. *Museos*, (19), 8-11.
- González, P. (1998). Códigos visuales de los diseños diaguita preincaicos: felinos, simetría e identidad. En Colegio de Antropólogos de Chile (eds.), *Actas del III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G.* (pp. 385-402). Temuco: LOM Ediciones.
- González, P. (2001). Estructura del arte, espacio e identidad: La cultura diaguita en el valle de Illapel. En Colegio de Antropólogos de Chile (eds.), *Actas de IV Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G.* (pp. 1377-1382). Santiago: LOM Ediciones.
- González, P. (2004). Patrones decorativos y espacio: El arte visual diaguita y su distribución en la cuenca del río Illapel. *Chungará*, 36 (Suplemento Especial 2), 767-781.

- González, P. (2017). *Sitio El Olivar: Su importancia para la reconstrucción de la prehistoria de las comunidades agroalfareras del norte semiárido chileno*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Dibam. <https://www.museoarqueologicolase-rena.gob.cl/publicaciones/sitio-el-olivar-su-importancia-para-la-reconstruccion-de-la-prehistoria-de-las>
- Gutiérrez, M. (2004). *Análisis tafonómicos en el área interserrana (Provincia de Buenos Aires)* [tesis doctoral]. Facultad de Ciencias Naturales y Museo (UNLP), La Plata.
- Hang, J. C. y Constantinescu, F. (1999). *Informe número 1: De antropología física. Planta Pisco Control: Un cementerio Diaguita III. El Limarí y sus Valles*, 1(1), 29-33.
- Harrison, R. A. (1978). A pierced reindeer phalanx from Banwell bone cave and some experimental work on phalangeal whistles. *Proceedings of the University of Bristol Spelaeological Society*, 15(1), 7-22.
- Iribarren, J. (1949). Una interesante colección arqueológica de Ovalle. *Revista Universitaria*, XXXIV(1), 185-192.
- Iribarren, J. (1975). Ocupación inca de Atacama y Coquimbo. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural de Chile*, (34), 111-119.
- Johnson, E., (1985). Current developments in bone technology. En M. Schiffer (ed.), *Advances in archaeological method and theory* (pp. 157-235). Nueva York: Academic Press.
- Kent, J. (1982). *The domestication and exploitation of the South American camelids* [tesis doctoral]. Universidad de Washington, St. Louis.
- Latorre, E. (2009). *De adornos y herramientas nacidos del fuego: una caracterización del trabajo en metales en la cultura diaguita (ca. 900-1536 d. C.)* [tesis de pregrado]. Universidad de Chile.
- Latorre, E. y López, P. (2011). Los metales en la cultura diaguita chilena (ca. 900-1536 d. C.): una aproximación metodológica e interpretativa. *Intersecciones en Antropología*, (12), 319-332.
- Llagostera, A., Torres, C., y Costa, M. A. (1988). El complejo psicotrópico en Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños*, (9), 61-98.
- López, P., Cartajena, I., Santander, B., Rivera, B. y Opazo, C. (2012). Explotación de camélidos de un sitio Intermedio Tardío (1000-1400 d. C.) y Tardío (1400-1536 d. C.) del valle de Mauro (IV Región, Chile). *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, (41-42), 91-108.

- López, P., Cartajena, I., Santander, B., Pavlovic, D. y Pascual, D. (2015). Camélidos domésticos en el valle de Mauro (Norte Semiárido, Chile): Múltiples análisis para un mismo problema. *Intersecciones en Antropología*, (16), 31-44.
- López Campeny, S. (2013). *Tecnologías originarias. Tecnología textil prehispánica: Un abordaje arqueológico*. Recuperado de http://documentop.com/tecnologia-textil-prehispanica_5be4c0be097c47fb438b4696.html
- López Campeny, S. (2016). El textil antes del textil... Análisis de instrumental arqueológico como referente de prácticas de producción textil. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(2), 119-136.
- Lyman, R. L. (1994). *Vertebrate taphonomy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Montané, J. (1960). Arqueología diaguita en los conchales de la costa, Punta Teatinos. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (11), 68-75.
- Montané, J. y Niemeyer, H. (1960). Arqueología diaguita en conchales de la costa. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (11), 53-75.
- Moore, K. (2008). Huesos animales provenientes de las excavaciones durante la temporada 2006 en Chiripa: Montículo 3. En C. Hastorf, L. Steadman, K. Moore, E. Dean, W. Whitehead, K. Killackey, R. Fontenla, E. Machicado, N. Anthony, C. Bare y M. Bruno, *Proyecto Arqueológico Taraco: 2006 Excavaciones en Chiripa, Bolivia*. Informe presentado a la Dirección Nacional de Arqueología de Bolivia.
- Moore, K., Steadman, D. y de France, S. (2001). Rebaños, pescados y aves en la economía doméstica y ritual de Chiripa. *Textos Antropológicos*, 13(1-2), 74-85.
- Morley, I. (2003) *The evolutionary origins and archaeology of music*. Darwin College Research Report DCRR-002. Cambridge University.
- Mostny, G. (1958). Máscaras, tubos y tabletas para rapé y cabezas trofeo entre los atacameños. México D. F.: Miscelánea Paul Rivet, Octogenario Dicata.
- Nielsen, A. (2013). *Pastores del sur andino*. Buenos Aires: Fundación Ernesto Sábato.
- Provenzano, N. (2001). *Les industries en os et bois de cervidés des Terramares Émiliennes*, (tesis de doctorado). Université Aix-Marseille II.
- Rivera, C. (2012). Tecnología textil durante el Período Formativo en los valles Central y Alto de Cochabamba. *Arqueantropológicas*, (2), 143-162.
- Rivera, C. (2014). Prehispanic textile production in highland Bolivia: instruments for spinning and weaving processes. En D. Arnold y E. Espejo (eds.), *Textiles, technical practice, and power in the Andes* (pp. 233-257). Oxford: Archetype Publications.

- Rivera, B., López, P., Cartajena, I. y Santander, B. (2014). Caracterización de las ocupaciones de los períodos Intermedio Tardío y Tardío (~1.000-1.536 años d. C.) en el valle de Mauro (IV Región, Chile) a partir del registro zooarqueológico. *Revista Chilena de Antropología*, 30(2), 129-135.
- Rodríguez, J., Becker, C., González, P., Troncoso, A. y Pavlovic, D. (2004). La cultura diaguita en el valle del río Illapel. *Chungará*, 36 (Suplemento Especial 2), 739-751.
- Santander, B. (2011). *Patrones de huellas de uso en artefactos óseos para el Período Formativo Temprano en la puna de Atacama: El sitio Tulán-54* (tesis de pregrado). Universidad de Chile.
- Santander, B. y López, P. (2012). Análisis de microhuellas de uso mediante Microscopio Electrónico de Barrido (MEB) de artefactos óseos de un sitio Arcaico Tardío del valle de Mauro (Región de Coquimbo, Chile): Aportes para una reconstrucción contextual. *Revista Chilena de Antropología*, 26, 129-150.
- Scheinsohn, V. (1997). *Explotación de materias primas óseas en la Isla Grande* (tesis de doctorado). Universidad de Buenos Aires.
- Santander, B. y López, P. (2016). La tecnología ósea del valle de Mauro. Aproximaciones a su variabilidad cronológica y cultural. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 3(2), 74-87.
- Taboada, C., López Campeny, S. y Angiorama, C. (2018). Una placa de metal y un tejido de algodón: implicancias en relación a procesos locales, incaicos y coloniales en la llanura de Santiago del Estero (Argentina). *Estudios Atacameños*, (59), 121-154.
- Troncoso, A. (1999). La cultura diaguita en el valle de Illapel, una perspectiva exploratoria. *Chungará*, (30), 125-142.
- Troncoso, A. (1999-2000). La cultura diaguita y el Período Intermedio Tardío en la costa de Los Vilos, provincia del Choapa. *Revista Chilena de Antropología*, (15), 49-61.
- Troncoso, A., Becker, C., Pavlovic, D., González, P., Rodríguez, J. y Solervicens, C. (2009). El sitio LV099-B Fundo Agua Amarilla y la ocupación del Período Incaico en la costa de la provincia del Choapa. *Chungará*, 41(2), 241-259.
- Troncoso, A. y Pavlovic, D. (2013). Historias, saberes y prácticas: un ensayo sobre el desarrollo de las comunidades alfareras del Norte Semiárido de Chile. *Revista Chilena de Antropología*, (27), 101-140.

- Troncoso, A., Pavlovic, D., Becker, C., González, P. y Rodríguez, J. (2004). Césped 3, asentamiento del Período Diaguita-Incaico sin cerámica Diaguita Fase III en el curso superior del río Illapel, IV Región. Chile. *Chungará*, 36 (Suplemento Especial 2), 893-906.
- Troncoso, A., Vergara, F., Pavlovic, D., González, P., Pino, M., Larach, P., Escudero, A., La Mura, N., Moya, F., Pérez, I., Gutiérrez, R., Belmar, C., Basile, M., López, P., Dávila, C., Vásquez, M. y Urzúa P. (2016). Dinámica espacial y temporal de las ocupaciones prehispánicas en la cuenca hidrográfica del río Limarí (30° Lat. S.). *Chungará*, 48 (2), 199-224.
- Vivar, J. (ca. 1558/2001). *Crónica de los reinos de Chile*. Santiago: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina.

ANEXO 1

TABLA 1. PROCEDENCIA ESPECÍFICA Y DATOS DE LOS INSTRUMENTOS DE HUESO DEL SITIO ESTADIO FISCAL DE OVALLE. INFORMACIÓN OBTENIDA DEL MUSEO DEL LIMARÍ Y DE LA REVISIÓN REALIZADA POR CANTARUTTI (2002 Y 2019).

Área específica	Sepultura	Responsable	Año excavación	Categoría morfofuncional	Fase atribuida	Número total	N.º de inventario
Emp. Cons. Limarí	Sin referencia	Emp. Cons. Limarí	1962	Tortera	Diaguita incaica	3	1034, 1037g, 1037i
Estadio Municipal	I	Grete Mostny	1962	Tubo	Hispanica	2	940a, 940b
Estadio Municipal	X	Sociedad Arqueológica de Ovalle	1966	Tortera	Diaguita incaica	2	1015a, 1015e
Estadio Municipal	Sin referencia	Guillermo Durruty-Julio Broussain	Sin referencia	Falange perforada	Diaguita preincaica	3	1015b, 1015c, 1015d
Estadio Municipal	Sin referencia	Sociedad Arqueológica de Ovalle	1964	Tubo inhalador	Diaguita incaica	1	920
Estadio Municipal	Sin referencia	Sin referencia	Sin referencia	Aguja	Indeterminada	16	1017a, 1017c, 1017d, 1017e, 1017f, 1017h, 1017g, 1023, 1031a, 1031b, 1031c, 1031d, 1031e, 1031f, 1031h, 1031i
Estadio Municipal	Sin referencia	Sin referencia	Sin referencia	Espátula	Indeterminada	1	921

Área específica	Sepultura	Responsable	Año excavación	Categoría morfofuncional	Fase atribuida	Número total	N.º de inventario
Estadio Municipal	Sin referencia	Sin referencia	Sin referencia	Indeterminado	Indeterminada	8	929a, 939, 1018a, 1018b, 1018c, 1018d, 1020, 1059b
Estadio Municipal	Sin referencia	Sin referencia	Sin referencia	Tortera	Indeterminada	13	1016a, 1016b, 1016c, 1036a, 1037a, 1037b, 1037c, 1037e, 1037f, 1037g, 1037h, 1037j, 1037k
Estadio Municipal	Sin referencia	Sin referencia	Sin referencia	Vástago de arpón	Indeterminada	5	1013a, 1013b, 1013c, 1013d, 1013e
Estadio Municipal	Sin referencia	Sin referencia	Sin referencia	Wichuña	Indeterminada	9	941a, 941c, 941d, 1009a, 1009c, 1009d, 1009e, 1050a, 1050b
Estadio Municipal	Sin referencia	Emp. Cons. Limarí	1962	Wichuña	Diaguita incaica	1	941b
Grete Mostny	1	Grete Mostny	1962	Indeterminado (posible alfiler)	Hispánica	1	1012
Planta Pisco Control	2	Marcos Biskupovic	1991	Aguja	Diaguita incaica	2	956b, 956d
Planta Pisco Control	2	Marcos Biskupovic	1991	Falange perforada	Diaguita incaica	1	959a
Planta Pisco Control	2	Marcos Biskupovic	1991	Prensador	Diaguita incaica	1	957c
Planta Pisco Control	2	Marcos Biskupovic	1991	Tesador	Diaguita incaica	1	957a

Área específica	Sepultura	Responsable	Año excavación	Categoría morfolo-funcional	Fase atribuida	Número total	N.º de inventario
Planta Pisco Control	2	Marcos Biskupovic	1991	Tortera	Diaguita incaica	3	959c, 959h, 959l
Planta Pisco Control	2	Marcos Biskupovic	1991	Wichuña	Diaguita incaica	2	958a, 958b
Planta Pisco Control	3	Marcos Biskupovic	1991	Tortera	Diaguita incaica	5	959b, 959c, 959f, 959i, 959j
Planta Pisco Control	3	Marcos Biskupovic	1991	Aguja	Diaguita incaica	2	956a, 956c
Planta Pisco Control	4	Marcos Biskupovic	1991	Espátula	Diaguita incaica	1	990
Planta Pisco Control	4	Marcos Biskupovic	1991	Indeterminado	Diaguita incaica	1	1059b
Planta Pisco Control	4	Marcos Biskupovic	1991	Tubo	Diaguita incaica	1	1059c
Planta Pisco Control	7	Marcos Biskupovic	1991	Aguja	Diaguita incaica	1	993b
Planta Pisco Control	7	Marcos Biskupovic	1991	Tortera	Diaguita incaica	5	992a, 992b, 992c, 992d, 992f
Planta Pisco Control	14	Marcos Biskupovic	1991	Tortera	Diaguita incaica	1	1080c
Planta Pisco Control	Sin referencia	Marcos Biskupovic	1991	Indeterminado	Diaguita incaica	1	1252
Planta Pisco Control	Sin referencia	Marcos Biskupovic	1991	Tortera	Diaguita incaica	3	992e, 1250, 125l

LOS SONIDOS DIAGUITAS EN EL MUSEO DEL LIMARÍ

José Pérez de Arce

INTRODUCCIÓN

En este artículo analizo seis flautas arqueológicas pertenecientes a la colección del Museo del Limarí, en Ovalle. Se trata de una flauta vertical de piedra azul (n.º 11.834), una flauta vertical de piedra negra (n.º 11.835), una flauta acodada de piedra verde (n.º 11.786), una flauta acodada de piedra café (n.º 11.787), una antara de piedra blanca (n.º 11.785) y una flauta globular de cerámica (n.º 11.2005). Fueron encontradas en la zona de la actual ciudad de Ovalle, en el valle del Limarí, y en La Marquesa, en el valle del Elqui, y atribuidas a la cultura diaguita, entre el 1000 y el 1545 d. C. La presente investigación se desarrolló en tres ámbitos: un examen directo de los objetos; un estudio de sus posibles técnicas de ejecución; y, finalmente, un análisis del contexto de cada objeto, basado en la bibliografía y otros datos anexos.

Para indagar en las posibles técnicas de ejecución de los instrumentos, recurrimos a tres músicos de bailes chinos¹ con diferentes experiencias y sensibilidades, quienes concurren al Museo el día 6 de junio de 2023. El primero de ellos es don Juan León, respetado integrante del Baile Chino N.º 8 de Andacollo, quien ha tocado la flauta desde pequeño y representa el modo más tradicional de ejecutar las flautas locales. En segundo lugar, Jimmy Campillay, de Vicuña, quien conjuga sus conocimientos de «chino» con su oficio en la fabricación de flautas de piedra basadas en los ejemplares diaguitas; tiene mucha práctica explorando las propiedades sonoras que ofrece cada instrumento vernáculo. Por último, Claudio Mercado, también músico «chino», pero del Aconcagua —donde usan una técnica de ejecución un poco

¹ Se denomina «bailes chinos» a las cofradías de músicos danzantes que participan en las fiestas rituales vernáculos del Norte Chico y la Zona Central de Chile (Mercado, 2003). El nombre «chino» no se refiere al país China, sino que está relacionado con un término de origen quechua que se traduce como 'servidor' (en este caso, 'servidor de la Virgen').

diferente—, además de antropólogo con amplia experiencia en instrumentos prehispánicos. Gracias a la colaboración del equipo del Museo, encabezado por su director, los músicos pudieron acceder a tocar las seis flautas estudiadas, primero, por separado, y luego, en conjunto. A partir de sus reacciones, pudimos obtener pistas sobre cómo buscar, en cada objeto, esa intención original inscrita en su diseño sonoro hace más de cinco siglos². Por sus contactos con el Museo, Jimmy y Claudio habían accedido a las flautas previamente; don Juan, en cambio, las conoció en esta oportunidad.

Para comenzar, presento el análisis formal de cada instrumento, donde describo sus características y posibles métodos de confección. A continuación, efectúo un análisis organológico, donde detallo su diseño acústico y posibles sistemas de ejecución. Por último, desarrollo un análisis cultural, donde interpreto las piezas dentro de los contextos sociales de la época.

ANÁLISIS FORMAL

En esta parte considero cada objeto de acuerdo con su forma, su estructura, su aspecto, su ornamentación y su probable método de confección. En la descripción nombro ciertas estructuras básicas del diseño acústico de las flautas en general (extremo proximal, embocadura, extremo distal, agujero de digitación), todas las cuales corresponden a funciones cuya interpretación justifico en el análisis organológico.

La flauta vertical de piedra azul n.º 11.834 (fig. 1) ha sido descrita por Iribarren (1969, 1971), Mena (1974) y Pérez de Arce (1981). Consiste en un pequeño tubo sobre cuya superficie se encuentran dos figuras en relieve, a las que me refiero más adelante. La piedra en la cual fue confeccionada —identificada como calcedonia (Iribarren, 1969) o piedra talcosa (Mena, 1974)— es jaspeada (con aspecto de mármol), gris azulado con vetas negras y blancas (fig. 1a). La pieza tiene una forma sencilla, a la que Iribarren (1969) se refiere como de «factura elemental» (p. 94). Su confección general es muy fina, con una geometría

² Para el análisis utilizamos un video filmado mientras ellos ejecutaban. En algunos casos, el video no deja ver algunos detalles, y por eso faltan algunos datos en las descripciones.

cuidada y figuras minuciosamente trabajadas, sin huellas de la herramienta con que se talló. Su embocadura es plana, muy pulida, mientras que el extremo distal presenta paredes más delgadas y es más redondeado. La pieza mide aproximadamente $3,9 \times 1,4 \times 1,9 \text{ cm}^3$ y se encuentra en perfecto estado de conservación.

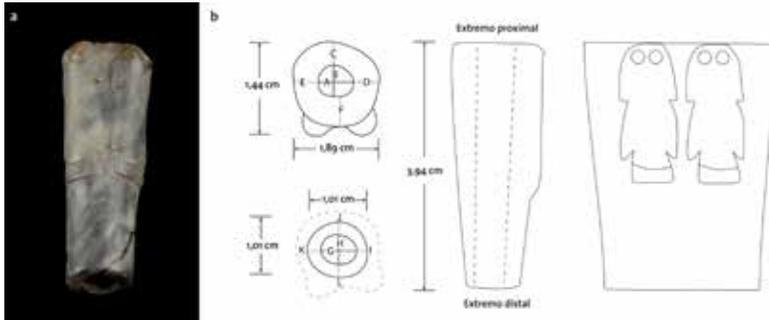


Figura 1. Flauta vertical de piedra azul: (a) vista de una de las caras de la flauta, donde se aprecian las figuras labradas en la superficie; (b) diagrama de la pieza. Museo del Limarí, n.º 11.834. Ilustraciones de José Pérez de Arce y Marisol Toledo.

El diseño acústico (fig. 1b) consiste en un tubo cilíndrico, con un diámetro superior de $0,58 \times 0,57 \text{ cm}$ (A, B) e inferior de $0,51 \times 0,57 \text{ cm}$ (G, H). La perforación está centrada, con paredes de $0,37$ a $0,28 \text{ cm}$ en el extremo proximal (C, D, E, F) y de $0,24 \text{ cm}$ en el extremo distal (I, J, K, L). Fue realizada mediante algún tipo de taladro, que dejó huellas de estrías en la superficie interior.

Mencionada por Cantarutti (2002), la flauta vertical n.º 11.835 (fig. 2) es similar a la anterior, salvo por que fue confeccionada en piedra de color negro con algo de gris y rojizo, aparentemente dura. La forma exterior de la pieza es ligeramente cónica (fig. 2a), con $4,5 \text{ cm}$ de largo, $1,43 \times 1,45 \text{ cm}$ de diámetro proximal y $0,94 \times 0,98 \text{ cm}$ de diámetro distal. Está en buen estado de conservación, salvo por una saltadura en el extremo distal que se produjo posteriormente al hallazgo (Raúl Araya Vega, com. pers., 6 de junio de 2023).

³ Las dimensiones que entregamos son un poco imprecisas, pues dependen de qué parte específica se mida. Por lo mismo, es frecuente encontrar variaciones entre diferentes mediciones. En el caso de los diámetros, que suelen ser irregulares, consignamos dos medidas, tomadas en distintos ejes.



Figura 2. Flauta vertical de piedra negra: (a) dos vistas de la pieza; (b) estrías visibles en el interior del extremo proximal; (c) diagrama del instrumento. Museo del Limari, n.º 11.835. Ilustraciones de José Pérez de Arce y Marisol Toledo.

Aunque la confección parece simple, la piedra dura exige mucho trabajo. Por su apariencia tosca, el exterior de la pieza debió ser labrado con una piedra bastante irregular, que dejó estrías marcadas (fig. 2b), pero cuidando la geometría cilíndrica. El extremo proximal muestra cortes diagonales y tangenciales con los que fue seccionada, probablemente cuando el tubo ya estaba perforado, a juzgar por la pequeña rebarba interior; estos cortes generaron una embocadura con más filo en un sector. El extremo distal, en tanto, luce más parejo, sin marcas de corte.

El tubo está compuesto por tres partes (fig. 2c): una parte proximal cilíndrica, de 0,96 cm de diámetro; una parte media cónica, ligeramente abocinada; y una parte distal cilíndrica de 0,65 cm de diámetro. Entre las dos últimas hay un pequeño «descanso»⁴ en ángulo recto. En su extremo

⁴ Los ejecutantes actuales de flautas de «chino» llaman «descanso» al encuentro entre las dos partes del tubo complejo y dan mucha importancia a su geometría, que puede ser en ángulo o suavizada.

proximal, el tubo fue probablemente hecho con un taladro –lo que explicaría su forma cilíndrica–, si bien exhibe huellas de un raspaje longitudinal, quizá para ampliar el diámetro. El sector central fue taladrado y pulido, al igual que el distal, que también luce cuidadosamente pulido. A diferencia de la superficie exterior, el interior de la pieza revela un gran cuidado por lograr una geometría compleja y perfecta.

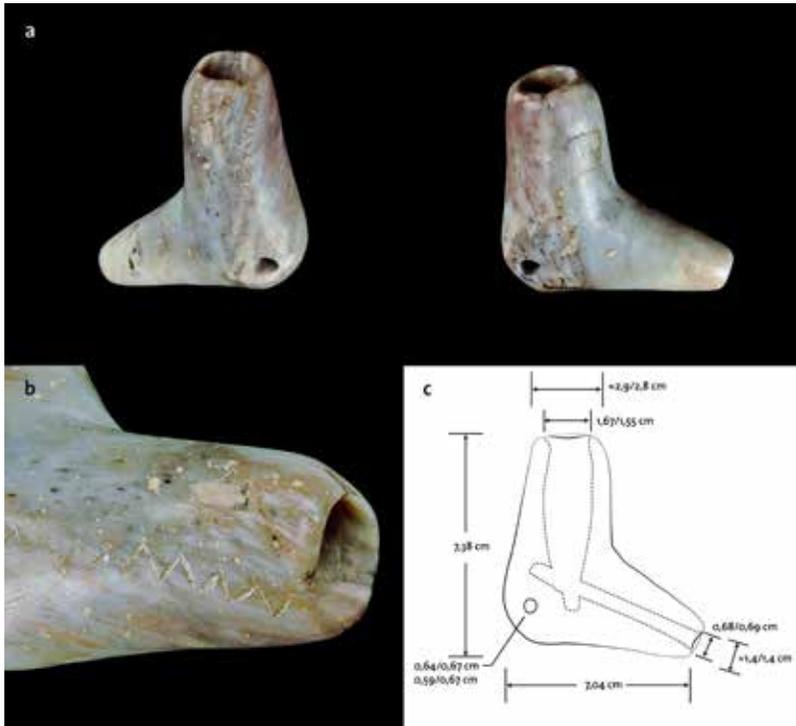


Figura 3. Flauta acodada de piedra verde: (a) dos vistas de la pieza; (b) detalle de diseños incisos en la superficie; (c) diagrama de la pieza. Museo del Limarí, n.º 11.786. Ilustraciones de José Pérez de Arce y Marisol Toledo.

La flauta acodada de piedra verde n.º 11.786 (fig. 3) fue publicada por Mena (1974) y Pérez de Arce (1981). Está confeccionada en piedra combarbalita (Museo del Limarí, s. f.) color verde lechoso, jaspeada (tipo mármol) con

zonas ligeramente rojizas y blancas, y vetas gris oscuro (fig. 3a). Mide aproximadamente 7,40 x 7,00 x 2,80 cm y se compone de dos partes cónicas que se unen formando un codo; en este último se observa un agujero de 0,60 cm de diámetro que sirve de asa. La superficie del sector proximal contiene varios diseños en zigzag (fig. 3b) cuya descripción desarrollo en la sección «Análisis cultural».

El diseño acústico del tubo (fig. 3c) es complejo: consta de una cámara proximal semiglobular de 5,8 cm de profundidad y de un tubo distal cilíndrico de 6,3 cm de largo. La embocadura mide 1,67 x 1,55 cm y presenta un rebaje tipo embudo de unos 0,6 cm de ancho en parte del diámetro. La abertura distal mide 0,68 x 0,69 cm.

Su fabricación implicó, primero, el desbastado minucioso de un gran trozo de piedra, mediante el cual se logró una forma equilibrada, simple y orgánica, propia de la estética diaguíta. La superficie está pulimentada, sin huellas de la herramienta con que se talló, a diferencia del agujero del asa, que sí conserva leves estrías del taladro. El tubo interior se hizo en dos partes. Al parecer, la cámara proximal se abrió, primero, perforando con un taladro (se ve la marca de este en el fondo) y luego, raspando las paredes hasta conseguir la forma semiglobular, de sección circular; finalmente la superficie fue pulida dejando apenas algo de las huellas del raspaje. La parte distal del tubo, en tanto, fue hecha con un taladro y luego alisada para borrar las estrías.

La flauta acodada⁵ de piedra café n.º 11.787 (fig. 4) fue publicada por Iribarren (1957, 1971), Mena (1974) y Pérez de Arce (1981, 1997). Está hecha en pórfido diorítico (Iribarren, 1971) o combarbalita (ficha Museo del Limarí, 1995) de aspecto opaco, color amarillo-café o mostaza oscuro con una veta rojiza (fig. 4a). Es parecida a la pieza anterior, con una forma elegante, simple y orgánica, difícil de describir y de medir (aproximadamente 6,8 x 8,5 x 2,8 cm). Posee dos partes unidas en ángulo (fig. 4b): un cuerpo mayor que contiene la cámara de resonancia, cuya boca mide aproximadamente 1,90 x 1,80 cm, y

⁵ Iribarren (1957) lo llamó «silbato acodado». Yo prefiero denominarlo «flauta acodada», porque el término «silbato» es más inespecífico y ambiguo que el de «flauta».

otro menor que contiene el tubo lateral, cuyo diámetro distal es de aproximadamente 1,5 x 1,4 cm. En el costado exterior del segmento mayor se talló un asa que parece emerger del cuerpo.

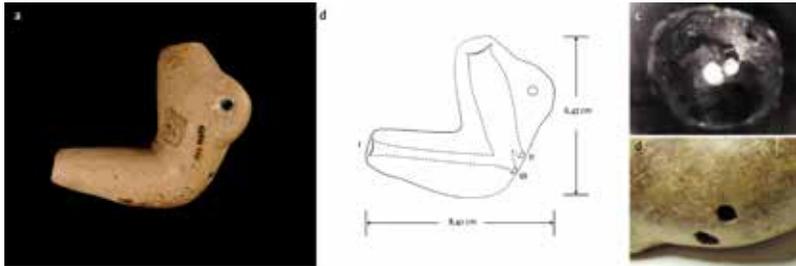


Figura 4. Flauta acodada de piedra café: (a) vista de una de las caras de la pieza; (b) diagrama; (c) detalle de las perforaciones en la base, efectuadas desde la embocadura; (d) detalle de las mismas perforaciones, desde el exterior. Museo del Limarí, n.º 11.787. Ilustraciones de José Pérez de Arce y Marisol Toledo.

El diseño acústico se compone de la cámara semiglobular, con una embocadura de 1 x 1,2 cm de diámetro, y dos perforaciones en el extremo opuesto, de 3,9 y 3,4 cm (agujeros II y III; fig. 4b). El tubo distal es ligeramente cónico, con una abertura (agujero I, fig. 4b) de 0,7 x 0,6 cm. Al igual que en el caso anterior, su factura exigió un desbaste intenso y prolijo del trozo de piedra, alcanzando superficies muy parejas. El asa se perforó primero con taladro —cuyas marcas no fueron pulidas—, y luego se ensancharon ambos extremos. En ambos costados de la base del asa se distinguen marcas lineales efectuadas de manera intencional e independiente (por cuanto no fueron hechas con la misma herramienta), que no obedecen ni al proceso de confección, ni a desgaste, ni a un diseño gráfico.

El interior fue realizado en varias etapas. La cámara de resonancia probablemente se inició con un taladro que perforó el fondo, abriendo un agujero (II). Luego, se habría practicado otra perforación similar, que abrió un segundo orificio (III). Lo anterior se deduce por la dirección de los agujeros (fig. 4c) y por la limpieza de su borde exterior (fig. 4d), desprovisto del rebaje que produce el taladrado ejecutado desde el exterior; estos datos son importantes para la interpretación organológica que haré luego. Posteriormente,

mediante un raspaje cuidadoso se ensanchó la cámara hasta lograr la forma semiglobular, dejando superficies sin pulir donde se conservan huellas de la herramienta. Por su parte, el tubo lateral se hizo inicialmente con un taladro fino, que perforó hasta la base del agujero III, y luego con otros más gruesos que le dieron su forma ligeramente cónica; finalmente, fue pulido, pero sin disimular las estrías circulares del taladro.

La antara de piedra blanca n.º 11.785 (fig. 5) aparece mencionada por Iribarren (1971), Mena (1974), Pérez de Arce (1981) y Cantarutti (2002). Es de piedra color blanco parejo, ligeramente verdoso y traslúcido (pirofilita, según Iribarren [1971]). Su diseño —simple, pulcro y elegante— se caracteriza por un perfil con cuatro escalones a un costado y un asa al otro (fig. 5a); esta última fue tallada de modo tal que da la impresión de estar añadida. La pieza cabe fácilmente en la mano y, por sus formas redondeadas y el pulido de la superficie, se siente muy suave y cómoda. Mide 9,85 x 6,05 x 2,67 cm.

El diseño acústico (fig. 5b) consiste en cuatro tubos que coinciden con el escalonado. Son tubos complejos, con un sector proximal ovalado y otro angosto y cilíndrico que se abre en el extremo distal (fig. 5d). Las dimensiones (largo total [largo aproximado proximal+distal]) son las siguientes: tubo I=10 (7,1+8,9) cm; tubo II=9,2 (5,6+3,6) cm; tubo III=7,5 (4,9+2,6) cm; tubo IV=5,8 (2,9+2,9) cm. El corte transversal de la parte proximal no es cilíndrico, sino rectangular (fig. 5e); la embocadura, de hecho, es casi cuadrada (fig. 5c), con las siguientes medidas: tubo I=0,80 x 0,73 cm; tubo II= 0,70 x 0,77 cm; tubo III=0,71 x 0,68 cm; tubo I=0,67 x 0,71 cm. La parte media es más ancha, rectangular (fig. 5f), mientras que la parte distal es cilíndrica (fig. 5g), con diámetros de: tubo I=0,70 x 0,72 cm; tubo II=0,58 x 0,59 cm; tubo III=0,54 x 0,54 cm; tubo IV=0,48 x ? cm. El instrumento está en perfecto estado, salvo por una rotura distal en los tubos I y II, y otra ligera rotura en la embocadura del tubo I. Cuando la examiné en 1981 tenía reparado con pasta blanca el extremo distal de este mismo tubo.

Al igual que en los casos anteriores, el tallado del exterior fue realizado con gran cuidado de dejar la superficie pareja y lisa, sin marcas de herramientas, excepto en la base del asa y en el ángulo de los escalonados, que sí conservan huellas de raspaje. En el agujero del asa (0,64 cm de diámetro) también se observan marcas del taladro. La confección de los tubos refleja

un trabajo muy delicado y complejo. Primeramente se taladraron los cuatro tubos desde la embocadura hasta el extremo distal, donde se conservan algunas huellas bastante pulidas del taladro. Se usaron cuatro taladros de distintos diámetros, los que decrecen a medida que el tubo se acorta. La guía del taladro se desvió un poco, dejando los extremos distales de los tubos formando un arco (fig. 5c). Dado que el tallado del escalerado exterior definió el largo total del tubo, las huellas de raspaje podrían indicar un proceso de corrección de este factor. En el encuentro entre el sector proximal y el sector distal del tubo se observa un descanso muy pequeño (menor a 1 mm) que pudo haberse logrado con un taladro ligeramente mayor para así marcar la longitud del sector proximal y poderse guiar al excavar. El ensanchamiento del sector proximal del tubo se realizó cavando en dos caras, hasta dar el corte rectangular. En el otro eje se intentó adelgazar lo más posible la pared entre los tubos contiguos, cuya distancia, medida en la embocadura, es de: 0,23 cm entre los tubos I y II; 0,27 cm entre II y III; y 0,22 cm entre III y IV. Se observan las huellas del raspaje en los costados interiores.

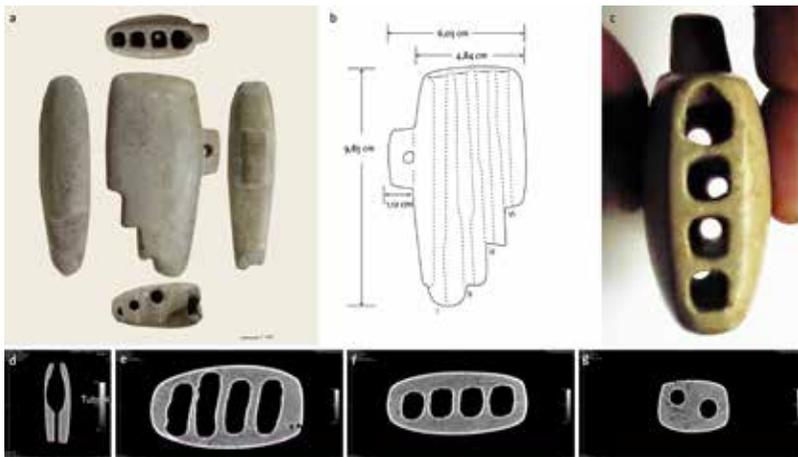


Figura 5. Antara de piedra blanca: (a) vista de cinco caras de la pieza; (b) diagrama; (c) vista del extremo proximal, con las perforaciones desalineadas, siguiendo un arco; (d) radiografía longitudinal de uno de los tubos; (e), (f) y (g) radiografías tomadas transversalmente a la altura de la embocadura, del cuerpo medio y del extremo distal, donde se aprecian las modificaciones en la geometría del tubo. Museo del Limarí, n.º 11.785. Ilustraciones de José Pérez de Arce y Marisol Toledo.

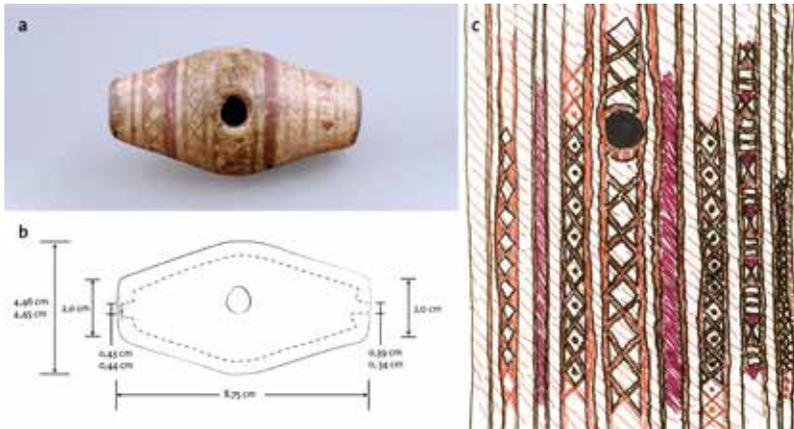


Figura 6. Flauta globular de cerámica: (a) vista de una de las caras de la pieza; (b) diagrama; (c) despliegue del diseño pintado sobre la superficie. Museo del Limarí, n.º 11.2005. Ilustraciones de José Pérez de Arce y Marisol Toledo.

La flauta globular de cerámica n.º 11.2005 (fig. 6) es mencionada por Cornely (1956) e Iribarren (1949, 1969, 1971). Mide 8,7 x 4,5 x 4,5 cm y presenta un cuerpo en forma de barril (fig. 6a y 6b), con dos lados troncocónicos y una embocadura central (0,95 x 1,00 cm de diámetro), lo que implica que se toca de forma horizontal. Los dos extremos laterales son planos, con diámetros de 2,0 x 2,2 cm y 2,0 x 2,1 cm. Al centro de cada uno de ellos hay un agujero de digitación de 0,5 x 0,4 cm y 0,4 x 0,3 cm. La superficie aparece enteramente cubierta con diseños pintados (fig. 6c), sobre los cuales profundizo en la sección «Análisis cultural». Se puede deducir que la confección fue hecha a partir de dos conos formados por láminas de arcilla, los cuales se cerraron con un cilindro en el extremo menor y luego fueron unidos al centro con una sección cilíndrica; por último, se practicó la perforación de la embocadura al medio y de los dos agujeros de digitación en ambos extremos.

ANÁLISIS ORGANOLÓGICO

El análisis organológico se enfoca específicamente en el diseño acústico del objeto, que es el responsable de producir el sonido. Este diseño considera

dos aspectos: el tipo de instrumento y la ejecución. Normalmente, el tipo de instrumento se reconoce al verlo ejecutado, cuando el músico lo toma y —en nuestro caso— lo sopla en cierta posición, de una determinada manera. Al tratarse de objetos arqueológicos, sin embargo, desconocemos su ejecución, y solo podemos deducir con qué intención fueron contruidos mediante la observación de su estructura.

Ahora bien, al momento de tocar el instrumento, entra en juego la intención del propio músico, que va a diferenciar una ejecución de otra. Enfrentado a un instrumento que no conoce, el ejecutante debe decidir cuál es esa intención original inscrita en su estructura, a fin de hacer que emerjan de él los sonidos para los cuales fue hecho. Esta decisión es intuitiva y acontece en los breves instantes previos a la ejecución, cuando el músico se encuentra ante una constelación de problemas que debe resolver en el acto —cómo acomodar la flauta a los labios, cómo sostenerla, cómo poner los labios, cómo soplar—. Ciertamente, algunos instrumentos entregan esta información de forma evidente —como ocurre con la flauta globular de cerámica y la antara de piedra blanca—, de manera que el ejecutante puede leer e interpretar la función prefigurada por el constructor sin dudar. En otros casos, esa información es confusa, y el instrumento ofrece múltiples posibilidades, como ocurre con las dos flautas acodadas.

Ambos aspectos —la teoría que guía al constructor de instrumentos y la experiencia que guía la ejecución del músico— son personales, y cambian de un individuo a otro. En el caso de las flautas, la teoría del constructor es especialmente compleja, etérea y difícil de conceptualizar. Por ejemplo, don Juan —quien, además de ser músico, fabrica flautas— dejó traslucir sus ideas en torno al diseño sonoro de las piezas varias veces durante la ejecución. Concibe la cámara de resonancia como una caja que responde a la dirección del soplo: «La caja es más recta en los pescaditos que en la otra»⁶, dijo, refiriéndose a la flauta vertical de piedra azul. Se imagina que, al estar abierta, «juega el oxígeno adentro. [...] abierto, el oxígeno se pierde, no se acumula

⁶ Los testimonios de Juan León, Jimmy Campillay y Claudio Mercado reproducidos en este artículo proceden de las conversaciones sostenidas durante la jornada de trabajo del 6 de junio de 2023.

en la caja, no da ese tintineo. De eso se trata, no da sonido». Sobre la flauta vertical negra, explica:

Es para abajo, para que tenga presión. O sea, uno entrega con el labio, un poco. Se pega el viento en la caja, en la cajita por dentro, y ahí le da el sonido, entonces cuando uno pone el labio muy recto, se pasa el viento para abajo, y no tiene sonido.

Luego añade: «Como que este ladito de acá de la caja tiene una resonancia mejor [...] y cuando estaba más recto, como que da más fino». Se imagina la tensión del flujo de aire al tocar «más despacio, no presionado», que «suena no con presión, porque uno lo tiene como tapado», o bien que «tiene salida». Quizá su pensamiento se acerca al de ese artesano que imprimió la intención original en cada flauta hace varios siglos.

Por otra parte, la ejecución depende de la experiencia de cada intérprete. Un músico sinfónico intentará dar notas lo más «afinadas» posible, es decir, cercanas a la escala temperada de origen eurocéntrico que él maneja. En cambio, un músico de un baile chino procurará que suene con una estética heredada de las músicas locales prehispánicas que usaban los diaguitas, un tema que ha ido quedando claro en numerosos trabajos recientes (Pérez de Arce, 2014, 2017; Gili *et al.*, 2023). De modo que, en nuestro caso, acudir a músicos con experiencia de bailes chinos resultaba más acertado.

Toda ejecución parte, además, de ciertas premisas. La primera es que todos los objetos estudiados aquí son flautas (otras posibilidades fueron desechadas por poco probables⁷). Como categoría organológica, la flauta corresponde a un aerófono en que el sonido se origina por un flujo de aire dirigido hacia un borde biselado, lo cual produce una turbulencia que hace oscilar el aire, generando una vibración que se escucha como sonido (Pérez de Arce y Gili, 2013). Las seis flautas estudiadas son de soplo directo, es decir, hay que colocar los labios de modo tal que el flujo de aire se dirija hacia

⁷ Las dos flautas acodadas interpretadas como trompeta por Jimmy dieron resultados pobres, no convincentes. La ausencia de otras hipótesis remite a la flauta como único uso probable.

el borde biselado⁸. Dos de ellas (n.ºs 11.834 y 11.835) corresponden a flautas verticales, que consisten en un tubo recto que se sopla por un extremo; en otras dos (n.ºs 11.786 y 11.787), dicho tubo tiene forma acodada. El ejemplar n.º 11.785 es una antara, especie de flauta de Pan (varias flautas verticales de tubo cerrado de distinto largo unidas) que se toca individualmente (a diferencia del sicu, otro tipo de flauta de Pan que se ejecuta entre dos personas). Finalmente, la n.º 11.2005 es una flauta globular, donde se sopla una cámara esférica, en vez de un tubo.

Todas estas flautas poseen estructuras comunes en su diseño acústico: la embocadura (por donde se sopla) y, eventualmente, uno o más agujeros de digitación. Cuando la intención original es evidente —como en el caso de la flauta globular—, identificar estas partes resulta fácil; pero cuando no lo es —como ocurre con las flautas acodadas—, podemos deducirla observando la reacción intuitiva de los ejecutantes al tomar y soplar el instrumento. El tema de los agujeros de digitación reviste mayor complejidad, pues nuestra cultura eurocéntrica ha instalado un paradigma que da mucha importancia a los agujeros que permiten generar melodías, mientras que la evidencia etnográfica nos enseña que muchas flautas vernáculas (como las pifilcas y las flautas de «chino», por ejemplo) no persiguen ese fin, sino producir timbres interesantes y complejos. Veremos que este paradigma eurocéntrico está presente durante el análisis de cada objeto.

La embocadura es la estructura más importante de la flauta, no solo porque de ella depende la producción del sonido, sino también porque determina la conexión del instrumento con el cuerpo del ejecutante a través de los labios. Para producir el sonido, la embocadura debe poseer un filo contra el cual incida el sople. Las flautas estudiadas presentan embocaduras «tipo mesa» (figs. 7a y 7b), donde el filo se produjo perforando el tubo en una superficie plana; embocaduras con filo aguzado (fig. 7c), que se consigue adelgazando la pared y resulta mucho más efectivo para cortar el flujo de aire y facilitar la ejecución; y casos intermedios, de filo poco pronunciado (fig. 7d), el cual puede dificultar la producción de sonidos.

⁸ A diferencia de las flautas con aeroducto, en las que el flujo es dirigido de forma automática hacia el filo.

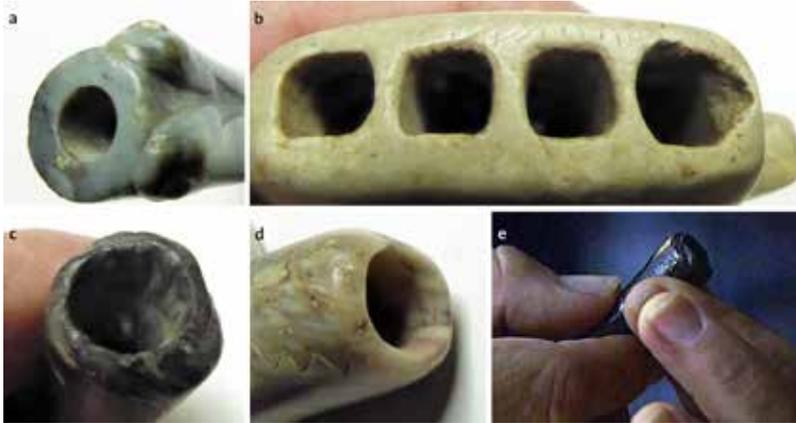


Figura 7. Detalle de embocaduras presentes en la muestra: (a) embocadura tipo «mesa» de la flauta vertical de piedra azul; (b) embocadura de la antara de piedra blanca; (c) embocadura con filo aguzado de la flauta vertical de piedra negra; (d) embocadura redondeada de la flauta acodada de piedra verde; (e) flauta vertical de piedra negra sostenida por Claudio Mercado según la posición que sugiere el desgaste en la superficie. Fotografías de José Pérez de Arce.

Ahora bien, la facilidad de ejecución depende también de la persona, de la forma de sus labios, de su destreza, de sus manos, de la posición de los labios; la más pequeña variación en esta última cambia las condiciones del sonido, sobre todo en las flautas pequeñas. A veces, el ejecutante mueve imperceptiblemente el instrumento, abriendo o cerrando más la embocadura con el labio y, con ello, generando cambios en la altura del sonido; a esto me voy a referir como «variación o movimiento de labio».

Al tocar la flauta, la embocadura queda fuera de la vista del ejecutante, por lo que solo la sensibilidad de la boca es capaz de guiar la experiencia. Enfrentados a cada una de las flautas bajo estudio, los tres músicos reaccionaron instintivamente del mismo modo: la cogieron, la observaron para determinar dónde soplar, la colocaron sobre los labios, probaron, la sacaron, la volvieron a mirar y repitieron ese ejercicio hasta dar con una posición que consideraran apropiada. En algunos casos, la flauta les daba la impresión de «colocarse» en los dedos (fig. 7e) o en la boca en la posición correcta; cuando esa misma percepción se repetía en los tres ejecutantes, supusimos que habían encontrado la coincidencia con esa intención original puesta por el artesano en la estructura del instrumento.

La gestualidad también implica el uso del cuerpo. Al tocar las flautas, los tres, conocedores de la técnica de los bailes chinos, se movieron de lado a lado o de arriba a abajo, generando un ritmo corporal que incide en la respiración, en el sonido, en la hiperventilación, en la resistencia y en muchos otros factores que forman parte de la *performance*. A continuación, revisaremos en detalle la ejecución de cada uno de los cuatro tipos de flautas analizados: las flautas verticales, las flautas acodadas, la antara y la flauta globular.

En las dos flautas verticales la intención original fue evidente para los tres músicos, quienes las cogieron instintivamente con el sector más ancho como embocadura; el otro extremo, aunque lo probaron, resultó menos efectivo. La embocadura de la flauta de piedra azul es de tipo «mesa», con un filo bastante preciso en todo su diámetro. Claudio y Jimmy la tomaron automáticamente con las figuras hacia el frente, pues consideraron que hacia el otro lado no resultaba o era menos cómodo; un ligero pulido podría señalar que ese uso ocurrió en el pasado. Don Juan, en cambio, la colocó instintivamente con los animalitos hacia el labio: en su opinión, así daba un sonido «más fino» que hacia el otro lado, donde «es un poquito más ronquito». En la flauta vertical de piedra negra identificaron el sector con más filo de la embocadura como el más apropiado para soplar; Jimmy comparó esa asimetría con la de la flauta de «chino» de caña, que presenta el filo más abajo en el lado que se sopla. Asimismo, los tres la cogieron adaptando instintivamente los dedos en un sector preciso que presenta algo de desgaste y bruñido, aduciendo que «el dedo calza» (Claudio) o que «cae justo» (Jimmy). De todas formas, la posición cambió de un ejecutante a otro, influida por la forma de los labios y del mentón de cada cual.

Es muy probable que ambas flautas verticales hayan tenido tapón en el pasado, lo cual concuerda con la profusión de flautas de tubo cerrado que muestra el registro etnográfico de la macrorregión (Pérez de Arce, 2021-2023). Se hizo, por consiguiente, una prueba tapando las flautas con plasticina removible, lo que genera una postura cómoda, ya que solo hay que preocuparse por colocar la embocadura en el labio.

A los tres músicos les resultó fácil emitir sonidos estables en la flauta vertical de piedra azul. Claudio hizo sonidos largos, otros cortados y rápidos, pasando de uno a otro sin dificultad (fig. 8a). Las alturas fluctuaron entre

(si6+19 / re#7+42)⁹. Por su parte, Jimmy tocó con ataque más suave, soplado, con sonidos suaves y cortos. Mediante movimiento de labio logró bajar casi una tercera, dando un rango de (re7+1 / mi7-45). Don Juan, en tanto, la cogió con ambas manos, para sostenerla un poco levantada del mentón, y fue probando sonidos breves, con silencio, suave, sopladito (se escucha el soplido además de la nota), luego más largos, como su baile chino, moviéndose pausadamente. Los finales de los sonidos tienden a ser «emplumados» hacia arriba (es decir, la nota sube bruscamente al terminar), un rasgo que recuerda la música mapuche. El rango es (do#7-10 / re#7-42). El espectro muestra un sonido bastante puro, con un segundo parcial más débil (fig. 8b).

En la flauta vertical negra la forma del tubo recuerda el tubo complejo de la pifilca, de la flauta de «chino» y de muchas flautas arqueológicas (Pérez de Arce *et al.*, 2021), pero su tamaño pequeño y sus distintos diámetros no se encuentran en ninguna otra. El sonido rajado, característico del tubo complejo, no se produce aquí. A Jimmy le resultó fácil probar posiciones de labio y jugar con sonidos que suben o bajan, en un rango entre (mi6+34 / mi8+3). Tocó alternando dos tonos como las dos filas del baile chino y comentó que en esta flauta es más fácil buscar posibilidades que en la anterior. Claudio tocó suave, luego intenso, marcando el ataque. Logró una gran amplitud tonal (do#7+36 / mi8-30) con movimientos mínimos de posición de labio. En una posición logró un armónico agudo, inestable, que le recordó el picaflores. A don Juan también le sonó fácil: hizo sonidos largos, fue ondulando lento arriba y abajo, tendió a la terminación «emplumada» hacia arriba (do#7-22 / re7+48). Tocó como «chino», lento, entre dos notas cercanas, moviéndose un poquito. Probó otra posición, más grave, «más ronco [...], como más fino, como lloroso», siempre con finales «emplumados» hacia arriba.

⁹ En las alturas, la nota corresponde a la escala europea en diapasón 440. Como referencia, la6 corresponde a la nota la tres octavas más arriba del do central del piano (1760 Hz). El signo «+» o «-» indica su desviación en cent. El cent es una medida teórica usada por la acústica: 100 cent equivalen a un semitono en esa escala, y 200 cent a un tono; un mi +50 cent es igual a un fa-50 cent. Se da la nota más baja / la más alta lograda por cada ejecutante en cada caso, a veces forzando la posición. Ese rango no indica el uso musical que se utilizó en el pasado, sino solo la fluctuación posible lograda en este experimento. La medición de alturas se realizó en diferentes tomas mediante el análisis de frecuencias realizado con Adobe Audition. El programa calcula un tono global en cada toma.



Figura 8. Ejecución de las flautas verticales: (a) Claudio Mercado ejecutando la flauta vertical de piedra azul, con el tubo obturado en el extremo distal; (b) sonograma de la misma flauta, mostrando la nota fundamental (línea basal amarilla marcada) y los armónicos (líneas amarillas más débiles superiores; la intensidad de la línea indica intensidad sonora); (c) Jimmy Campillay ejecutando la flauta vertical de piedra negra con el tubo abierto; (d) Juan León digitando con el índice en la flauta de piedra azul, con el tubo abierto; (e) espectro de la misma flauta, con el tubo abierto. Fotografías y capturas de video de José Pérez de Arce.

Para probar otras posibilidades, los tres tocaron las flautas abiertas, sin el tapón. La flauta de piedra azul le costó más a Claudio, quien logró un tono muy agudo ($la6+11 / si6-11$). A Jimmy le fue difícil encontrar una posición (fig. 8c) ($Si7-30 / do8+5$), mientras que don Juan logró sonidos inestables ($si7-23 / do\#7-9$). La flauta de piedra negra respondió mejor, con un sonido muy agudo, penetrante, de gran intensidad, que los tres comentaron. A Jimmy le sonó parejo ($fa\#7+18 / sol\#7-7$); a don Juan, en cambio, le costó un poco: sujetó la flauta con las dos manos para controlar la posición, pero no siempre sonó ($fa\#7-21 / +32$). Los tres probaron a digitar el extremo distal. En la flauta de piedra azul, tanto Claudio como don Juan usaron instintivamente el índice izquierdo: la postura les quedó un poco incómoda, y a don Juan le resultó un sonido inestable (fig. 8d), que fluctuó entre ($la\#6-23 / do7-9$). El espectro muestra varios parciales destacados, sobre todo al soplar fuerte (fig. 8e). En la flauta de piedra negra resultó más fácil digitar haciendo trinos o saltos. Claudio probó sonidos largos, con movimiento de labios y pequeñas inestabilidades, y luego más rápido, con sonidos estables muy intensos ($do7-15 / do\#7+34$). A Jimmy le costó cerrar digitando, porque el agujero está roto.

Como conclusión, lo más probable es que ambas flautas hayan sido concebidas para usarse con tapón, aunque la de piedra negra también responde satisfactoriamente al uso abierto. La búsqueda de diversas alturas con movimiento de labio posiblemente no se corresponda con la intención

original, ya que la práctica sonora de los pueblos originarios tiende a generar un sonido que participa en el concierto de voces de la fiesta.



Figura 9. Ejecución de las flautas acodadas, la antara y la flauta globular: (a) Jimmy Campillay toca la flauta de piedra verde, con el agujero hacia adelante y digitando con el índice; (b) Juan León ejecuta la flauta acodada de piedra café, con el agujero hacia un costado y digitando con el pulgar; (c) Jimmy Campillay ejecuta la antara, tocando dos tubos simultáneamente; (d) sonograma de la antara, mostrando la producción de tres sonidos simultáneos al tocar tres tubos al mismo tiempo; (e) Claudio Mercado tocando la flauta globular; (f) sonograma de la flauta globular, mostrando una fundamental con pocos armónicos. Fotografías y capturas de video de José Pérez de Arce.

En lo que respecta a las flautas acodadas, los tres músicos dudaron en cómo cogerlas, tomándose tiempo para observarlas y probando posiciones. Las formas de estas dos piezas no entregan claves de una posición privilegiada para ejecutarlas conforme a su función original, lo cual pareciera señalar poco desarrollo en su diseño sonoro. Pese a ello, los tres músicos las tomaron instintivamente colocando el extremo más ancho como embocadura y el extremo opuesto como agujero de digitación. Pero la embocadura muestra un filo bastante redondeado, poco efectivo, y la ejecución implica decidir en qué dirección ubicar el extremo distal: dependiendo de si se lo orienta hacia adelante, hacia atrás, hacia un lado o hacia el otro, habrá que colocar la mano en posiciones diferentes, a veces incómodas.

En la flauta de piedra verde, don Juan colocó el agujero distal hacia su derecha, digitando con el pulgar derecho mientras sujetaba con la mano izquierda. Hizo dos tonos, suaves, lentos, y luego, más rápido, trinos y distintas figuras. Luego probó hacia el otro lado, para digitar con el pulgar derecho. Comentó que sonaba como pájaro y que los antiguos debieron sacar sonidos de las aves. Logró un rango entre (do#6-33 / -16) cerrado y (mi6-49 / -33) abierto. Por su parte, Jimmy la cogió con la parte distal hacia el lado y fue jugando con trinos rápidos y marcados (tipo *frulatto*) pasando los dedos rápido delante del agujero. Con la parte distal hacia adelante, probó a subirla y bajarla variando la altura (fig. 9a) y digitando el agujero. También ensayó con el agujero hacia la garganta, digitando y jugando con la posición, imitando el canto del cuculí. Su rango total fue (sol#5-39 / fa6+30). Ocasionalmente, salió un armónico inesperado (la#6+26 / +44) o se produjo una multifonía (do#6-28 y mi6-9). Claudio, en tanto, la cogió con el agujero hacia adelante y probó digitando, tocando como baile chino, haciendo adornos, trinos que resultaron fáciles. Fue bailando con sonidos limpios, luego tocó fuerte, agudo. Con el agujero hacia la garganta pudo variar más las posiciones de labio y jugar con saltos. Opinó que esta posición es la más cómoda y fácil, y que ofrece más posibilidades. Logró un rango de (do6-41 / re6-14) cerrado y (sol#5-33 / fa6-45).

En la flauta acodada de piedra café los agujeros II y III plantean aun más interrogantes. En revisiones anteriores (Iribarren, 1971; Pérez de Arce, 1981), fueron considerados *a priori* como agujeros de digitación, sobre la base del ya mencionado paradigma eurocéntrico. Los tres músicos los interpretaron también así en un comienzo, intentando digitar en ellos, pero su ubicación obligaba a una digitación muy incómoda. Fueron probando distintas posiciones, primero con el agujero I hacia adelante, digitándolo con el índice, y los agujeros II y III abiertos o digitados con ambos pulgares o solo con el pulgar derecho; luego, con el agujero I hacia la garganta, digitándolo con el pulgar, y los agujeros II y III con ambos índices; y, alternativamente, con el agujero I al lado derecho o a la izquierda (fig. 9b). Con todo, ninguna de las posiciones y dedajes que intentaron les resultó cómodo. A juicio de los músicos, diversos factores complican la digitación de los agujeros II y III: su ubicación, que hace difícil dar con ellos sin verlos; la proximidad entre ambos; y la dificultad para mantener el instrumento

quieto mientras se digita. En vista de ello, Claudio y Jimmy taparon ambos agujeros con la palma de la mano, digitando solo con el agujero I. Ambos comentaron que, al soplar fuerte tapando ambos agujeros con dos dedos, se siente una vibración en el dedo que los obtura, lo que no ocurre con otras flautas. Los rangos totales variaron entre (si5+26 / sol#8+0) en Claudio; (fa#5-27 / sol#6+14) en Jimmy; y (re#6-5 / sol#6-39) en don Juan.

Las pruebas realizadas usando el agujero distal como embocadura dieron resultados más pobres. Con la flauta de piedra café la ejecución se hizo difícil, y los tres obtuvieron sonidos muy agudos (c. mi7). Jimmy probó metiendo el índice dentro de la cámara proximal, opción que había sugerido Mena (1974) «debido a la ausencia de agujeros de digitación», para alargar o acortar la columna de aire; el sonido resultante, sin embargo, fue débil. También probó ejecutar ambas flautas como trompeta, con un resultado apagado y débil.

En suma, es difícil determinar la intención original que subyace a las dos flautas acodadas. Lo más probable es que ambas se ejecutaran usando la abertura mayor como embocadura —pese a que no posee un buen filo— y digitando el agujero distal. En la de piedra café, presumimos que los agujeros II y III se cerraban con la palma o de otro modo. Llama la atención que estos orificios son incómodos, difíciles de controlar; su confección, de hecho, no se condice con la de los agujeros de digitación, que habitualmente se sitúan en los lugares más favorables para la posición de los dedos y se perforan desde el exterior. Por el contrario, en este caso fueron hechos perforando desde el interior hacia afuera, sin considerar su posición para el dedaje¹⁰. Pareciera que su función fue únicamente generar la cámara, pero que, al tocar, debían mantenerse cerrados. La posición del instrumento tampoco es clara: cualquiera que se intente resulta un poco incómoda, puesto que exige poner el labio, la mano y el dedo de modos un poco forzados. Si bien esto pudo no significar un problema en el pasado, toda vez que el músico estaba acostumbrado a su instrumento, podemos colegir que la función sonora no parece haber sido muy importante dentro de la intención original y que,

¹⁰ Este sistema de confección también lo encontramos en otra flauta acodada de Paihuano, Elqui (Museo de Arqueología e Historia Natural Francisco Fonck, Viña del Mar, n.o 57), donde la cámara fue iniciada del mismo modo, perforando hasta abajo.

quizá, operó en paralelo con alguna otra función. Un ejemplo de esto sería que la flauta hubiese sido un instrumento curativo destinado a aplicarse al cuerpo de los pacientes; en tal caso, su función original habría sido fundamentalmente terapéutica, y el sonido, parte de esa función.

Para la ejecución de la antara de piedra blanca se partió de la premisa de que sus tubos estuvieron tapados en el pasado, en función de dos antecedentes. Primero, que esta antara pertenece a la tipología de antaras de tubo complejo presentes en una vasta zona de los Andes Sur durante milenios (Pérez de Arce *et al.*, 2021), basadas en el diseño de tubo cerrado. De hecho, las actuales flautas de «chino» se fabrican con tubos abiertos, los que luego se cierran con un tapón de madera, porque abiertos no suenan o lo hacen muy mal. En segundo lugar, resulta imposible digitar los extremos distales de los tubos en esta flauta, debido a su posición. En vista de lo anterior, procedimos a sellar los cuatro tubos con plasticina removible.

La boquilla es de tipo «mesa», con el filo bastante pronunciado. La función original del objeto fue evidente para los tres músicos, que lo consideraron cómodo y amable de tomar, y su posición, intuitiva. Probaron combinaciones de dinámica y de desplazamiento entre tubos que les resultaron fáciles y naturales. A Claudio le pareció que tocando «suave suena mucho más lindo». A don Juan, que no había tocado flautas de Pan antes, le recordó la armónica, y también tocó suavemente, con sonido muy limpio. Debido a que los tubos están muy juntos, con frecuencia se cuele un poco el sonido del tubo contiguo. Jimmy probó a tocar dos y hasta tres tubos simultáneamente (fig. 9c), y tanto él como Claudio ensayaron una ejecución tipo piloilo (flauta de Pan mapuche que se toca arpegiando, es decir, pasando muy rápido los tubos hacia un lado y otro), con resultados de figuras rápidas y hermosas. Comentaron lo fácil que resulta ese tipo de ejecución gracias a que los tubos están muy juntos y el pulido de la embocadura lo facilita.

Los tres músicos obtuvieron escalas distintas, lo cual indica que la función original no es precisa respecto de las alturas, dejando un margen personal. Los rangos fueron: para el tubo I, (sol#+4 / la5-20) en Claudio, (la5+38 / la#5-25) en Jimmy y (la5+38 / la#-40) en don Juan; para el tubo II, (la5-10 / +42) en Claudio, (la#5+30 / si5-25) en Jimmy y (La#5+27 / si5-27) en don Juan; para el tubo III, (do#6+8 / re6-27), (re6+2 /

re#+43) y (Re6+46 / re#+5), respectivamente; y, por último, para el tubo IV, (fa#6+0 / sol6+43), (sol6-39 / sol#-49) y (Sol6+0 / sol#+12), respectivamente. Se percibe una secuencia que se mantiene, con un intervalo pequeño al inicio (tubos I-II, segunda menor o mayor); después, un intervalo mayor (tubos II-III, segunda mayor a tercera mayor); y luego, otro aun mayor (tubos III-IV, segunda mayor a cuarta disminuida), y un intervalo de séptima entre los extremos.

A pesar de que la forma de los tubos complejos hacía esperar que generaran el «ganseo» o sonido rajado propio de las flautas de «chino», a ninguno de los tres músicos les resultó. Claudio comentó que el sonido «se revienta, pero no es ‘rajado’». Llama la atención que el extraordinario trabajo de construir cuatro tubos complejos en condiciones tan difíciles no se refleje en el sonido esperado para ese tipo de diseño sonoro; sin embargo, los tres resaltaron los hermosos sonidos que se escuchan como distorsiones «hacia arriba, como serpiente»; sonidos ondulados que aparecen de pronto.

En resumen, esta flauta exhibe una intención original evidente, pero con algunas ambigüedades en las alturas de sus sonidos. Es probable que la secuencia de alturas no signifique una escala, tal como lo concebimos en la música occidental, sino un signo arpegiado (tipo piloilo) o de sonidos simultáneos (fig. 9d). En vez de una escala, quizá su función era generar un signo, una identidad sonora¹¹.

La flauta globular de cerámica, al igual que la antara, manifiesta de forma muy evidente su función original. Los tres músicos la colocaron instintivamente de forma horizontal y digitando con ambos pulgares (fig. 9e). Esa posición simétrica, con los dedos digitando a ambos lados, permite un uso muy intuitivo, donde resulta muy fácil coordinar ambas manos. Las posibilidades teóricas de digitación son cuatro: agujeros I-II cerrados / I abierto-II cerrado / I cerrado-II abierto / I-II abiertos. A Claudio le funcionó bien con sonidos largos, un poco inestables e imprecisos, y logró rangos de sonidos de (do5+21 / do#5-38) / (re5+33 / mi5+38) / (re#5+41 / mi5+39)

¹¹ Sin embargo, a Claudio le parece que, al tocar, cae naturalmente a la fundamental, que es el tono grave. Quizá nuestro oído, acostumbrado a la tonalidad, nos sugiere su existencia en toda sucesión de notas.

/ (c. sol5-20)¹². Los sonidos son más graves y puros que en las anteriores flautas, con tres armónicos destacados (fig. 9f). A Jimmy le sonó sin problema tocando lento, combinando intervalos; imitó el cuculí, hizo trinos y sonidos breves y secos. Opinó que el ejemplar se presta para tocar lento, suavcito, como para el interior, calmado, y su secuencia dio (la#4+40 / si4-48) / (re5-4 / +40) / (re#5+3 / +30) / (fa#5-39 / -5). Don Juan, en tanto, la sopló despacio, obteniendo un sonido inestable, porque cuesta digitar sin que se mueva la flauta, y logró la secuencia: (do#5-30 / re5+32) / (re#5+6 / mi5+12) / (re#5+20 / mi5+12) / (fa5-43 / +39).

ANÁLISIS CULTURAL

Dentro del conjunto estudiado, la flauta globular de cerámica se distingue en muchos aspectos. No solo es la única de este material en la muestra, sino también la única flauta cerámica y la única de forma globular encontrada en territorio diaguita¹³. Fue hallada en el sitio arqueológico Estadio Fiscal de Ovalle¹⁴ y data del período incaico, cuando en dicho lugar se ubicó el principal poblamiento del valle del Limarí¹⁵ (Bravo *et al.*, 2022).

La pieza proviene de los Andes Centrales, donde este tipo de flautas globulares estaba muy extendido (desde Arica al sur no se hicieron flautas de cerámica en todo el período prehispánico, a pesar de que se dominaba la tecnología [Pérez de Arce, 2021-2023]). Cantarutti (2002) y Cantarutti y Mera (2004) sitúan su origen en el área cusqueña y la clasifican dentro del

¹² En los cuatro ejemplos se repite la secuencia de digitaciones descrita.

¹³ La única excepción corresponde a dos réplicas de antaras diaguitas hechas en cerámica (excavación realizada por Daniel Pavlovic en El Mauro, Choapa, pieza M94.13613 y Museo Arqueológico de La Serena n.o 7503), que son miniaturas bastante toscas, no hechas para sonar (Pérez de Arce, 2021-2023).

¹⁴ Fue encontrada accidentalmente en 1932 durante la construcción de un alcantarillado en el Estadio Municipal de Ovalle, específicamente en el sector Hacienda o Hijueta Verdún, junto a otras piezas incaicas, muchas de las cuales se perdieron porque los operarios las dejaron a la intemperie. Posteriormente, perteneció a Julio Broussain (Iribarren, 1971).

¹⁵ Corresponde a un asentamiento diaguita donde había habitaciones y tumbas, con fechados absolutos por termoluminiscencia desde 1400 a 1545 d. C., aproximadamente (Cantarutti, 2002).

estilo Cusco Policromo¹⁶. En efecto, este tipo de flauta fue desarrollado por los incas (1100-1500 d. C.) en la zona de Cusco. Su diseño sonoro, que se repite de manera muy estable en muchos ejemplares, se rige por el concepto de la digitación simétrica, que permite tocar con ambos dedos pulgares, satisfaciendo una tendencia a la simetría que cumple un papel muy importante en la cultura inca (fig. 10a).



Figura 10. Recreación de músicos diaguitas soplando (a) la flauta globular y (b) la flauta acodada de piedra café. Dibujos de José Pérez de Arce.

El ejemplar de Ovalle, sin embargo, se diferencia de todos los encontrados en la región de Cusco tanto por su forma redondeada—las de Cusco tienden a ser más aguzadas— como por su decoración pintada—los ejemplares cusqueños carecen de decoración o poseen una muy sencilla (Izikiowitz, 1935; Hickmann, 1990; Vásquez y Trejo, 2004)—. Si bien los patrones que esta contiene

¹⁶ Para llegar a esta conclusión, se basaron en la forma, el tamaño y los colores. La pasta no pudo ser observada (Cantarutti, 2002).

(fig. 6c), basados en cadenas de rombos y clepsidras, han sido identificados como incas (Cantarutti, 2002; Paola González, com. pers., 19 de junio de 2023), la forma redondeada, la presencia de decoración en toda la superficie, la disposición de los motivos en hilera, la maestría en el uso del pincel y la utilización de criterios combinatorios de colores son propios de la cerámica diaguita y están ausentes en los ejemplares cusqueños. El dibujo fue hecho por alguien que conocía el oficio, quien, sobre una base blanca, trazó los diseños en café con un pincel fino y luego los rellenó con café y rojo. En vista de todo lo anterior, pareciera tratarse, más bien, de una pieza cusqueña reinterpretada a partir de la experiencia diaguita¹⁷.

Por otra parte, el exterior bruñido sugiere que la flauta estuvo en uso durante bastante tiempo (incluso considerando que desde 1931 a la fecha ha sido manipulada muchas veces); el desgaste se concentra en el cuerpo medio, donde se sujeta, y en la embocadura. Esta evidencia se condice con algo que ya habíamos detectado más al sur, en territorio Aconcagua (Pérez de Arce, 2014): que la llegada del inca supuso un incremento de la actividad ritual, incorporando ambas tradiciones. Sin duda, el sonido de esta flauta globular debió sorprender a los diaguitas con su sonido más grave, suave, redondo y grueso.

En relación con los demás ejemplares en estudio, cabe señalar que la fabricación de flautas de piedra constituye un fenómeno extraño dentro de la organología mundial, dadas las enormes dificultades, esfuerzo y precisión que implica trabajar este material –por lo demás, sin ningún beneficio acústico, dado que lo que vibra es la columna de aire, y no el material (Gérard Arneaud, com. pers., 12 de agosto de 2018)–. Su uso corresponde a una tendencia macrorregional cuyo centro estuvo en el territorio mapuche y obedece, como decíamos, a razones distintas de las acústicas. Las culturas andinas consideraron la piedra como un material cargado de poder, de modo que la elección de las variedades líticas pudo responder a una búsqueda de diferentes propiedades que no conocemos. Así, estas flautas posiblemente funcionaron no solo como instrumentos sonoros, sino como objetos de poder.

¹⁷ Probablemente fue confeccionada en el Norte Chico por artesanos que copiaron una forma cusqueña, pero habría que hacer un análisis de pasta –que Cantarutti (2002) no pudo realizar– para corroborarlo.

Tres de ellas poseen un agujero para colgarlas¹⁸, si bien, al hacerlo, quedan en una posición curiosa, semihorizontal, inestable, incómoda de usar al cuello. A esto se suma que las perforaciones no presentan el desgaste que sí se observa en otras flautas diaguítas de piedra, donde el uso prolongado en el tiempo del cordel produjo una fuerte abrasión (Pérez de Arce, 2021-2023). En virtud de lo anterior, quizá el asa en estas tres flautas sirvió para mantenerlas colgadas quietas, acaso en un lugar de privilegio, como un objeto emblemático.

Las cinco flautas de piedra pertenecen a tipos diaguítas previos al inca. La antara de piedra blanca fue hallada en el Estadio Fiscal de Ovalle¹⁹, en un cementerio correspondiente al período incaico (1400 al 1545 d. C.). Su adscripción diaguíta se reconoce por sus cuatro tubos complejos y su forma escalerada con un asa lateral. Este tipo de antara se conocía desde hace siglos, como parte de una influencia que se extendió desde el altiplano de Potosí (Bolivia) hasta la zona sur de Chile (Pérez de Arce *et al.*, 2021). Se caracteriza por un sonido multifónico con redoble (Cepeda, 2011), el cual se mantiene hasta hoy en los bailes chinos, cuyos cultores lo llaman «sonido rajado» y «ganseo», entre otros muchos nombres. Pero la antara de Ovalle, a pesar de poseer un tubo complejo, no da el sonido rajado, cosa que no parece obedecer a un error de diseño, porque el artesano que la construyó conocía bien su oficio; esto se revela en varios detalles, como el distinto diámetro de los tubos (lo que mantiene la «talla» del tubo y, por lo tanto, unifica el timbre), la sección rectangular de estos (que permite acercar las embocaduras y deslizarse entre sonidos o tocar dos juntos²⁰) y la pulcritud del diseño.

Con respecto a su posible contexto de uso, sabemos que en la zona circumpuneña (entre San Pedro de Atacama y Salta) estas antaras de tubo

¹⁸ Este agujero lateral, o asa, es un rasgo habitual en los instrumentos prehispánicos desde el Aconcagua hasta el altiplano boliviano.

¹⁹ La pieza fue hallada en 1966, en excavaciones de la Sociedad Arqueológica de Ovalle dirigidas por Guillermo Durruty, al costado norte de la cancha. Se encontraron 10 tumbas con 11 esqueletos, 70 piezas cerámicas y un número indeterminado de otros artefactos, entre ellos, la antara (Cantarutti, 2002).

²⁰ Esta forma de tubo rectangular poco habitual (normalmente, son circulares) la encontramos en una antara de madera de La Serena (Museo Arqueológico de La Serena n.º 1530) y otra de piedra de Tastil, Argentina (Helena Horta, com. pers., 1 de junio de 2023); es decir, se trata de una técnica de construcción conocida.

complejo estuvieron asociadas a complejos rituales de sacrificios humanos practicados por chamanes que utilizaban psicotrópicos (vilca [*Anadenanthera colubrina*]) (Horta, 2018). Probablemente, este tipo de antara llegó al territorio diaguita junto con esa ritualidad, de la cual se han conservado los utensilios chamánicos (Cantarutti, 2002; Bravo *et al.*, 2022). La antara de piedra blanca fue usada intensamente, a juzgar por el bruñido de su superficie y de su embocadura, y probablemente en forma solista²¹.

Las flautas verticales fueron conocidas en todo el territorio andino en tiempos prehispánicos, pero solo en la zona diaguita se encuentran ejemplares pequeños como los estudiados. La de piedra azul fue recuperada en el Estadio de Ovalle, por lo que se atribuye al período inca (1400 al 1545 d. C.)²². La de piedra negra, en tanto, fue encontrada en el terreno El Mirador, colindante con el Estadio, que posee fechados desde el período diaguita (1000-1200 d. C. [Cantarutti y Mera, 2004]) hasta tiempos incaicos²³. Se conocen otras flautas verticales de piedra diaguitas de La Serena (Museo Arqueológico de La Serena n.ºs 9239 y 900) y Copiapó (Museo Regional de Atacama, n.º 1381): todas poseen diseños acústicos diferentes, con tubo simple o con tubo de dos diámetros –solo la de piedra negra de Ovalle posee tres diámetros–.

Los dos ejemplares que estudiamos fueron usados intensamente, a juzgar por las huellas de desgaste en su superficie. Ambos fueron confeccionados por artesanos diferentes: el uno, preocupado de lograr un exterior perfecto y un tubo cilíndrico simple, y el otro, descuidando el exterior,

²¹ Claudio y don Juan se imaginan que fueron utilizadas de forma solitaria, en el cerro, como parte del pastoreo de llamas, pero resulta poco probable que un instrumento tan especial, hecho en piedra, haya tenido semejante uso.

²² Apareció durante las excavaciones realizadas en 1962 por la Empresa Constructora Limarí Ltda. Iribarren (1971) dice que fue extraída en 1962 por Grete Mostny.

²³ Fue encontrada accidentalmente junto a cerámicas y huesos por don Raúl Araya Espinoza, mientras plantaba unos árboles. La tuvo por largo tiempo en su casa, sin saber lo que era, y sus hijos la usaron como boquilla de cigarro. Años más tarde, su hijo Raúl Araya Vega llegó a trabajar al Museo del Limarí (donde se desempeña hasta hoy) y, al conocer un objeto similar de la colección (n.º 11834), se dio cuenta de que la que mantenía en su poder correspondía a una pieza arqueológica y la obsequió a la institución el año 1975 (Raúl Araya Vega, com. pers., 5 de junio de 2023). Cantarutti (2002) dice que el hallazgo se realizó en la cercanía de la casa patronal de la hacienda.

pero realizando un tubo muy complejo y bien hecho. Su sonido es bastante similar, y combinan bien al tocar en dúo. Para los tres músicos, el tocar de a dos tiene pleno sentido, porque así se tocan las flautas de «chino». Al hacerlo, lograron convertirlas en un solo instrumento de sonido ondulante, tal como ocurre hoy con las flautas «catarras» del Aconcagua (Mercado, 1995). La combinación de sonidos produjo efectos sorprendentes, agudísimos y fuertes, vibrados, cambiantes, muy dinámicos, que fueron comentados como una grata sorpresa por los tres «chinos», recordando lo que ocurre mientras están participando en el baile, durante la fiesta, y los estados de conciencia aumentada que se producen en esas circunstancias. En el paisaje sonoro prehispánico, estos sonidos deben haber tenido una enorme importancia, porque se producían gracias al encuentro entre personas, menos habitual entonces que ahora. Los tres músicos contaron sus experiencias usando flautas similares: ver las reacciones de los animales y las aves, sentir que se mueve la tierra o que los cerros contestan. Sin duda, los diaguitas conocían esa expansión del sonido hacia el entorno, sabiendo que las flautas no están solas, sino que forman parte de un concierto mayor.

Por su parte, las dos flautas acodadas provienen de La Marquesa, un sitio diaguita, al parecer, preinca en el valle del Elqui²⁴. A diferencia de las antaras, las flautas acodadas representan a un tipo que solo se encuentra en territorio diaguita –Combarbalá, El Bato, Ovalle, Elqui, La Serena– y parecen pertenecer todas al período diaguitas²⁵. Su forma implica un trabajo considerable para desbastar el trozo de piedra hasta lograr la forma acodada. Todas son distintas en su color y en el detalle de su diseño, sus proporciones, la ubicación del asa, etc.; como hechas por distintos artesanos, siguiendo diseños propios, pero manteniendo ciertos rasgos comunes (forma acodada, tamaño similar) que permanecieron durante siglos, lo

²⁴ La flauta acodada de piedra café perteneció a la colección del doctor Gustavo Galleguillos de Coquimbo, quien la donó al Museo del Limarí en 1971 (Iribarren, 1957, 1971). La de piedra verde, según el inventario del Museo, provendría de La Marquesa, pero Mena (1974) dice que fue rescatada por don Antonio Sapiains del cementerio diaguita del Estadio Municipal de Ovalle, específicamente de la tumba 4, n.º 2.

²⁵ Solo un ejemplar (Museo Nacional de Historia Natural n.º 3504) –sin datos de origen y que se diferencia del resto– podría provenir del valle de Aconcagua o del Maipo.

cual nos dice que su estructura, usos y funciones estaban bien definidos por la sociedad diaguita y eran replicados socialmente. El diseño acústico sigue un mismo patrón (cámara semiglobular y tubo lateral en ángulo), con ligeras diferencias (paredes lisas o rugosas, irregulares). La presencia de dos partes diferenciadas recuerda al tubo complejo; sin embargo, mientras este se caracteriza por una geometría muy precisa (lo cual revela una teoría acústica establecida), las flautas acodadas ofrecen geometrías diversas, aparentemente descuidadas en algunos casos. De manera análoga, al ejecutar diferentes flautas acodadas los resultados son dispares: algunas son difíciles, otras fáciles; unas dan un tono, otras dos o más: algunas permiten varias posibilidades, otras no. Quizá esta diversidad obedece a un criterio de heterogeneidad, tendiente a mostrar una identidad propia, tal como se observa en los diseños dibujados en la cerámica diaguita; también recuerda lo que ocurre más al sur, en el Wallmapu, donde las flautas de piedra son todas distintas.

La función original de estas flautas es incierta y parece oscurecida por otras intenciones, lo que explica el hecho de que a menudo se las encuentre registradas como «pipas»²⁶. Los propios «chinos» tuvieron dudas al tocarlas: se demoraron en observarlas y probarlas. A partir de su experiencia, podemos deducir que las dos flautas acodadas de la colección fueron digitadas en el agujero distal (fig. 10b), lo que, en el caso de la de piedra café, significa que se usó con los agujeros II y III tapados (¿con la mano?). Esa digitación permite dos tonos (abierto/cerrado), lo cual concuerda con la estética dual de los bailes chinos y con el uso danzado que los tres intérpretes asumieron instintivamente al tocarlas. Ambas suenan parecido: sus timbres son semejantes y, en la ejecución de los «chinos», conversaron bien, generando acordes, trinos, oscilaciones, vibratos y tensiones que se escuchan como fenómenos similares a los de las dos flautas verticales. El resultado fue hermoso; tanto así que, cuando los músicos terminaron de tocar,

²⁶ En los museos, muchos ejemplares están inventariados como «pipas o flautas». Mi análisis descarta el uso como pipa, en primer lugar, porque ninguno muestra huellas de combustión (que sí exhiben algunas pipas arqueológicas) y, segundo, porque su diseño no es idóneo para dicha aplicación y se explica mejor por la función sonora. Esta misma ambigüedad entre pipas y flautas es compartida con los *piwilkawe* mapuches (Pérez de Arce, 2007), lo que permite suponer una intención ambigua inserta en el diseño.

afloró la emoción, y se abrazaron. ¿Qué parte del antiguo mundo diaguita despertaron? Probablemente nunca lo sabremos.

Con respecto a los diseños que cubren las piezas, los de la flauta globular (fig. 6c) se diferencian totalmente de aquellos que lucen muchas flautas acodadas y antaras diaguitas de piedra, como la flauta acodada de piedra verde (fig. 3c) y otras (especialmente, Museo Arqueológico de La Serena n.ºs 1531 y 7699). Mientras los motivos de la primera siguen un patrón establecido, en las demás parecen haber sido hechos por diferentes manos (Pérez de Arce, 2021-2023), no tanto para ornamentar el objeto, sino para «marcarlo» de algún modo. En la flauta de piedra azul, los dos animalitos tallados en relieve (fig. 1a) han sido interpretados como peces estilizados, como guarisapos (Raúl Araya Vega, com. pers., 5 de junio de 2023), como un animalito con las patas a los lados (don Juan) o como dos cuerpos de mujer (Mena, 1974). Como sea, ambas figuras parecen asomarse a la embocadura, buscando establecer una relación con los labios del músico al tocar. Es la única flauta diaguita que conozco con figuras talladas, lo cual podría explicarse por la influencia de artesanos cusqueños, que dominaban el tallado figurativo en piedra, o bien de artesanos licanantay, maestros de la escultura en miniatura.

Las seis flautas diaguitas analizadas representan una muestra mínima de un universo sonoro muchísimo mayor, que —al igual que el de otras sociedades surandinas de la época— probablemente incluyó quenenas de caña²⁷, trompetas de caña o de hueso²⁸, tambores de madera, maracas de calabaza y otros sonajeros. Dentro de esa diversidad, las flautas de piedra debieron ser instrumentos selectos, destinados a durar por generaciones, poseedores de propiedades especiales asociadas a ese material. Las cinco flautas de piedra que estudiamos son diferentes, hechas en diferentes tipos de piedra (negra, azul, verde, café, blanca), quizá reflejando la identidad de su dueño. Esto es muy distinto de lo que ocurriría contemporáneamente más al sur, entre

²⁷ Flautas verticales sin aeroducto, con agujeros de digitación. En el Museo Arqueológico de La Serena existe un cerámico diaguita del Fundo La Viga que representa un flautista con una quena de cuatro agujeros.

²⁸ En el Olivar aparecieron dos trompetas (o réplicas de trompetas) de hueso que datan de entre el 1100 y el 1200 d. C. (Pérez de Arce, sin publicar). Las trompetas largas de caña se conocen en la macroregión surandina, desde Perú hasta el sur de Chile.

los chiles del Aconcagua, cuyas flautas eran fabricadas todas con piedras del mismo color morado (Pérez de Arce, 2014), y también se aparta de la homogeneidad organológica que exhiben los bailes chinos o las orquestas de flautas del altiplano boliviano. En cambio, encontramos esa heterogeneidad de diseño también entre los mapuches prehispánicos, quienes conservan tal concepto al tocar en forma independiente durante sus rituales, cada uno expresando lo propio, pero todos juntos. Ese panorama es perfectamente aplicable a la sociedad diaguita.

Por otra parte, durante el período inca se intensificó el contacto con las sociedades vecinas y se produjo un intercambio cultural como nunca antes se había visto y como nunca más se vería²⁹. Ovalle se transformó en un centro de importancia, y las fiestas alcanzaron dimensiones desconocidas hasta entonces, combinando rituales, ferias de productos y actos políticos, sociales y artísticos; la gran cantidad de aríbalos nos habla del incremento de producción de chicha para esas ocasiones (Williams, 2008). Dentro de este contexto, podemos imaginar que los diaguitas conocieron nuevos instrumentos, como las extraordinarias pifilcas y antaras de los chiles del Aconcagua y del Mapocho o las complejas estructuras sonoras de las sicuriadas de los collas del altiplano³⁰, los santamarianos de Salta, los licanantay de Atacama y los huarpes de San Juan. Las flautas cumplieron un papel principal en esta circulación de músicas, y las competencias musicales, tan propias de las orquestas de flautas actuales (bailes chinos, sicus, tarcas, etc.), debieron alcanzar niveles de complejidad inéditos en las polifonías multiorquestales.

²⁹ El inca manejó una de las regiones más diversas del mundo en términos de ecosistemas, de riqueza genética, de diversidad lingüística y cultural (González-José, 2003, Peláez, 2001; Eeckhout, 2004). Su mayor habilidad consistió en incorporar esa diversidad en su imperio, generando una cultura multifacética como nunca antes se había conocido. Luego de la invasión española, toda esa integración cultural desapareció brutalmente para siempre.

³⁰ Las sicuriadas son orquestas de sicus, flautas de Pan duales y complementarias que representaban la cúspide de la expresión musical del Imperio inca, según Garcilaso (1609), y es muy probable que su influencia haya generado la actual organización en orquestas pareadas de los actuales bailes chinos de la región.

La población diaguita de Ovalle se vio enfrentada a un dinamismo social enorme, que impulsó su economía y su creatividad (Cantarutti, 2002). Aunque es imposible saber cómo se tradujo todo esto en el terreno sonoro, dentro de nuestra investigación reservamos un tiempo para tocar las flautas juntas y, así, acercarnos a imaginar ese auge. Al tocar juntas las dos acodadas y las dos verticales, pudimos escuchar tramas de sonidos que se iban trenzando: los sonidos graves iban generando cambios, complejizando el entretejido musical, mientras los agudos se fundían en un continuo ondulante. Cuando introdujimos la flauta globular, su sonido grave y aterciopelado marcó un pulso distinto. En cambio, la incorporación de la antara suscitó otras dinámicas, con el rápido chifle del piloilo destacándose por encima del conjunto. Se fue produciendo un ambiente sonoro complejo, como una pequeña selva con pájaros que despiertan luego de cientos de años dormidos. Cuando terminó, volvió a ser silencio y afloró la emoción de haber escuchado lo más cercano a la música que escucharon los diaguitas de Ovalle hace más de cinco siglos. Y el resultado fue hermoso.

COMENTARIOS FINALES

Los seis objetos diaguitas analizados nos permiten asomarnos a un pasado sonoro que, aunque se perdió en gran parte, dejó algunas huellas en sus formas y métodos de construcción. Estas nos hablan de un pueblo que fabricaba instrumentos muy difíciles de hacer, alcanzando una gran perfección, lo que sugiere un considerable desarrollo musical. Tal desarrollo se insertó en el amplio panorama de los Andes Sur, donde las culturas mapuche, Aconcagua y diaguita dejaron múltiples testimonios de flautas líticas.

Aunque ese intenso mundo sonoro prehispánico desapareció casi por completo tras siglos de una campaña sistemática de eliminación de todo rastro cultural indígena, por razones que desconocemos se mantuvieron los bailes chinos, que conservaron un sonido y una forma de usarlo y de manifestarlo en sus fiestas rituales. Este fue el hilo conductor al que recurrimos para imaginar ese pasado, pero los tres ejecutantes, conocedores de ese legado «chino», buscaron el sonido rajado en los instrumentos, sin encontrarlo. Sabemos que está presente en otras antaras y en otras flautas

acodadas diaguitas que hemos investigado y han investigado otros, y, por tanto, su ausencia en estos ejemplares podría indicarnos los otros caminos que recorrió el pueblo diaguita para crear sonidos; quizá, como imagina don Juan, fue el sonido de los pájaros, como la lechuza o la tórtola, el modelo que siguieron para la creación sonora. Sin duda, la diversidad musical de esas sociedades debió ser mucho mayor que lo poco que hemos podido entrever.

Hoy podemos distinguir las distintas voces de las flautas verticales pequeñas, de sonido agudo y penetrante, con funciones sonoras precisas en lo ergonómico (sabemos cómo tocarlas), pero imprecisas en lo sonoro (ofrecen mucha variabilidad en las alturas). Sabemos que las flautas acodadas ofrecen unas funciones ergonómicas muy imprecisas (no sabemos bien cómo tocarlas) y funciones musicales, más bien, inciertas, de sonidos más graves, menos intensos que las flautas verticales. La flauta de Pan y la flauta globular no admiten dudas ergonómicas (solo hay un modo de tocarlas) y sus funciones sonoras son bastante claras, la primera con interesantes posibilidades de uso como piloilo o con dos o tres notas simultáneas (algo muy raro en las flautas de Pan andinas). Por último, la flauta globular se diferencia del conjunto por su sonido, su material y su forma. Nos revela un mestizaje entre diaguita e inca que produce un incremento de la creatividad, un enriquecimiento mutuo. El experimento que hicimos de soplar juntas las seis flautas diaguitas nos dio una lejana idea de ese antiguo mundo sonoro, despertando una emoción cuya intensidad ofrece una vía paralela para comprender el pasado en esa región.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al equipo de Bajo la Lupa por darme la oportunidad de realizar esta investigación, en la que por vez primera pude poner en práctica una metodología organológica adaptada a nuestro pasado musical. Al Museo del Limarí, especialmente a su director Marco Sandoval y a Raúl Araya, por su apoyo y disposición, y a Claudio Mercado, Jimmy Campillay y don Juan León, quienes hicieron la parte más importante de la interpretación de estos objetos.

REFERENCIAS

- Bravo, G., López, P. y Valenzuela, M. (2022). *La industria ósea del sitio Estadio Fiscal de Ovalle (valle del Limarí, Región de Coquimbo): una nueva aproximación*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/la-industria-osea-del-sitio-estadio-fiscal-de-ovalle-valle-del-limari-region-de>
- Cantarutti, G. (2002). *Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle de Limarí (IV Región de Coquimbo, Chile)*. (Memoria para optar al título de arqueólogo). Universidad de Chile, Santiago.
- Cantarutti, G. y Mera, R. (2004). Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle del Limarí. *Chungara*, 36(2), 833-845.
- Cepeda, S. A. (2011). *Frecuencias resonantes en tubos complejos (estudio teórico-experimental acústico)* [tesis para optar al grado académico de licenciatura en Ciencias Físicas]. Universidad Autónoma Tomás Frías, Potosí, Bolivia.
- Cornely, F. (1956). *Cultura diaguita chilena y cultura de El Molle*. Santiago: Ed. del Pacífico.
- De la Vega, G. (1609). *Primera parte de los comentarios reales*. Lisboa.
- Eeckhout, Peter. (2004). Reyes del sol y señores de la luna. Inkas e ychsma en Pachacáma. *Chungara*, 36(2), 495-503.
- Gili, F., González, P. y Pérez de Arce, J. (2023). Chamanismo, ontologías del arte y transcóporalidad: puentes entre el arte diaguita y los bailes chinos en el norte semiárido chileno. *Boletín del Museo de Arte Precolombino*, 28(1), 119-149.
- González, P. (2004). Arte visual, espacio y poder: manejo incaico de la iconografía cerámica en distintos asentamientos de la fase diaguita inka en el valle de Illapel. *Chungara*, 36(2), 375-392.
- González-José, R. (2003). *El poblamiento de la Patagonia* [memoria para optar al grado de doctor en Ciencias Biológicas]. Universidad de Barcelona.
- Hickmann, E. (1990). Musikarchäologie in den Anden - Zeugnisse des Musiklebens aus dem präkolumbischen Amerika. *Archaeologia Musicalis*, 4, 147-153.
- Horta, H. (2018). Circum-Puna style in the art of pre-hispanic hallucinogenic paraphernalia (Atacama and northwestern Argentina). En W. Isbell, M. Uribe, A. Tiballi y E. Zegarra, *Images in action. The Southern Andean iconographic series*. UCLA, Cotsen Institute of Archaeology Press.

- Iribarren, J. (1957) La flauta de Pan y otros instrumentos indígenas. *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena*, (4), 12-21.
- Iribarren, J. (1969). Estudio preliminar sobre los instrumentos musicales autóctonos del área norte de Chile. *Rehue*, 2, 91-109.
- Iribarren, J. (1971). Instrumentos musicales del Norte Chico chileno, provincia de Atacama y Coquimbo. *Publicaciones del Museo de Arqueología de La Serena*, (14), 7-36.
- Izikovitz, K. G. (1935). *Musical and other sound instruments of the South American Indians - A comparative ethnography study*. Gotemburgo: Elanders Bocktryckeri Akttiebolag.
- Mena, M. I. (1974). *Instrumentos musicales y otros objetos sonoros de las culturas prehistóricas de Chile*. (Memoria para optar al grado de licenciado en Música). Universidad de Chile, Santiago.
- Mercado, C. (2003). *Con mi humilde devoción*. Santiago: Banco Santander - Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Museo del Limarí. (s. f.). Estadio Fiscal de Ovalle, sitio arqueológico de la cultura diaguita. <https://www.museolimari.gob.cl/colecciones/estadio-fiscal-de-ovalle-sitio-arqueologico-de-la-cultura-diaguita>
- Peláez, P. (2001). *El poblamiento de América*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Pérez de Arce, J. (1981). *La música en América Precolombina*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Pérez de Arce, J. (1997). Música en la piedra, exhibir sonidos. *CA, Revista del Colegio de Arquitectos de Chile*, (87), 70-73.
- Pérez de Arce, J. (2007). *Música mapuche*. Santiago: Fondo Nacional de Fomento del Libro y la Lectura: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Pérez de Arce, J. (2014). Flautas de piedra combarbalita morada de Chile Central y Norte Semiárido. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 19(2), 29-54.
- Pérez de Arce, J. (2017). Bailes chinos y su identidad invisible. *Chungara*, 49(3), 427-443.
- Pérez de Arce, J. (2021-2023). *Instrumentos sonoros de Sudamérica*. Colina: Chimuchina Records. Disponible en: <https://www.joseperezdearce.cl/instrumentos-sonoros>
- Pérez de Arce, J., Gérard, A., Sánchez, C., Merino, M. (2021). Flautas de tubo complejo en Los Andes, nuevos descubrimientos en la organología prehispánica. *Revista de Arqueología Americana*, (39), 47-73.

- Pérez de Arce, J. y Gili, F. (2013). Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, 67(219), 42-80.
- Vásquez, C. y Trejo, M. (2004). *Objetos sonoros arqueológicos del Perú. Proyecto Wayllakepa*. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=NY1U8i4X6w4>
- Williams, V. (2008). Espacios conquistados y símbolos materiales del Imperio inca en el noroeste de Argentina. En P. González y T. Bray (eds.), *Lenguajes visuales de los incas* (pp. 47-70). Oxford: Archaeopress.

UNA HISTORIA DE LOS CUERPOS EN EL ARTE PREHISPÁNICO DE LA REGIÓN DE COQUIMBO

Andrés Troncoso

INTRODUCCIÓN

Todos somos cuerpos y estamos rodeados de cuerpos, ya sea al recorrer las calles, entrar a edificios o, incluso, en nuestros propios hogares. Estos cuerpos suelen presentar distintos tamaños, formas y colores, entre otros atributos, y algunos son más que pura carne, piel y huesos: en unos casos incluyen secciones plásticas (prótesis) y en otros están pintados (tatuajes) o lucen piezas colgando (aros, cadenas). Además, cuando los observamos e interactuamos con ellos, generalmente están cubiertos por múltiples prendas que no solo los protegen del frío o les permiten paliar el calor, sino que también forman parte de su estética. Tan acostumbrados estamos a nuestros cuerpos, que pocas veces nos preguntamos por su historicidad y valor social —pese a que nuestra primera impresión de las demás personas a menudo nace de la lectura de sus cuerpos (colores, forma física, estilo, etc.)—.

En definitiva, los cuerpos son una realidad compleja que no podemos reducir a sus meras características físicas y biológicas, pues las formas y expresiones que adquieren están íntimamente ligadas a nociones como identidad, género e, incluso, la propia idea de qué es una persona (Butler, 2018; Fowler, 2004; Foucault, 2005; Harris y Robb, 2012; Mauss, 1979; Perego, 2015; Robb y Harris, 2013). A partir de los cuerpos generamos una cartografía que define roles sociales y estructura patrones conductuales, sin embargo sus formas, expresiones e identidades no son esenciales ni naturales, sino que están profundamente enraizadas en nuestra cultura y momento histórico. Así, lo que hoy definimos como un cuerpo, las identidades que socialmente reconocemos en él y las pautas de conductas que esperamos de ellas corresponden a una construcción sociohistórica coherente con nuestro modo de existencia; de hecho, la manera en que actualmente entendemos cuerpos e identidades, así como las formas en que aquellos deben actuar y ser tratados

se remontan a no más de dos siglos atrás, cuando tomó fuerza la noción biomédica de los cuerpos (Geller, 2009; Robb y Harris, 2013).

No es de extrañar, por tanto, que sociedades distintas a las nuestras definieran qué es un cuerpo, qué es una persona y las identidades de esos cuerpos de modos diferentes a los nuestros. Tales definiciones implicaron que los patrones conductuales esperables para sus distintos tipos de cuerpos fueran diferentes y, por ende, también las formas en que habitaron y crearon sus mundos.

Este trabajo busca entender cómo cuerpos, personas e identidades variaron a través de tiempos prehispánicos en la Región de Coquimbo —un territorio que ha estado habitado, al menos, desde hace 14000 años—, a partir del estudio de las expresiones artísticas de los últimos cinco milenios y de las formas de habitar de los grupos que la ocuparon. De esta manera, nos proponemos recuperar esos otros cuerpos e identidades latentes en la región, ejercicio que, por una parte, nos sirve para reconocer nuestra riqueza cultural, pero también para repensarnos y tomar conciencia de que las divisiones que actualmente hacemos entre las personas —por su sexualidad, color de piel u otros atributos— son solo una expresión cultural propia de nuestro tiempo.

CUERPOS, IDENTIDAD Y PERSONAS

Cuando hablamos de los cuerpos, generalmente pensamos en ellos como una realidad biológica dada que debe ser cuidada y mantenida a lo largo de un ciclo en el que nacen, crecen, maduran, decaen y mueren. Sin embargo, solemos olvidar una particularidad de nuestra especie: que los mundos que habitamos están siempre cruzados y afectados por nuestras relaciones sociales, políticas, ideológicas y culturales. Por ello, en nuestro entendimiento de qué son los cuerpos, los atributos biológicos se completan y combinan con preceptos sociales, culturales e históricos, coemergiendo ambas dimensiones a través del tiempo (Robb y Harris, 2013). Este simple principio tiene consecuencias radicales para nuestra vida social.

En primer lugar, implica que los cuerpos están íntimamente ligados a la conformación de identidades, prácticas sociales y la idea de qué es o cómo debe ser una persona. Por un lado, todo grupo humano define

una heterogeneidad de identidades dentro de sus mundos sociales, las cuales pueden estar estructuradas en función de diferentes variables, por ejemplo, el sexo biológico, la edad o el uso de ciertas prendas por parte de las personas (Butler, 2018; Fowler, 2004; Geller, 2009); de este modo, los cuerpos pasan a ser marcadores de esa identidad a partir de algunos atributos biológicos, pero también del conjunto de elementos materiales que usan o poseen, así como de las acciones que realizan. Por otra parte, tales nociones de identidad y cuerpos no constituyen meros preceptos ideológicos, sino que determinan performatividades, es decir, formas esperadas en las cuales los cuerpos, identidades y personas deben desenvolverse en un determinado contexto social (Butler, 2018). Esta situación implica, por tanto, que sobre las nociones de cuerpo, identidad y persona se estructura todo un campo sociopolítico de semejanzas, diferencias y desigualdades que repercute en la vida cotidiana de los sujetos sociales.

En segundo lugar, si los atributos que se le entregan a un cuerpo, sus definiciones y performatividades esperadas están entrecruzadas con lo socio-histórico, nos vemos enfrentados al hecho de que dichas nociones están históricamente condicionadas y, por ende, no son ni esenciales ni naturales (Butler, 2018; Fowler, 2004; Foucault, 1998; Harris y Robb, 2012; Robb y Harris, 2013). En otras palabras, lo que hoy entendemos por estos conceptos y los tipos de identidades que definimos son propios de nuestro mundo, y es altamente probable que no hayan existido en tiempos previos; sin ir más lejos, distintos autores han mostrado cómo el mundo occidental conformó la noción de cuerpos, persona e identidad que conocemos en la actualidad hace no más de dos siglos (Foucault, 1998, 2005; Butler, 2018; Elias, 2012). Los trabajos mencionados demuestran que cada momento histórico define una serie de posibilidades y performatividades de los cuerpos, al tiempo que inhibe o clausura otros tantos. Estas posibilidades, limitaciones y prohibiciones construyen, por tanto, todo un campo conductual, performativo, simbólico y sociopolítico.

Una mirada de largo término a la historia permite discutir cómo se estructuraron estas distintas posibilidades de ser de los cuerpos, así como sus diferentes identidades y sexualidades, y lo que se esperaba de cada una de ellas a partir de la forma en que el heterogéneo mundo de cuerpos fue

organizado. Dentro de estas posibilidades, probablemente existieron en un mismo momento histórico distintas formas de ser cuerpos y conceptualizaciones de estas acordes a cómo eran comprendidas en ámbitos particulares de la vida social (por ejemplo, medicina, economía, etc.) (Robb y Harris, 2013). Esta multimodalidad de los cuerpos nos muestra que, junto con transformarse a través de la historia, los discursos sobre cuerpos, identidades y conceptos de persona varían también dentro de una misma sociedad, dependiendo de sus contextos de interés (Robb y Harris, 2013).

Tres ejemplos simples pueden dar cuenta del carácter históricamente construido de las nociones de cuerpo y la valorización de sus atributos. En primer lugar, mientras en la cultura occidental contemporánea los cuerpos delgados son sinónimo de bienestar y belleza, en sociedades polinésicas tales nociones se asocian, más bien, a los cuerpos redondeados (Brewis, 1998). Segundo, nuestro mundo reconoce como personas solo a aquellos sujetos que presentan cuerpos físicos similares a los nuestros, segregando los cuerpos de humanos y los de otras especies animales —en conformidad con la distinción creada por Occidente entre cultura y naturaleza—. Por contraposición, entre los grupos amazónicos —donde no existe tal separación— se considera que todos los seres son personas, aunque sus cuerpos luzcan distintos; es más, mientras en otras culturas las personas ven a algunos seres como animales, por ejemplo, al tapir, los amazónicos consideran que los tapires se ven entre sí como personas con cuerpos humanos (Viveiros de Castro, 2010). El problema, por tanto, es simplemente uno de perspectiva. Finalmente, y como todos lo experimentamos a diario, hoy en día nuestra individualidad es algo central a la vida social; de hecho, la aparición de herramientas tecnológicas como Netflix y Spotify o el hecho de que cada asiento en los aviones cuente con su propia pantalla dan cuenta de cómo nuestro mundo material está cada vez más enfocado en dar espacio a las opciones personales, por sobre los acuerdos comunitarios. Pues bien, esta primacía de la individualidad tan propia de los tiempos actuales corresponde a un fenómeno extremadamente reciente en nuestra historia, que data de menos de un siglo (p. ej., Hernando, 2012); en muchos otros grupos lo que prima, por el contrario, es la colectividad, inclinación que se traduce en un conjunto de prácticas comunitarias —desde comer todos de un mismo

recipiente hasta la inexistencia de subdivisiones internas en los hogares a manera de habitaciones (p. ej., Hernando, 2012)— y la ausencia de lógicas de competencia entre sujetos.

El rico registro arqueológico que existe en la Región de Coquimbo para los últimos 5000 años nos permite explorar cómo se constituyeron los cuerpos y sus identidades antes de la llegada del Imperio español (ver Troncoso, 2018). Si bien se trata de una tarea compleja, que requiere un gran corpus de información, con la que diversas investigaciones han recolectado hasta la fecha podemos comenzar a develar algunos primeros puntos sobre este tema, a fin de desencializar nuestros propios cuerpos e identidades, y recuperar aquellos otros que habitaron este territorio hace miles de años.

CUERPOS Y PERSONAS EN COQUIMBO PREHISPÁNICO

La Región de Coquimbo tiene una extensa historia de ocupación humana previa a la llegada de las huestes españolas a mediados del siglo XVI (p. ej., Ampuero, 2010). Aunque las primeras evidencias de la presencia humana en este territorio se remontan a cerca de 14000 años atrás (Jackson *et al.*, 2007), en este trabajo exploraremos la conformación de los cuerpos durante los últimos 5000 años de historia prehispánica debido a que la evidencia con la que contamos se concentra en dicho lapso. Para desarrollar la discusión combinaremos un conjunto de evidencia arqueológica con lo que ilustra el arte prehispánico de la zona.

Personas y mundos de cuerpos entre los grupos cazadores-recolectores del período Arcaico Tardío (3500 a. C. a 1 d. C.)

Los grupos del período Arcaico Tardío fueron comunidades cazadoras-recolectoras que llevaron una vida móvil y se desplegaron por la región de acuerdo con un claro sistema de organización territorial y diferenciación identitaria. Los grupos costeros se caracterizaron por hacer un intenso uso de las cuencas inferiores de los valles y explotar fuertemente el ambiente marítimo por medio de actividades como la recolección de moluscos, la caza de fauna marina (lobo marino) y la pesca. La recolección de recursos vegetales tales como el algarrobo también ocupó un lugar importante. Sus

sitios arqueológicos corresponden a conchales habitacionales, en algunos de los cuales enterraban a sus muertos (p. ej., Punta Teatinos, Guanaqueros, El Cerrito; ver fig. 1). Hacia el interior, en tanto, se desarrollaron grupos con una marcada orientación a la explotación del guanaco y la recolección de recursos vegetales. Habitaron en aleros rocosos ubicados de preferencia en quebradas secundarias con buena visibilidad hacia los valles (p. ej., Alero El Puerto, San Pedro Viejo de Pichasca, Pichasquita; ver fig. 1) (Schiappacasse y Niemeyer, 1965-66; Méndez y Jackson, 2004; Troncoso *et al.*, 2016).

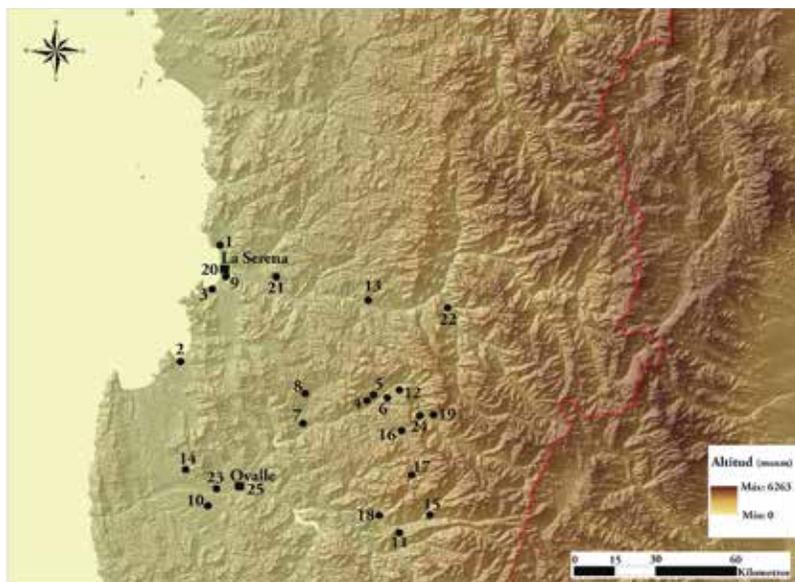


Figura 1. Ubicación de los sitios de la Región de Coquimbo mencionados en el texto: (1) Punta Teatinos; (2) Guanaqueros; (3) El Cerrito; (4) San Pedro Viejo de Pichasca; (5) Pichasquita; (6) Alero El Puerto; (7) Alero Cachaco; (8) Alero Cabrito; (9) Museo del Desierto; (10) Valle El Encanto; (11) Alero Roca Fértil; (12) La Turquí; (13) El Molle; (14) Tamaya; (15) Palomo; (16) Hacienda Chacay; (17) Tranca del Diablo; (18) Rapel; (19) Cuesta Pabellón; (20) El Olivar, Plaza La Serena; (21) Altovalsol; (22) Paihuano; (23) San Julián; (24) Arenoso Bolsico; (25) Estadio Fiscal de Ovalle. (Proyecto Fondecyt 1150776, Inv. Resp. Andrés Troncoso).

Las comunidades cazadoras-recolectoras del Arcaico Tardío fueron los primeros grupos de la región en producir arte rupestre, el que plasmaron

sobre rocas ubicadas en sitios habitacionales tanto en la costa (p. ej., Punta Teatinos) como en el interior (p. ej., San Pedro Viejo de Pichasca, Alero Cachaco, Alero El Cabrito; ver fig. 1). No obstante su heterogeneidad, las pinturas no incluyen representaciones humanas, sino solamente motivos abstractos o no figurativos (Troncoso, 2018). Lo anterior implica que cualquier tipo de diferenciación que existiese en las identidades y/o actividades de las personas no parece haber constituido un motivo que pretendieran señalar o remarcar en su arte público —en otras palabras, «hablar sobre las personas» no era su temática—. Esta característica contrasta con el hecho de que las figuras fueron efectuadas en rocas emplazadas en los mismos lugares donde alojaban las personas, por lo que la interacción con las pinturas debió ser cotidiana (Troncoso, 2018).

No obstante esta dinámica de no representar a las personas en el arte, la evidencia arqueológica obtenida de la excavación de diferentes sitios de la región, especialmente de cementerios costeros como Punta Teatinos, Guanaqueros, El Cerrito o Museo del Desierto, sugiere la presencia de distintos tipos de cuerpos en estos contextos, algunos de los cuales adquieren particularidades propias de este momento. Por una parte, abundan los que hoy llamamos «adornos corporales», principalmente colgantes elaborados en huesos o piedra (fig. 2) que se han recuperado de los cementerios nombrados, pero también de sitios residenciales como Alero Roca Fértil o Valle El Encanto. A través de estas piezas, las personas integraron dentro de su fisicidad fragmentos óseos de animales o de rocas que pasaron a ser constituyentes de sus cuerpos e identidades. Sin embargo, sabemos que no todas las personas llevaban estos artefactos, por lo que su presencia/ausencia comienza a construir un mundo de cuerpos heterogéneo que no está basado —por ejemplo— en criterios de edad, puesto que aparecen asociados tanto a infantes como a adultos (Quevedo, 1998).

Por otro lado, es altamente probable que algunos de estos cuerpos estuviesen pintados. La práctica de impregnar múltiples materias (huesos de animales, conchas, instrumentos de piedra y rocas, entre otros) con pigmento rojo fue recurrente y se explica por las propiedades simbólicas que debieron tener entonces los pigmentos (Armstrong *et al.*, 2018). Si bien no contamos con evidencia directa, es posible que la piel de las personas también estuviera

pintada: de hecho, los cuerpos enterrados en cementerios como Punta Teatinos y Guanaqueros presentan restos de elementos colorantes que avalan dicha idea. Esto muestra que, para los grupos que habitaron la región durante el Arcaico Tardío, el cuerpo humano compartía ciertas características y propiedades con una serie de otras materias que hacían necesaria la aplicación de pigmento sobre sus superficies. Nuevamente, la presencia de pintura corporal en los enterratorios no muestra diferencias entre hombres, mujeres, infantes o adultos.



Figura 2. Adornos corporales realizados en hueso animal, procedentes de los sitios Punta Teatinos (Colección Antropología, Museo Nacional Historia Natural) y Alero Roca Fértil. Período Arcaico Tardío. Fuente: Bravo *et al.*, 2019. (Proyecto Fondecyt 1150776, Inv. Resp. Andrés Troncoso).

En contraposición, los cuerpos de estos momentos sí parecen revelar algunas diferencias en relación con las actividades económicas que pudieron ejercer. Estudios bioantropológicos practicados sobre cuerpos masculinos recuperados del cementerio de Punta Teatinos, por ejemplo, mostraron que un 20 % de ellos presenta una lesión en los oídos que se asocia con prácticas de buceo para recolección de moluscos. En el caso de las mujeres, algunas huellas osteológicas sugieren que habrían consumido más restos vegetales que los hombres (Quevedo, 1998; Alfonso *et al.*, 2017). Otro dato relevante es que un número importante de cuerpos, tanto masculinos como femeninos,

muestra evidencias de violencia en los huesos, lo que se relacionaría con la tensión social del momento como consecuencia del crecimiento demográfico y el uso intensivo del espacio (Quevedo, 1998; Castelleti *et al.*, 2012).

Llama la atención, asimismo, que el tratamiento dado a los cuerpos una vez muertas las personas difiere en la costa y el interior. En el litoral los cuerpos fueron enterrados, pintados y/o dispuestos sobre una cama de pigmentos de color rojo o verde, en espacios funerarios compartidos con otros cuerpos y asociados con conchas marinas, así como con piedras alineadas que los rodean o acompañan. En el interior, al contrario, no existen tales cementerios, y los cuerpos se hallan enterrados en lugares de vivienda y de forma aislada, sin demarcaciones de piedra, pero con instrumentos líticos, como es el caso de los sitios de San Pedro Viejo de Pichasca o Alero Cachaco.

Todo lo anterior refleja que nos encontramos en un momento en que los cuerpos comienzan a ser trabajados intensamente en la vida y la muerte, dando origen a una importante heterogeneidad. El disímil tratamiento brindado a los muertos en el interior y en la costa reafirma las diferencias identitarias existentes entre ambos espacios en relación con el soporte más básico de toda identidad: el cuerpo. No se aprecia, en cambio, una clara diferenciación entre los sexos, pues los adornos son usados indistintamente por ambos, y actividades como el buceo, si bien de momento se han asociado solo a sujetos masculinos, no parecen estructuradas exclusivamente conforme a un patrón sexual, por cuanto no todos los hombres presentan la mencionada lesión del osteoma del conducto auditivo (Quevedo, 1998). La dieta tampoco presenta grandes diferencias entre ambos sexos, todo lo cual lleva a suponer que la performatividad de los cuerpos habría estado estructurada a partir de criterios diferentes de lo masculino-femenino.

En suma, la lógica de la vida social entre los cazadores-recolectores del período Arcaico Tardío en múltiples aspectos no estuvo construida sobre una diferenciación identitaria y de género similar a la nuestra. Muy por el contrario, nos encontramos ante un momento en el que actúan y se visibiliza una multimodalidad de cuerpos, la que se expresa claramente también en la vida funeraria. Esta situación conforma un paisaje de cuerpos, identidades y performatividades particulares que no permea, sin embargo, su arte —un arte que, aunque es visto por todas las personas, no habla de ellas—.

Personas y mundos de cuerpos entre los grupos del período Alfarero Temprano – Complejo cultural El Molle (1 d. C. a 1000 d. C.)

A inicios de la era cristiana, en la Región de Coquimbo se observa un conjunto de cambios en las comunidades que se pueden resumir en: (i) aparición de la alfarería, (ii) reducción de la movilidad, (iii) menor intensidad en el uso de la costa y (iv) centralidad de los recursos vegetales silvestres en la alimentación (Troncoso *et al.*, 2016). Esto dio origen a un nuevo período denominado «Alfarero Temprano», representado por el complejo cultural El Molle (Niemeyer *et al.*, 1989). Si bien se observan algunas continuidades con el momento anterior, las nuevas dinámicas de vida fueron generando cambios paulatinos que eclosionaron con posterioridad al 500 d. C. y significaron una importante transformación en las actividades de estas poblaciones.

Un primer elemento que llama la atención corresponde a las piezas que se incorporan sobre los cuerpos físicos, generando personas visualmente distintas en comparación a tiempos previos. Estos artefactos han sido recuperados de cementerios como La Turquía o El Molle, pero también de sitios residenciales tales como Valle El Encanto. Entre ellos se cuentan los tembetás, adornos labiales elaborados en piedra que por entonces utilizaba un número importante de personas, sin diferencias perceptibles entre sexos (fig. 3). Su implantación no solo modificaba el rostro, resaltando la mandíbula con piedras de colores pulidas, sino que, además, como muestra González (2018), generaba diferencias entre los cuerpos de las personas de Coquimbo y Atacama, puesto que tanto los tipos y la visibilidad de los tembetás difería de una región a otra (unos se proyectan más desde el mentón o tienen colores más fuertes).

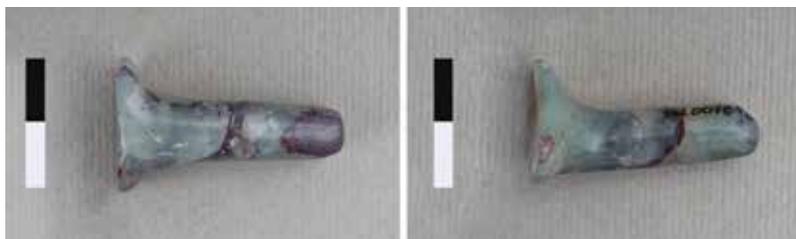


Figura 3. Tembetá procedente de Altar Alto, Ovalle. Complejo cultural El Molle. Museo del Limarí, n.º inv. 784. (Proyecto Fondecyt 1150776, Inv. Resp. Andrés Troncoso).

Otros sectores del cuerpo también eran destacados y reelaborados mediante adornos específicos. En los rostros encontramos cintillos de metal y orejeras de piedra que potencian la cara sobre otras partes del cuerpo. Sobre la caja torácica se observan pectorales de metal y collares con adornos de piedra y minerales que vuelven más heterogéneos estos cuerpos, pero continúan destacando su tercio superior. Por último, en los brazos se registran pulseras de metal. No se observan diferencias por género en el uso de ninguna de estas piezas, como tampoco en el tratamiento de los cuerpos. Con la introducción de la cerámica, los cuerpos se hacen presentes también en la alfarería, consistente en jarros y ollas que provienen mayormente de los cementerios mencionados. Estas piezas suelen no presentar decoración, aunque algunas tienen motivos incisos y otras corresponden a cuerpos modelados donde se destaca el tercio superior y, en especial, la cabeza (Niemeyer *et al.*, 1989; Pérez, 2015) (fig. 4). Estos cuerpos-vasijas cumplían la función de contenedores para líquidos y alimentos.



Figura 4. Jarro de cerámica con modelado de rostro recuperado en la comuna de Río Hurtado (vista lateral y detalle). Complejo cultural El Molle. Museo del Limarí, n.º inv. 888. (Proyecto Fondecyt 1150776, Inv. Resp. Andrés Troncoso).

Algo similar ocurre con el arte rupestre de estas comunidades que se ha identificado en algunos pocos lugares como Valle El Encanto o Tamaya. Si bien se conocen algunos diseños no figurativos, las imágenes de cabezas tiara grabadas en la roca son recurrentes (Castillo, 1985; Mostny y Niemeyer,

1983; Troncoso *et al.*, 2008; Troncoso, 2018). Se trata de grandes cabezas ataviadas con complejos tocados cefálicos que —nuevamente— resaltan y reconfiguran los rostros de las personas (fig. 5), lo cual se refuerza aún más por la ausencia de indicio alguno de sus troncos y/o extremidades. Acompañan estos petroglifos otras imágenes antropomorfas donde aparecen cuerpos y cabezas, pero son de menor tamaño que las cabezas tiara y en ellas no se indican ni sus extremidades, ni otros elementos como ojos, narices, etc. Los tocados que lucen, aunque más simples que los de las cabezas tiara, vuelven a concentrar la atención en dicha porción del cuerpo, que se constituye como el segmento privilegiado dentro de toda esta producción.



Figura 5. Petroglifo de cabeza tiara, Valle El Encanto. Complejo cultural El Molle. Fotografía de Andrés Troncoso.

Por esta misma época, se verifican otros dos fenómenos que marcan un cambio respecto del período anteriormente descrito. En primer lugar, la práctica de aplicar pigmentos sobre diferentes superficies deja de realizarse: ya no se encuentra evidencia de su presencia en las rocas (que ahora se graban), en instrumentos de piedra, en huesos de animales ni en los

cuerpos en los cementerios (Armstrong *et al.*, 2018). A ello se suma una transformación en el manejo de los restos de las personas muertas: ahora los cuerpos se disponen en cementerios sobre cerros (por ejemplo, La Turquía, El Molle, Palomo 11), sin conchas ni estructuras de piedra que los acompañen, pero sí con algunas piezas de cerámica y/o metal que suelen aparecer, nuevamente, en sus cabezas, aunque también en sus pies. Aunque los muertos yacen a profundidades mayores a un metro, las tumbas se señalizan con ruedos de piedra que permiten distinguirlos a la distancia. Además, los cerros elegidos suelen ser visibles desde varios sectores, por lo que estos cuerpos, aun bajo suelo, emergen en el paisaje (Cornely, 1956; Iribarren, 1958, 1970) y, de esta forma, continúan presentes en la vida cotidiana de las personas.

Denotativas de la molienda de granos, principal actividad económica en este tiempo, las piedras tacitas abundan y muchas de ellas presentan una gran cantidad de oquedades, indicando que esta práctica se habría ejercido en forma grupal (Pino *et al.*, 2018). No se conoce, por lo demás, evidencia de su desarrollo diferenciado por sexo, lo que permite imaginar los cuerpos de hombres y mujeres interactuando por igual al compás de la molienda.

Así, vemos que el paisaje de los cuerpos entre los grupos del Alfarero Temprano cambió notoriamente respecto de la fase anterior. La reducción de la movilidad, de las prácticas de cacería y de la ocupación costera, sumada a la intensificación de las prácticas de molienda de granos y la incorporación de nueva tecnología como la cerámica —asociada asimismo con nuevas formas de comer y beber—, significó que estos cuerpos se relacionaran con el mundo de forma diferente a como lo hacían los grupos cazadores-recolectores del Arcaico Tardío. Pero los cuerpos mismos también cambiaron. Este fenómeno se expresa, sobre todo, en una reconfiguración de los rostros dada no solo por el uso extendido del tembetá y la presencia de orejeras y de adornos nuevos, sino también por el posible empleo de tocados cefálicos, según lo sugiere el arte rupestre. La centralidad que adquieren las cabezas es tal, que sus formas se reproducen incluso en la alfarería, proveyendo líquidos en las prácticas cotidianas. De esta forma, el arte Molle marca el ingreso de lo humano en los sistemas de representación visual, haciéndolo ostensible en rocas y vasijas cerámicas. El discurso sobre el cuerpo Molle y las personas, sin

embargo, no hace referencia a actividades particulares, ni tampoco enuncia diferencias entre sexos (lo cual sugiere que las prácticas esperadas difieren de las que concibe la mirada actual); muy por el contrario, lo que busca es remarcar la centralidad de las cabezas en ese mundo.

Por último, en estos tiempos se incorpora una práctica previamente desconocida como es fumar, posiblemente tabaco (Planella *et al.*, 2018), a partir de pipas. Este ejercicio vuelve a situar la cabeza como un punto central del cuerpo, poniendo en juego toda una performatividad relacionada con ella (fumar y expeler el humo a partir de la boca y la nariz), posiblemente en el marco de prácticas rituales que entregan a dicha práctica un significado importante, tal como se conoce para otros contextos de la América indígena (Bollwerk y Tushingham, 2016).

Personas y mundos de cuerpos entre los grupos diaguitas (1000 d. C. a 1450 d. C.)

Hacia el 1000 d. C. cristalizaron en la región una serie de cambios sociohistóricos con la aparición de dos nuevos desarrollos culturales: el complejo cultural Las Ánimas y la cultura diaguita (Ampuero, 2010). Si bien las relaciones entre una y otra entidad han sido un tema de discusión recurrente en la historia de la arqueología, en el presente artículo las tratamos como una unidad, atendiendo a las claras evidencias de continuidad y semejanzas que existen entre ambas (Cornely, 1956; Ampuero, 2010; Troncoso, Cantarutti y González, 2016).

Este nuevo momento histórico muestra varias transformaciones respecto del período anterior. Por una parte, la aparición de la llama marca el surgimiento de los primeros camélidos domésticos en la región (López *et al.*, 2015). Por otra, se consolida la vida agrícola y sedentaria centrada en el cultivo de maíz y complementada con otras plantaciones (p. ej., poroto, quínoa), con la recolección de vegetales y moluscos, y con la caza de fauna terrestre y marítima (Alfonso *et al.*, 2017; Troncoso, Cantarutti y González, 2016). La organización sociopolítica operaba por valles, y se distingue la existencia de líderes que, si bien no tenían el poder de expropiar mano de obra, sí actuaban en otros ámbitos sociales como la resolución de problemas y prácticas rituales (Troncoso, 2019).

En este contexto, el mundo de cuerpos diaguita también se diferencia del de tiempos previos. El tembetá desaparece, cediendo terreno a aros y colgantes generalmente metálicos, en su mayoría de cobre, pero también de plata y oro (Latorre *et al.*, 2018). Su uso reconfigura los rostros de hombres y mujeres por igual, lo que revela el carácter compartido de esta forma de crear cuerpo (fig. 6).



Figura 6. Aro de cobre recuperado en el sitio Planta Pisco Control. Cultura diaguita. Museo del Limarí, n.º inv. 991b. Fotografía de Juan Pablo Turén. (c) SERPAT.

La importancia que continúan teniendo rostros y cabezas se ve igualmente refrendada en el arte rupestre. Dentro del conjunto de petroglifos diaguitas que se despliegan por toda la región —en sitios como Hacienda Chacay, Valle El Encanto, La Tranca del Diablo, Rapel o Cuesta Pabellón, por nombrar algunos—, el motivo de mayor complejidad corresponde, precisamente, a las cabezas, ahora a menudo desprovistas de tocados cefálicos (Troncoso, 2018, 2019) (fig. 7). Combinando elementos naturalistas con rasgos esquemáticos, las caras resultantes no evocan una fisonomía claramente humana. Un aspecto interesante es que las posiciones específicas donde se ubican estas cabezas dentro de los sitios de arte rupestre se asocian con puntos en los que cambia la visibilidad del paisaje (p. ej., la inflexión entre un lugar con alta visibilidad del valle y otro con poca; al respecto, ver Troncoso, 2018, 2019); en otras palabras, se emplazan en puntos que median entre dos mitades.



Figura 7. Petroglifo con figura de cabeza, valle de Hurtado. Cultura diaguita. Fotografía de Andrés Troncoso.

En la cerámica se da una situación similar. Los platos antropozoomorfos muestran un rostro cuadrangular (como el del arte rupestre) que combina elementos humanos con felínicos (Troncoso, 2005) y se ubica entre dos campos de diseño diferente, generando un espacio central que tercia entre esas dos mitades, como se puede ver en piezas exhibidas en el Museo

Arqueológico del Limarí (fig. 8). Lo mismo ocurre en ciertos jarros pato, donde se advierte un rostro sin cuerpo explícito ubicado en medio de dos diseños distintos.



Figura 8. Plato antropozoomorfo (vistas anterior y posterior). Cultura diaguita. Museo del Limarí, Colección Durruty, n.º 084. (Proyecto Fondecyt 1150776, Inv. Resp. Andrés Troncoso).

En el arte rupestre, en cambio, sí se registran referencias a cuerpos, pero —como ha sido habitual en la región— estas no contienen alusiones claras a las actividades o el sexo de la persona (Troncoso, 2018, 2019). Troncos y extremidades aparecen representados como líneas, generalmente anguladas, siendo recurrente una posición con los brazos flectados en 90 grados hacia arriba y las piernas en la posición contraria. Las cabezas no llevan tocados, ni presentan indicaciones de ojos o bocas. En una ínfima cantidad de imágenes se observan líneas entre las piernas que recuerdan falos, mientras que otras lucen círculos en la pelvis sugiriendo su asociación con el sexo femenino (p. ej., Ballereau y Niemeyer, 1996); su baja frecuencia, sin embargo, da para suponer que la diferencia sexual no fue algo que este arte buscó resaltar.

Esta diversidad de cuerpos se expresa también en las prácticas funerarias. Cementerios en sitios como Plaza La Serena, Peñuelas y El Olivar, entre otros, contienen tumbas individuales y colectivas que denotan diferentes tratamientos en la depositación de los cuerpos. Algunas personas fueron enterradas junto con camélidos, otras conservan sus adornos corporales, pero casi todas están acompañadas de vasijas; ello sugiere que, por sobre cualquier diferencia en el tratamiento mortuario, la cerámica pasó a ser un elemento

compartido por los distintos tipos de cuerpos existentes entre la población diaguita. Se advierten, por otra parte, cambios en las prácticas mortuorias de estas comunidades a lo largo del tiempo: mientras los camélidos suelen ocurrir en momentos más tempranos, en tiempos más tardíos los cuerpos se hallan enterrados en cistas, unas especies de ataúdes de piedra, donde puede haber una o varias personas (Cornely, 1956; Ampuero, 2010; Troncoso, Cantarutti y González, 2016). Como sea, la multimodalidad de los cuerpos enterrados no parece estar relacionada con el sexo biológico de las personas, ni con su estatus, pues no siempre son las tumbas individuales las que muestran un mayor gasto de energía en la elaboración.

Con todo, un aspecto que resalta en estos contextos es que hay elementos particulares de ciertas tumbas compartidos por solo algunas personas. Nos referimos específicamente a las piezas del complejo alucinógeno: tabletas y espátulas para inhalar (Castillo, 1992). Si bien antes existían implementos asociados a este tipo de prácticas (pipas), usualmente se encontraban descartadas en los sitios de vivienda y en pocos casos entraban a los contextos funerarios, sugiriendo una lógica más colectiva en su uso, posesión y descarte. Por contraposición, en momentos diaguitas las piezas del complejo alucinógeno aparecen mayormente en contextos funerarios y son muy escasas en ámbitos residenciales; esto indica una relación más directa y personal entre tales instrumentos y sujetos específicos, de manera que cuando la persona moría, su complejo alucinógeno la acompañaba.

Ahora bien, contrariamente a lo que ocurre con las vasijas o con los adornos, que tienen cierta recurrencia, las piezas del complejo alucinógeno son escasas. En el sitio El Olivar, por ejemplo, de un total de 233 personas, 18 –incluyendo hombres y mujeres– contaban con ellas en sus tumbas (González, 2018). Estos datos apuntan a que la relación cuerpos-complejo alucinógeno involucraba a personas específicas, claramente diferenciadas dentro del grupo social –es decir, mientras las vasijas unen al conjunto de personas y cuerpos, el complejo alucinógeno crea diferencias (Troncoso, 2019)–. Una situación semejante se da en distintas regiones de América y de los Andes prehispánicos, donde la etnografía y la arqueología han demostrado que el uso del complejo alucinógeno se vincula con individuos que sobresalen dentro del grupo por sus capacidades para interactuar con ciertos

seres-no-humanos que habitan el mundo (p. ej., Saunders, 1999). En dichas interacciones, el complejo alucinógeno cumpliría una función mediadora, tal como ocurre con las cabezas presentes en la cerámica y petroglifos diaguitas (Troncoso, 2019).

En paralelo al desarrollo de una vida eminentemente agrícola y sedentaria (Alfonso *et al.*, 2017; Troncoso, Cantarutti y González, 2016), otro cambio relevante en materia de prácticas funerarias consiste en que los cementerios ya no se emplazan sobre cerros ni tienen gran visibilidad en el paisaje. Por el contrario, cementerios como Altovalsol, Paihuano, San Julián o Las Mollacas están emplazados en el fondo de los valles, de preferencia en terrazas fluviales o planos cercanos a los principales cursos hídricos. Se distribuyen en todos los valles, pero en pequeñas cantidades, constituyéndose como espacios de agregación social de las comunidades diaguitas, ya que distintas familias enterraban a sus muertos en un mismo lugar. Esto lleva a pensar que los cuerpos de los antepasados jugaron un papel diferente al que tuvieron en tiempos previos: mientras en el mundo Molle marcaban su presencia en el espacio en virtud de su visibilidad, en la sociedad diaguita tienden a asociarse con las tierras agrícolas, pudiendo conjeturarse una relación entre ancestros, fertilidad y dinámicas agrícolas.

De esta forma, vemos que el arte y las prácticas funerarias diaguitas nos muestran un mundo de cuerpos heterogéneos que, aunque mantiene lazos con tiempos previos, incorpora nuevas formas de estructurar cuerpos, personas e identidades. Aunque poco conocemos sobre las prácticas asociadas a ellos, los cuerpos asociados con la mediación, el complejo alucinógeno y sus performatividades correspondientes resaltan dentro del colectivo por su capacidad para organizar y reproducir a una comunidad, conformando una categoría particular, sin distinción de sexo biológico –variable que, por lo demás, sigue sin ser un atributo destacado énfaticamente–.

Personas y mundos de cuerpos con la llegada del Estado incaico (1450 a 1540 d. C.)

Hacia 1450 d. C. la región se integró al Estado inca, cuyo centro se encontraba en la ciudad de Cusco, Perú (Ampuero, 2010; Stehberg, 1995). Su incorporación implicó un aumento en la producción agrícola y minera de las

comunidades locales, la introducción en una economía política que conllevó la tributación en mano de obra y la llegada de poblaciones y bienes desde otros territorios, así como de la ritualidad e infraestructura propia del inca (Ampuero, 2010; Llagostera, 1976; Stehberg, 1995; Troncoso, 2018b). En la región se trazó el Camino Incaico y se edificaron tambos, centros administrativo-ceremoniales y santuarios en los que las poblaciones locales se articulaban a con otros territorios del Estado (Ampuero, 2010; Stehberg, 1995). Lo anterior condujo a una importante transformación sociohistórica, no obstante que las comunidades locales mantuvieron varias de sus prácticas tradicionales, reutilizando sitios habitacionales, de arte rupestre y cementerios (Troncoso, 2018b). Sin embargo, estos contextos muestran transformaciones en los cuerpos, que amplían su multimodalidad y reflejan la constitución de nuevas subjetividades y personas.

El primer elemento que llama la atención con respecto a la transformación de los cuerpos es que un buen número de ellos se «incaíza», es decir, adquiere elementos y rasgos propios de lo inca. Tanto en el arte rupestre como en la cerámica, las cabezas que eran recurrentes en tiempos previos adoptan ahora motivos iconográficos cusqueños (Troncoso, 2018a, 2018b). Algo similar ocurre en las tumbas, donde algunos cuerpos son enterrados con vasijas incaicas como aríbalos y platos planos (Ampuero, 2010), aunque otros siguen siendo sepultados con las vasijas tradicionales diaguitas. Las cistas, en tanto, aparecen asociadas tanto a cuerpos incaizados como de raigambre más local.

En segundo término, se registran nuevas formas de interpretar visualmente el cuerpo humano. En el arte rupestre, los troncos —que antes se representaban únicamente a través de líneas rectas— adquieren volumen mediante el recurso a figuras como círculos, óvalos o cuadrados, como se advierte, por ejemplo, en los sitios Hacienda El Chacay y Arenoso El Bolsico. Aunque puede parecer menor, esta innovación propició además la incorporación de diferentes decorados a manera de vestimentas. En la cerámica también se observa la aparición de representaciones humanas de cuerpo entero, algo inusitado hasta entonces. Varios jarros pato expuestos en la colección del Museo Arqueológico del Limarí presentan asimismo representaciones de textiles (Troncoso, 2018a, 2018b).



Figura 9. Petroglifo con figuras antropomorfas, valle de Hurtado. Cultura diaguita. Fotografía de Andrés Troncoso.

Derivado de lo anterior, y como tercer punto, en los dos soportes mencionados nos encontramos con cuerpos escenificados en diferentes tipos de actividades. En la cerámica, por ejemplo, aparecen cuerpos cuadrados con decoraciones ajedrezadas que están laceando camélidos, posiblemente en el marco de una escena pastoral. Imágenes de este tipo se han registrado en sitios como Altovalsol y Estadio Fiscal de Ovalle. En el arte rupestre, sitios como Hacienda El Chacay contienen petroglifos de gente con hachas, arcos y flechas o cuchillos de metal, donde se combinan troncos lineales, troncos con volumen y la presencia o ausencia de tocados (fig. 9). A esta heterogeneidad de cuerpos-escenas se suma la incorporación de cuerpos foráneos como

son los escutiformes santamarianos, diseño propio del Noroeste Argentino (Troncoso, 2011, 2018a, 2018b). La alusión a las corporalidades de esta región trasandina se reconoce también en las prácticas funerarias, donde algunas tumbas presentan cerámicas-cuerpos del tipo Yavi-La Paya, características de dicho territorio (Cantarutti y Mera, 2004). Otras vasijas antropomorfas usadas como contenedores de granos o líquidos según sus formas (platos, jarros o urnas) remiten a una tradición local incaizada o a tradiciones de grupos foráneos; entre ellas se destacan las grandes urnas diaguitas –como una que se exhibe en el Museo Arqueológico del Limarí–, que no solo muestran cuerpos casi completos, sino, además, vestidos.



Figura 10. Urna diaguita-incaica, procedente del sitio Estadio Fiscal de Ovalle. Museo del Limarí, Colección Durruty, n° inv. 132. Fotografía (c) SERPAT.

En varias de estas cerámicas el elemento visualmente predominante son las cabezas, conforme a la tradición local que otorga una especial valoración a esta porción del cuerpo. En aquellas que representan cuerpos completos, los troncos varían de acuerdo con las diferentes formas y decoraciones de cada vasija (fig. 10). Pero también encontramos cabezas aisladas, como las *pachkas* usadas para hacer libaciones a la Pachamama en los rituales incas, objetos de alta valoración simbólica. Una de ellas fue recuperada desde el Estado Fiscal de Ovalle (Cantarutti y Mera, 2004) (fig. 11).



Figura 11. *Pachka* inca recuperada en el sitio Estadio Fiscal de Ovalle. Museo del Limarí, Colección Particular Julio Broussain Campino, s. n.º inv. Fotografía de Romina Moncada. (c) SERPAT.

De lo anterior podemos concluir que durante la presencia inca la multimodalidad de los cuerpos diaguitas se amplió, promoviendo una heterogeneidad cada vez mayor de corporalidades, identidades y performatividades —un elemento central de la representación visual de los cuerpos—, que marca diferencias entre sujetos incaizados y no incaizados. Respetando la tradición local, las cabezas siguieron siendo sectores privilegiados de los cuerpos, pero los troncos también adquirieron una gran importancia, caracterizando a distintas personas por medio de diferentes decoraciones. Este nuevo estatus de los troncos probablemente se relacione con el valor político e identitario que alcanzaron los textiles y las vestimentas en el mundo incaico (Murra, 1980).

Aunque las prácticas mortuorias no experimentaron grandes cambios en este período, se advierte también una diversificación en el tratamiento de los cuerpos: algunos presentan verdaderos muros de piedras en sus tumbas, mientras que otros aparecen asociados con el complejo alucinógeno o con implementos de textilería.

CONCLUSIÓN: UNA REGIÓN, MÚLTIPLES HISTORIAS, DIFERENTES MUNDOS DE CUERPOS

En las páginas precedentes hemos realizado un sucinto recorrido por las distintas formas en que los cuerpos han sido tratados y constituidos socialmente en el Coquimbo prehispánico. Si bien aún no tenemos un gran conocimiento sobre esta dimensión de la vida de nuestros antepasados, la heterogeneidad de sus cuerpos muestra que los patrones conductuales han variado considerablemente en el tiempo, sin que podamos necesariamente homologarlos a los nuestros. De hecho, hemos constatado reiteradamente que la diferencia hombre-mujer no es un elemento crítico dentro del arte y los patrones funerarios prehispánicos de la región, situación que posiblemente se deba a dos factores: por un lado, que el sistema de organización social no estuvo centrado en una diferenciación por sexo; por otro, que la lógica binaria sobre la cual descansa la concepción sexual occidental no operó en estos contextos. Sin duda, aún se requiere un cúmulo mucho mayor de investigación para profundizar en estas nociones de cuerpo, identidad y persona en tiempos prehispánicos de Coquimbo, pero de momento nos parece que surgen claramente tres temas centrales por desarrollar.

Primero, la historicidad del cuerpo. Sea a través de su presencia en el arte o en las prácticas funerarias, lo cierto es que no existe una sola forma de ser ni de tratar los cuerpos en la región. Muy por el contrario, nuestra revisión muestra que existieron distintas maneras de ser cuerpo, las que variaron tanto a lo largo del tiempo como dentro de un mismo momento histórico. En estas múltiples formas de experimentar la corporalidad, los objetos representaron un elemento central, generando diferentes tipos de cuerpos que seguramente actuaron y replicaron cierto tipo de prácticas de acuerdo con la naturaleza de aquellos. Uno de los puntos que no discutimos acá se refiere a la relación entre cuerpos y modos de vida, por cuanto el conjunto de actividades que desarrollamos en nuestra cotidianidad también va formando nuestros cuerpos, apariencias y patrones conductuales. Por ejemplo, los cuerpos de las comunidades móviles suelen tener inserciones musculares marcadas en partes del cuerpo diferentes a las de los grupos agrícolas. La introducción del maíz, en tanto, motivó –producto de las caries– la conformación de dentaduras distintas a las de los grupos cazadores-recolectores, tal como la vida costera ocasionó desgastes dentarios de otra índole respecto de los grupos del interior o el trabajo de ciertas materias primas dejó huellas en dientes y brazos. Todos estos ejemplos demuestran que los cuerpos no son una entidad esencial ni natural, sino, por el contrario, están completamente historizados en relación con nuestros modos de existencia, desde donde se construyen similitudes, diferencias, discursos, simbolismo y patrones conductuales esperados.

En segundo lugar, como consecuencia de esta historicidad del cuerpo, arte y funebria en la región remarcan aspectos distintos de los cuerpos. Esto se advierte en las presencias-ausencias de los tocados en las representaciones y en los tratamientos mortuorios, pero resulta especialmente evidente en el caso de las cabezas. Mientras en el mundo Molle se realzan con tocados, los diaguitas fundan su valor en la noción de centralidad-mediación y transformación, en directa relación con las personas asociadas al complejo alucinógeno. Por contraposición, aunque en tiempos incas se la continúa vinculando con la noción de mediación, esta parte del cuerpo entra a jugar en otros contextos y con otras significaciones, especialmente en la libación ritual de líquidos a modo de dádivas de las personas humanas a la Pachamama. Esta heterogeneidad nos muestra que, si bien la cabeza mantuvo un estatus destacado en los cuerpos

de la región por cerca de 1500 años, sus valores, significados e implicancias variaron, lo que nos recuerda un principio básico de la investigación histórica: que similitud de forma no necesariamente supone similitud de contenido.

Finalmente, esta revisión muestra que el momento incaico concentra la mayor variabilidad de cuerpos e identidades, combinando elementos locales, incaicos y asociados al Noroeste Argentino. A ello se suma la hasta entonces inédita representación de cuerpos con distintas performatividades en el arte rupestre. Sin duda esta amplia heterogeneidad es coherente con el contexto sociohistórico, caracterizado por el movimiento de personas y materiales, y la integración de Coquimbo en un mundo amplio y diverso. Aunque la multimodalidad de cuerpos ya tenía precedentes en la región, es en época incaica cuando alcanza su máxima expresión, en coherencia con la incorporación a un Estado que abarcó múltiples territorios de la América andina precolombina.

Todos los antecedentes que aquí hemos discutido nos deben llevar a mirar con sospecha cualquier intento de esencialización y naturalización de nuestros cuerpos, personas y capacidades a partir de la selección que efectúa sobre ellos el mundo occidental. La historia profunda de Coquimbo nos lo demuestra constantemente. A la par con lo anterior, estos datos nos muestran que detrás de un petroglifo, una vasija o una decoración prehispánica se encuentran cuerpos e identidades que esperan ser develadas y reconocidas en pos de recuperar parte de la diversidad de lo que hemos sido como seres humanos —algo en lo que la región de Coquimbo tiene mucho que decir—.

REFERENCIAS

- Alfonso, M., Troncoso, A., Misarti, N., Larach, P. y Becker, C. (2017). Maize (*Zea Mays*) consumption in the southern Andes (30°-31° S Lat.): Stable isotope evidence (2000 BCE - 1540 CE). *American Journal of Physical Anthropology*, 164(1), 148-162.
- Ampuero, G. (2010). *Prehistoria de la Región de Coquimbo*. Santiago: Impresora Andros.
- Armstrong, F., Troncoso, A. y Moya, F. (2018). Rock art assemblages in North Central Chile: Materials and practices through history. En A. Troncoso, F. Armstrong y G. Nash (eds.), *Archaeologies of rock art: South American perspectives* (pp. 242-263). Londres: Routledge.

- Ballereau, D. y Niemeyer, H. (1986). Los sitios rupestres de la cuenca alta del río Illapel. *Chungará*, 28(1/2), 319-352.
- Bollwerk, E. y Tushingham, S. (2016). *Perspectives on the archaeology of pipes, tobacco and other smoke plants in the ancient Americas*. Nueva York: Springer.
- Bravo, G., Troncoso, A. y Santander, B. (2019). Bone tools of Late Holocene hunter-gatherer-fishers of North-Central Chile: case study of the Punta Teatinos assemblage. *International Journal of Osteoarchaeology*, 29(2), 314-324
- Brewis, A., McGarvey, S., Jones, J. y Swinburn, B. (1998). Perceptions of body size in Pacific Islanders. *International Journal of Obesity*, (22), 185-189.
- Butler, J. (2018). *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Cantarutti, G. y Mera, R. (2004). Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle del Limarí. *Chungará*, volumen especial, tomo II, 833-846.
- Castelleti, J., Biskupovic, M., Campano, M., Guajardo, A., Delgado, A., Peralta, P., Alfaro, S., Quiroz, L., Acuña, P., Abarca, V., Castillo, C., Lillo, J. y Olguín, L. (2012). Adaptaciones costeras durante el Arcaico Tardío del semiárido: nuevos aportes con el estudio del sitio Museo del Desierto. En *Actas del XVIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 261-268). Valparaíso: Sociedad Chilena de Arqueología.
- Castillo, G. (1985). Revisión del arte rupestre Molle. En C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), *Estudios en arte rupestre*, (pp. 173-194). Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Castillo, G. (1992). Evidencias sobre uso de narcóticos en el norte semiárido chileno. Catastro regional. *Boletín del Museo Regional de Atacama*, (4), 105-160.
- Cornely, F. (1956). *Cultura diaguita chilena y cultura El Molle*. Santiago: Editorial del Pacífico.
- Elias, N. (2012). *El proceso de la civilización*. México: Fondo Cultura Económica.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad 1: La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (2005). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fowler, C. (2004). *The archaeology of personhood*. Oxford: Routledge.
- Geller, P. (2009). Bodyscapes, biology and heteronormativity. *American Anthropologist*, 111(4), 504-516.
- González, P. (2018). *Consumo de alucinógenos en las comunidades Ánimas y diaguita del sitio El Olivar: Avances en su contextualización temporal, social y simbólica*. Trabajo presentado en el XXI Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Santiago.

- González, R. (2018). *Perforando la prehistoria*. (Tesis para optar al grado de magíster en Arqueología). Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- Harris, O. y Robb, J. (2012). Multiple ontologies and the problem of the body in history. *American Anthropologist*, 114(4), 668-679.
- Hernando, A. (2012). *La fantasía de la individualidad*. Madrid: Katz Editores.
- Iribarren, J. (1958). Nuevos hallazgos arqueológicos en el cementerio indígena de La Turquí-Hurtado. *Arqueología Chilena*, (4), 13-40.
- Iribarren, J. (1970). *Arqueología y antecedentes históricos del valle del río Hurtado*. La Serena: Ediciones del Museo Arqueológico de La Serena.
- Jackson, D., Méndez, C., Seguel, R., Maldonado A. y Vargas, G. (2007). Initial occupation of the Pacific coast of Chile during Late Pleistocene times. *Current Anthropology*, 48(5), 725-731.
- Mauss, M. (1979). *Sociología y antropología*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Mostny, G. y Niemeyer, H. (1983). *Arte rupestre chileno*. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Santiago: Ministerio de Educación.
- Latorre, E., Plaza, M. T. y López, P. (2018). Animales metálicos: Los aros prehispanicos del norte semiárido de Chile como representaciones zoomorfas. *Boletín Museo Chileno de Arte Precolombino*, 23(2), 99-120.
- López, P., Cartajena, I., Santander, B., Pavlovic, D. y Pascual, D. (2015). Camélidos domésticos en el valle de Mauro: Múltiples análisis para un mismo problema. *Intersecciones en Antropología*, (16), 101-114.
- Llagostera, A. (1976). Hipótesis sobre la expansión incaica en la vertiente occidental de los Andes meridionales. En *Homenaje al Dr. G. Le Paige* (pp. 203-218). Antofagasta: Universidad del Norte.
- Méndez, C. y Jackson, D. (2008). La ocupación prehispanica de Combarbalá: una propuesta sintética. *Chungará*, (40), 5-17.
- Murra, J. (1980). *La organización económica del Estado inca*. México: Siglo XXI Editores.
- Niemeyer, H., Castillo, G. y Cervellino, M. (1989). Los primeros ceramistas del Norte Chico: Complejo El Molle (0 a 800 d. C.). En J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (eds.), *Culturas de Chile, Prehistoria* (pp. 227-263). Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Pérez, I. (2015). *El complejo cultural El Molle en los valles de Elqui y Limarí*. (Memoria para optar al título de arqueóloga). Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.

- Perego, E. (2015). Bodies and persons. En A. Gardner, M. Lake y U. Sommer (eds.), *The Oxford handbook of archaeological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Pino, M., Troncoso, A., Belmar, C. y Pascual, D. (2018). Bedrock mortars in the semiarid north of Chile (30°S): Time, space and social processes among Late Holocene hunter-gatherers. *Latin American Antiquity*, 29(4), 793-812.
- Planella, M.T., Belmar, C., Quiroz, L., Niemeyer, H., Falabella, F., Alfaro, S., Echeverría, J., Albornoz, X., Carrasco, C. y Collao-Alvarado, K. (2018). Saberes compartidos y particularidades regionales en las prácticas fumatorias de sociedades del período Alfarero Temprano del norte semiárido, centro y sur de Chile, América del Sur. *Revista Chilena de Antropología*, (37), 20-57.
- Quevedo, S. (1998). *Punta Teatinos: Biología de una población arcaica del Norte Semiárido chileno*. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Robb, J. y Harris, O. (2013). *The body in history: Europe from the Palaeolithic to the future*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saunders, N. (1999). *Icons of power: Feline symbolism in the Americas*. Londres: Routledge.
- Schiappacasse, V. y Niemeyer, H. (1965-1966). Excavaciones de conchales precerámicos en el litoral de Coquimbo, Chile (Quebrada El Romeral y Punta Teatinos). *Revista Universitaria, L-LI(II)*, 277-313.
- Stehberg, R. (1995). *Instalaciones incaicas en el norte y centro semiárido de Chile*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dibam.
- Troncoso, A. (2005). El plato zoomorfo antropomorfo diaguíta: una hipótesis interpretativa. *Werken*, (6), 113-124.
- Troncoso, A. (2011). Personajes fuera de lugar: antropomorfos tardíos en el arte rupestre del Norte semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología*, (12), 221-230.
- Troncoso, A. (2018a). *Arte rupestre de la Región de Coquimbo*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. https://www.museolimari.gob.cl/635/articles-87809_archivo_PDF.pdf
- Troncoso, A. (2018b). Inca landscapes of domination: Rock art and community in northcentral Chile. En S. Alconini y A. Covey (eds.), *The Oxford handbook of Inca culture* (pp. 453-469). Oxford: Oxford University Press.

- Troncoso, A. (2019). La constitución del liderazgo en la cultura diaguita chilena: Humanos, no humanos y persona. En L. Sanhueza, A. Troncoso y R. Campbell (eds.), *Trayectorias históricas en comunidades prehispánicas* (en prensa). Santiago: Social Ediciones.
- Troncoso, A., Armstrong, F., Vergara, F., Urzúa, P. y Larach, P. (2008). Arte rupestre en el valle El Encanto: Hacia una reevaluación del sitio-tipo del estilo Limarí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 13(2), 9-36.
- Troncoso, A., Moya, F. y Basile, M. (2016). Rock art and social networks of north-central Chile. *Journal of Anthropological Archaeology*, (42), 154-168.
- Troncoso, A., Cantarutti, G. y González, P. (2016). Desarrollo histórico y variabilidad espacial de las comunidades alfareras del Norte Semiárido. En F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo (eds.), *Prehistoria en Chile: Desde sus primeros habitantes hasta los incas* (pp. 319-364). Santiago: Editorial Universitaria.
- Troncoso, A., Vergara, F., Pavlovic, D., González, P., Pino, M., Larach, P., Escudero, A., La Mura, N., Moya, F., Pérez, I., Gutiérrez, R., Pascual, D., Belmar, C., Basile, M., López, P., Dávila, C., Vásquez, M. J. y Urzúa, P. (2016). Dinámica espacial y temporal de las ocupaciones prehispánicas en la cuenca hidrográfica del río Limarí (30° Lat. S.). *Chungará*, 48(2), 199-224.
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales*. Madrid: Katz Ediciones.

AUTORES

GABRIELA BRAVO. Arqueóloga de la Universidad de Chile y magíster en Arqueología de la Universidad de París 1, donde actualmente realiza un doctorado en la misma temática. Su investigación se ha centrado en el estudio de las sociedades costeras del Norte Semiárido, con énfasis en el análisis de la industria ósea. Se ha dedicado al estudio de colecciones de distintos museos de la región, entre ellos, el Museo del Limarí, el Museo Arqueológico de La Serena y el Museo Nacional de Historia Natural.

GABRIEL E. CANTARUCCI REBOLLEDO. Arqueólogo (Universidad de Chile). Magíster y candidato a doctor en Arqueología (Universidad de Illinois, Chicago). Especialista en la prehistoria del Norte Semiárido chileno, en particular de la cultura diaguita chilena y el Imperio inca en los Andes meridionales. Es autor de varios trabajos sobre estos temas y fue codirector de investigaciones en el sitio El Olivar, en la Región de Coquimbo.

PATRICIO LÓPEZ. Arqueólogo de la Universidad de Chile, magíster y doctor en Antropología de la Universidad Católica del Norte-Universidad de Tarapacá. Ha desarrollado su investigación en torno a la relación entre seres humanos y animales desde los inicios del poblamiento del actual territorio chileno hasta momentos históricos. Ha sido académico de la Universidad Internacional SEK-Chile y de la Universidad de Chile.

JOSÉ PÉREZ DE ARCE. Musicólogo, museólogo, doctor en Estudios Latinoamericanos, investigador independiente.

ISIDORA PÉREZ MIRANDA. Arqueóloga, Universidad de Chile. Cuenta con una amplia experiencia en la arqueología del Norte Semiárido y la cerámica prehispánica. Integra el equipo del proyecto Fondecyt 1200276 y ha participado como investigadora en proyectos Fondart dedicados al estudio de las vasijas Molle en el Museo Arqueológico de La Serena.

ANDRÉS TRONCOSO. Doctor en Arqueología y académico del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Ha concentrado sus investigaciones en

comprender los procesos sociohistóricos de las comunidades prehispánicas de la Región de Coquimbo, especialmente a través del arte rupestre.

MARTA VALENZUELA. Arqueóloga de la Universidad de Chile. Ha desarrollado trabajos relativos a la industria textil en contextos formativos tempranos de las tierras altas del Salar de Atacama y del Intermedio Tardío de los valles occidentales de Tarapacá a partir del análisis y determinación taxonómica de las fibras.

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de quinientos ejemplares, en el mes de junio de 2024
en Grupo Marketing Digital SPA.
Santiago de Chile.

