

CATÁLOGO RAZONADO

Exhibición *Chile antes de Chile*



Colección Atacameña/ Lickanantay

Investigadores responsables:
Varinia Varela Guarda
y Ulises Cárdenas Hidalgo

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

CATÁLOGO RAZONADO
EXHIBICIÓN *CHILE ANTES DE CHILE*
COLECCIÓN ATACAMEÑA/
LICKANANTAY

Dirección general:
Museo Chileno de Arte Precolombino

Investigadores principales:
Varinia Varela y Ulises Cárdenas

**Cultores, especialistas
y sabios atacameños:**
Romualda Soza, Quintín Condori, Irma
Panire, Dionisia Berna, Juan Cruz,
Adriana Puca, Nolvía Puca y Luisa Terán

Asistentes de investigación:
Daniela Cross, Jeremías León
y Sofía Brito

Coordinación editorial:
Magdalena García

Edición de textos y fichas razonadas:
Enrique Antileo y Magdalena García

Asistente de edición:
Felipe Quijada, Victoria Fuentes
y Joaquín Guerrero

Corrección de estilo:
Isabel Spoerer

**Fotografías del proceso,
personas y piezas:**
Nicolás Aguayo

Fotografías del territorio:
Magdalena García (página 197)

Diseño gráfico:
Sofía Garrido y Camila Romero

**Coordinador general proyecto
Catálogo Razonado:**
Cristian Vargas Paillahueque

Producción general:
Sofía Hurtado

Impresión:
Ograma

Cómo citar este catálogo:
Museo Chileno de Arte Precolombino
(2025). *Catálogo Razonado exhibición
Chile antes de Chile. Colección Atacameña/
Lickanantay*. Museo Chileno de Arte
Precolombino, Santiago.

ISBN 978-956-243-105-7

CATÁLOGO RAZONADO

Exhibición *Chile antes de Chile*

Colección Atacameña/ Lickanantay

Investigadores responsables:
Varinia Varela Guarda
y Ulises Cárdenas Hidalgo

**MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO**

PRESENTACIÓN

Cecilia Puga

Directora

Museo Chileno de Arte

Precolombino

René Muga

Vicepresidente de

Asuntos Corporativos

BHP Latinoamérica

Escondida | BHP

El Museo Chileno de Arte Precolombino y Escondida | BHP tienen el honor de presentar la serie *Catálogo Razonado exhibición Chile antes de Chile*, resultado de un proyecto iniciado en 2022 con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento sobre las piezas que conforman esta emblemática colección. Esta obra nace de la convicción compartida de que el patrimonio cultural de los pueblos originarios es un legado vivo, que merece ser estudiado, preservado y difundido con respeto, rigor y apertura a la diversidad de miradas.

Durante dos años, cultores y artistas de los pueblos Mapuche, Rapanui y Atacameño/Lickanantay viajaron desde sus territorios y recorrieron los depósitos del Museo, interactuaron directamente con las piezas y compartieron sus saberes, relatos y memorias. El encuentro entre los conocimientos indígenas y la investigación académica constituye el corazón de este *Catálogo Razonado*, un proyecto que trasciende la dimensión documental para transformarse en un espacio de diálogo intercultural y de reconocimiento mutuo.

El resultado de este trabajo colectivo no es únicamente un registro exhaustivo de objetos patrimoniales, sino un archivo vivo que integra múltiples voces. El *Catálogo Razonado* se presenta, así, como una herramienta de consulta y de aprendizaje, en la cual se relevan las voces en primera persona de sabios, sabias y especialistas indígenas, reuniendo sus memorias, relatos, usos e historias familiares asociadas a estos objetos. Ahora, con el lanzamiento de esta serie impresa y digital de la iniciativa, queda a disposición de investigadores, estudiantes, comunidades y públicos diversos, invitando a pensar el patrimonio desde perspectivas críticas, inclusivas y descolonizadoras.

Este proceso de investigación y reflexión también se materializa en la exposición temporal *Vivos y Presentes: arte de los pueblos Atacameño/Lickanantay, Mapuche y Rapanui*, la cual invita a descubrir nuevas narrativas en torno a las piezas de la colección. Ambas iniciativas reafirman el compromiso del Museo y de Escondida | BHP con la puesta en valor del legado cultural de los pueblos originarios, fortaleciendo los lazos entre el pasado y el presente, entre el patrimonio y las comunidades.

Los catálogos razonados surgieron en la Europa del siglo XVIII como instrumentos destinados a documentar y legitimar la obra de artistas reconocidos. Por siglos, fueron herramientas de referencia indispensables para historiadores e investigadores del arte, al tiempo que establecieron qué expresiones eran consideradas

dignas de estudio y cuáles quedaban al margen. Esta tradición, si bien fundamental para la historia del arte, dejó fuera de su alcance otras formas de creación y simbolización que no se ajustaban a la categoría occidental de “arte”.

Conscientes de esta herencia, la iniciativa asumió el desafío de preguntarse: ¿es posible construir un catálogo razonado desde una mirada renovada e intercultural? Esta publicación representa una respuesta afirmativa y concreta a dicha pregunta. A través de su desarrollo, se reconoce que las categorías de arte y cultura material no son neutras ni universales, y que solo desde el diálogo con los pueblos originarios es posible resignificarlas y abrirlas a nuevas lecturas.

El *Catálogo Razonado exhibición Chile antes de Chile* es, en este sentido, una invitación a repensar la relación entre las instituciones culturales, las comunidades indígenas y la sociedad en general. Las piezas que aquí se registran no son objetos aislados en vitrinas, sino portadoras de historias, memorias y vínculos con comunidades vivas y sus territorios. Su estudio, por tanto, no se agota en la descripción técnica, sino que se enriquece en la interacción con los saberes que las rodean y que las mantienen presentes.

Este proyecto ha sido posible gracias a la colaboración entre el Museo Chileno de Arte Precolombino y Escondida | BHP, con el apoyo de la Ley de Donaciones Culturales, que han permitido convertir años de investigación y diálogo en una publicación de referencia. Agradecemos de manera especial a los especialistas de las comunidades Mapuche, Rapanui y Atacameña/Lickanantay, así como al equipo de profesionales del Museo, cuyo trabajo riguroso y comprometido ha hecho posible esta obra colectiva.

Confiamos en que este *Catálogo Razonado exhibición Chile antes de Chile* se convertirá en un aporte duradero para el conocimiento, la valoración y la difusión del arte de los pueblos originarios de Chile. Más aún, esperamos que inspire nuevas formas de aproximarse al patrimonio cultural, fomentando un diálogo permanente basado en el respeto, la diversidad y el reconocimiento mutuo.

ÍNDICE

Enseñanzas y conocimientos compartidos en torno a los objetos atacameños por Varinia Varela y Ulises Cárdenas	10 – 13
Las voces de este catálogo	14 – 17
Notas sobre la colección	18 – 21
Línea de tiempo del territorio atacameño según la arqueología	22 – 23
Fichas razonadas de los objetos	24 – 31
Materialidades y tipologías	32 – 229
A. Cerámica	34 – 95
<i>Voces</i>	36 – 45
Transmisión intergeneracional del oficio de la alfarería	38 – 39
Fuentes de arcilla y características territoriales	40 – 41
Preparación de la mezcla	42 – 42
Herramientas utilizadas	43 – 43
Piezas utilitarias y piezas ceremoniales	44 – 45
La cerámica San Pedro Negro Pulido	46 – 47
Botellas antropomorfas	48 – 57
Vasos	58 – 65
<i>Kero</i>	66 – 73
Cántaros	74 – 81
Escudillas o pucos y cuencos	82 – 87
Olla de pie y plato ornitomorfo	88 – 95
B. Madera	96 – 155
<i>Voces</i>	98 – 103
Transmisión intergeneracional y oficio de la madera	99 – 99
Tratamiento de la madera	100 – 101
Relación con los objetos	100 – 101
Piezas vinculadas al complejo alucinógeno	102 – 103

	Tabletas	104 – 111
	Pilón o lliptero	112 – 119
	Morterito	120 – 127
	Tubo inhalatorio y boquilla	128 – 133
	Pala o paleta	134 – 141
	Poste funerario	142 – 147
	<i>Kero</i> de madera	148 – 155
C.	Textiles y fibra vegetal	156 – 193
	<i>Voces</i>	158 – 161
	Transmisión intergeneracional y oficio de la textilería	159 – 159
	Textiles en los Andes atacameños	160 – 161
	Paño ceremonial	162 – 167
	Manto mortaja	168 – 175
	Gorro afelpado	176 – 181
	Bolsita funda de tableta	182 – 187
	Escobilla	188 – 193
D.	Metal y <i>mullu</i>	194 – 219
	Metalurgia y mullu en la cultura atacameña prehispánica	196 – 197
	Figurillas antropomorfas	198 – 205
	Figurilla de camélido macho	206 – 211
	Maza estrellada	212 – 219
E.	Calabaza	220 – 229
	Calabazas pirograbadas	222 – 229
Epílogo. Propiciar que la investigación se entrelace con la memoria de los territorios		230 – 231
Referencias bibliográficas		232 – 247
Acerca de los investigadores responsables		248 – 249

ENSEÑANZAS Y CONOCIMIENTOS COMPARTIDOS EN TORNO A LOS OBJETOS ATACAMEÑOS

Varinia Varela
Ulises Cárdenas

Para el Museo Chileno de Arte Precolombino fue un honor recibir, en septiembre de 2024, la visita de artesanas y artesanos, junto a especialistas culturales del pueblo Atacameño/Lickanantay, provenientes de la cuenca del Salar de Atacama y de la subregión del Alto Loa, en la Región de Antofagasta. Estos cultores han asumido la responsabilidad de preservar los conocimientos ancestrales y proyectarlos en el tiempo y el espacio, constituyéndose en verdaderos guardianes de la tradición. El trabajo que desarrollan en la actualidad, basado en el uso de materias primas naturales como arcillas, maderas, lanas y vellones, refleja tanto las continuidades como las transformaciones experimentadas por el desarrollo cultural en este territorio, desde la antigua cultura prehispánica de San Pedro de Atacama hasta la cultura atacameña/lickanantay contemporánea, hoy fuertemente tensionada por el turismo y la explotación minera.

Este encuentro entre saberes tradicionales y saberes académicos permitió construir una visión consensuada en torno a las labores artesanales, productivas y rituales estrechamente vinculadas a los más de cincuenta objetos arqueológicos analizados en el marco del proyecto de Catálogo Razonado. La observación detallada de cada pieza posibilitó la incorporación de valiosos conocimientos sobre técnicas, procedimientos, significados y criterios estéticos, así como también la identificación de pérdidas de saberes, como ocurre con la técnica de ennegrecimiento de la cerámica conocida como “Negro Pulido”, fundamental para el reconocimiento del arte alfarero precolombino de este territorio.

A diferencia de otros pueblos, que han crecido en contacto continuo con sus obras, utensilios y herramientas, el pueblo Atacameño/Lickanantay presenta un distanciamiento cronológico significativo respecto de los objetos analizados en este proyecto. En los casos más extremos, dicho distanciamiento alcanza los 2.500 años entre el objeto arqueológico y el observador contemporáneo, situación que ha implicado la pérdida de conocimientos técnicos y de significados asociados. Este fenómeno se expresa, por ejemplo, en el ámbito del arte textil, donde se constata un receso en la incorporación de fibras vegetales en la urdimbre, así como la pérdida de la técnica conocida como “hilado con flecos”.

A este distanciamiento temporal se suma una importante prohibición cultural en torno a los objetos arqueológicos, las ruinas prehispánicas y el arte rupestre. Desde la infancia, los atacameños han internalizado expresiones como “no los mires”, “no los muevas”, “déjalos donde están” o “si los mueves tienes que tener

permiso”, las cuales reflejan una relación específica con el patrimonio arqueológico. Estas prohibiciones buscan evitar efectos negativos sobre la salud de quienes interactúan con los objetos y les atribuyen capacidades o poderes especiales. Los objetos arqueológicos son concebidos como propiedad de los antepasados, de los abuelos remotos, y por ello deben ser respetados, en ocasiones ofrendados y siempre dejados en su lugar. Esta concepción ha reforzado históricamente la distancia entre las comunidades actuales y los vestigios materiales de su pasado prehispánico.

En este contexto, resulta significativo señalar que, pese a la existencia desde 1963 del Museo del R.P. Gustavo Le Paige en el centro de San Pedro de Atacama —institución que funcionó durante cincuenta años—, dicho espacio fue visitado principalmente por turistas y no logró consolidarse como un puente efectivo entre el pueblo Atacameño/Lickanantay contemporáneo y su propia historia.

Es precisamente frente a este doble distanciamiento —cronológico y cultural— que el intercambio de saberes propiciado por este proyecto adquiere especial relevancia. El diálogo entre la visión indígena y la perspectiva académica permitió complementar las lecturas tradicionales con los aportes de la arqueología, la cual ha establecido que entre los años 700 y 1400 d.C. estuvieron presentes en la región atacameña culturas foráneas como Tiwanaku e Inca, cuyos patrones estilísticos pueden reconocerse y diferenciarse de los desarrollos locales. El trabajo de la madera adquiere particular importancia durante el período Tiwanaku, mientras que las formas cerámicas experimentan transformaciones significativas con la expansión incaica, junto con la introducción de nuevos instrumentos de metal, como las mazas estrelladas.

En la actualidad, los artesanos atacameños evocan motivos precolombinos mediante la reproducción de objetos como las tabletas para el consumo de alucinógenos y la incorporación de imágenes de arte rupestre en textiles pintados. Emplean materias primas locales, como la madera de algarrobo y chañar, así como fibras de llama y alpaca. Para el pueblo Atacameño/Lickanantay, la artesanía constituye un medio fundamental de expresión de ideas y sentimientos, profundamente vinculados a la religiosidad andina. Esta dimensión se manifiesta en la persistencia de ritos que combinan prácticas tradicionales locales con elementos del cristianismo, así como en actos propiciatorios, de agradecimiento, pagos y ofrendas, y en rituales mortuorios, agrícolas y pastoriles, los cuales inspiran la creación de

objetos tradicionales cargados de significado.

Las manifestaciones artísticas presentadas durante esta experiencia intercultural revelaron contenidos simbólicos e ideológicos que expresan una relación íntima con la cosmovisión del pueblo Atacameño/Lickanantay, hoy articulada en una religiosidad sincrética que aún puede observarse en las principales ceremonias y festividades tradicionales de la región.





**LAS VOCES DE
ESTE CATÁLOGO**

Romualda Soza Mamani



Pastora de llamas, oriunda de la localidad precordillerana de Talabre, donde recibió de su padre, Favio Soza Flores, importantes enseñanzas vinculadas a la textilería y a la herbolaria andina. Su padre fue reconocido como uno de los *yatiris* (*Yachu*) más relevantes de la cuenca del Salar de Atacama. Hoy reside en la localidad de Jama, volcán Lickankabur, donde se trasladó debido a la disminución de forrajes para la masa ganadera. Desde allí mantiene vigentes los circuitos trashumánticos de pastoreo junto a su esposo, recorriendo los tres pisos ecológicos del territorio, incluyendo los oasis y salares, las quebradas intermedias y la alta puna. Además, numerosas personas del pueblo Atacameño/Lickanantay acuden a ella para recibir orientación en tratamientos no alopáticos, dada su amplia experiencia en prácticas herbolarias. También es reconocida como una de las productoras de queso de cabra mejor evaluadas de la comuna de San Pedro de Atacama.

Quintín Condori Condori



Alfarero atacameño y reside en la localidad de Santiago de Río Grande. Su oficio lo fue adquiriendo a través del tiempo, tanto por interés personal como por transmisión de sus abuelos y ancestros. Realiza los trabajos de alfarería en su propio hogar, los que complementa con labores agrícolas y pastoriles propias de la zona. Junto con la cerámica, también es un diestro tallador de la madera del cactus cardón, del cual extrae hilos resistentes que utiliza en la confección de sus obras. Su profundo y detallado conocimiento del entorno natural y cultural, le permite además desempeñarse como guía local de turismo, realizando visitas a grupos de selectos visitantes foráneos, transmitiendo y poniendo en valor la naturaleza que rodea a esta localidad andina.

Irma Panire Berna



Tejedora oriunda de la localidad de Ayquina y Turi, en río Salado, afluente del río Loa. Vivió varios años en diversas ciudades de Chile (Calama, Antofagasta, Santiago), sin desapegarse de su tradición y costumbres de su pueblo, lo cual incidió para retornar más tarde a su localidad de origen. Combina labores pastoriles y agrícolas, como la crianza de ovejas, cabras y llamas, así como el cultivo de variedades de maíces (blancos, overos, naranjas y azules), habas, alfalfa y trigo. Desde su niñez recibió los conocimientos del oficio de la textilería, principalmente de su abuela Jerónima Salvatierra. Teje guantes, gorros, adornos, miniaturas y frazadas. Trabaja en telar, con palillos, elabora cordonería y usa agujetas de espinas de cactus. Igualmente, participa en diversas ceremonias tradicionales como las limpias de canales en Ayquina y Paniri, y en festividades, ceremonias y mingas, incluyendo el día de Todos los Santos, día de difuntos y carnavales.



Emblemática alfarera atacameña. Se crió en la localidad de Toconce donde aprendió el oficio alfarero a través de la transmisión familiar, especialmente de su madre y abuelos. Se destaca como especialista en la mezcla de arcilla roja con oropel, aunque no se limita a utilizar solo este tipo de antiplástico, sino que emplea también otros materiales para dar consistencia a las piezas que elabora. Fue pupila de Elena Tito, alfarera tradicional de Río Grande reconocida como Tesoro Vivo. Ella introdujo en el quehacer de Dionisia un brillo particular en sus vasijas, con la técnica de frotación con bolsas plásticas cuyo resultado lo describe como “barnizado”. Actualmente vive en San Pedro de Atacama, poblado donde tiene su taller y donde realiza toda la cadena operativa de la producción alfarera, desde la obtención de las arcillas, la preparación de las mismas y la confección de las piezas. Su oficio denota la fuerte conexión que posee con la tierra y el ecosistema en general, tanto cultural como natural, logrando texturas que contienen las huellas de su creadora y que están inspiradas en motivos forjados durante la historia precolombina, posthispánica e innovaciones contemporáneas.

Juan Cruz Mamani



Nació en San Pedro de Atacama y vive en el *ayllu* de Séquitor. Desde joven ha trabajado la madera, oficio que aprendió de sus padres Leonor Mamani y Timoteo Cruz, quienes le enseñaron a elaborar reproducciones de piezas arqueológicas como tabletas, tubos y morteros que forman parte de la colección del Museo Arqueológico R.P. Gustavo Le Paige. Ha presentado sus trabajos tanto en ferias como en algunas tiendas especializadas del territorio nacional. Con el tiempo, continuó experimentando este oficio, incorporando el uso de nuevas herramientas y técnicas para perfeccionar el trabajo. Hoy en día utiliza maderas recicladas como raulí, coigüe y nogal, así como algarrobo y chañar para proyectos especiales. Junto con ser un hábil creador de réplicas arqueológicas, también fabrica objetos de creación propia, mezclando estilos y elementos tradicionales y contemporáneos.

Adriana y Nolvía Puca Soza



Hermanas tejedoras, viven en San Pedro de Atacama y su ascendencia proviene del poblado de Talabre, donde nació su madre, doña Evangelista Soza. Ella se trasladó desde ese asentamiento precordillerano hacia San Pedro con el fin de brindar educación formal a sus hijas. Doña Evangelista es reconocida hasta hoy como una de las artesanas textiles más virtuosas de los últimos tiempos; destacó por el dominio que tenía sobre diversas técnicas y por haber participado en diversas ferias de artesanía a lo largo de Chile. Sus hijas han preservado su memoria y continuado su legado. Actualmente poseen un taller en el pueblo de artesanos de San Pedro de Atacama. En particular, la discapacidad física (hipoacusia) de Nolvía Puca ha reforzado su vínculo con la materialidad textil, permitiéndole trabajar con un especial talento y dedicación. Desde allí proyecta su visión de mundo en piezas como bajadas de cama, frazadas, ponchos, gorros, medias y variadas prendas altamente cotizadas en los mercados artesanales del territorio atacameño.

Luisa Terán Terán



Oriunda de Caspana y desde su juventud ya practicaba el oficio textil tejiendo guantes, medias y gorros. Después de los 18 años, su vocación artesanal y como investigadora de las técnicas antiguas y del pasado de su territorio, la llevaron a la realización de réplicas de puntas de proyectil y a trabajar en la piedra utilizando la técnica del petroglifo. Hoy en día se ha especializado en teñir telas con motivos de arte rupestre, utilizando géneros como la creta cruda la cual interviene con tinturas naturales a base de plantas nativas que permiten fijar diversas tonalidades en el sustrato o materia prima utilizada. También realiza actividades tradicionales como pastoreo de corderos y llamas, y la agricultura de huertos de primor.

**NOTAS SOBRE
LA COLECCIÓN**

La colección investigada junto a los cultores atacameño/lickanantay consta de 53 objetos de diferentes materialidades, los cuales forman parte de la exhibición permanente *Chile antes de Chile* del Museo. La muestra está constituida principalmente por piezas de cerámica (27 unidades) de diferentes formas, estilos y cronologías, manufacturadas entre el período Formativo (ca. 300 d.C.) y el período Histórico-Republicano, incluyendo objetos icónicos de la cultura San Pedro (ca. 500 d.C.) y también piezas incaicas (ca. 1450 d.C.). Todos ellos son de carácter monocromático y representan fielmente la tradición unicolor de la cerámica atacameña. Los objetos de madera investigados fueron 15, principalmente tabletas y objetos asociados al consumo ritual de alucinógenos. También hay un poste funerario y una pala o paleta relacionada con prácticas de labranza agrícola o culinarias. Los objetos textiles suman cuatro y son de variada funcionalidad y cronología: una bolsita textil correspondiente a una funda de tableta, un manto mortaja, un gorro afelpado y un paño ceremonial del período Formativo. En fibra vegetal hay un objeto correspondiente a una escobilla relacionada con el complejo alucinógeno. Los metales estuvieron representados por dos figurillas –una humana y una de un camélido macho– ambos correspondientes a ofrendas miniaturas en los santuarios de altura incásicos. También se investigó una figurilla antropomorfa similar a la anterior, elaborada en concha de *mullu* o *spondylus*. Finalmente, el conjunto investigado incluye dos contenedores de calabazas pirgrabadas, que presentan una compleja iconografía de personajes antropomorfos frontales y de cuerpo entero que cubren ambas piezas.

En relación a los orígenes de esta colección, las piezas poseen diversas procedencias y antiguos propietarios, incorporándose a la colección del Museo en distintos momentos de su historia. De las 53 piezas, 27 se asocian de la colección Santa Cruz-Yaconi, cinco provienen de la colección personal de Sergio Larrain García-Moreno, tres de la colección Norbert Mayrock y dos fueron donaciones de Alicia Claro. Los objetos restantes fueron donados al Museo por Horacio Boccardo, Jaime Cristi, Juan Diego Salinas de la Piedra, la Corporación Cultural y de Turismo de Calama, además de otras donaciones anónimas o sin información.

La colección Santa Cruz-Yaconi, conformada por Manuel Santa Cruz López y Hugo Yaconi Merino, fue donada en 2010 al Museo Chileno de Arte Precolombino, según consta en la carta de donación publicada en *Arte Precolombino Chileno. Donación Colección Santa Cruz-Yaconi* (2011). Esta colección atravesó diversos hitos, entre ellos la creación de la Sociedad de Arte Precolombino Nacional en 1981, la fundación de la Galería de Arte

Precolombino Nacional, que en 1987 fue renombrada como Museo Arqueológico de Santiago. Esta institución se estableció en la Plaza Mulato Gil, en Santiago de Chile, bajo la administración de la Fundación Cultural Plaza Mulato Gil de Castro.

Sergio Larrain García-Moreno (1905-1999) fue un prestigioso arquitecto, diplomático y coleccionista chileno de “arte primitivo”. Con su colección de 1000 obras de arte procedentes de diversas culturas originarias de América, funda junto con la Municipalidad de Santiago, el Museo Chileno de Arte Precolombino en el año 1981. Posteriormente, realiza una segunda donación al Museo, sumando 93 piezas más. Algunas de las piezas las obtuvo mediante compras en la casa de remate Sotheby’s y Casa de subastas David Bernstein, en Nueva York.

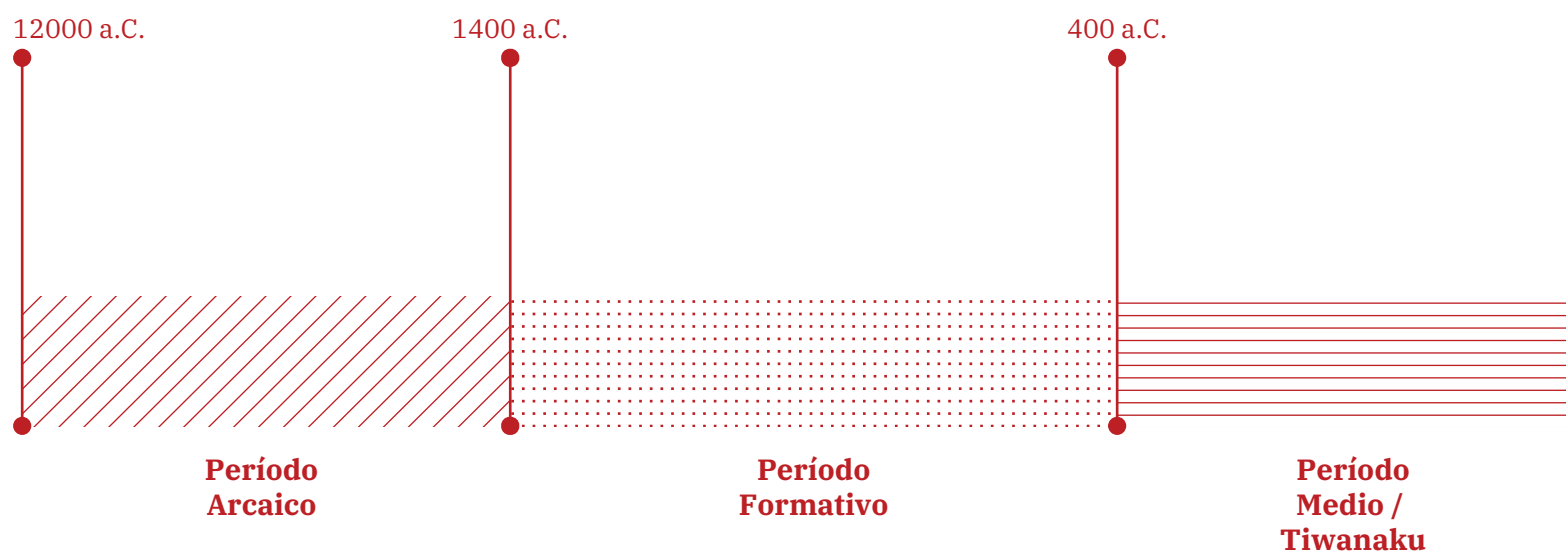
Norbert Mayrock Hochwind (1897-1997) fue un banquero y empresario textil de origen alemán radicado en Chile. Durante una estadía de 14 años en Perú logró crear una gran colección de arte precolombino y consolidar su afición por la historia y la arqueología (Schindler 2000). Una parte de su colección se queda en el Museum Fünf Kontinente de Munich, y otra parte fue donada por sus descendientes al Museo Chileno de Arte Precolombino de Santiago en el año 2004.

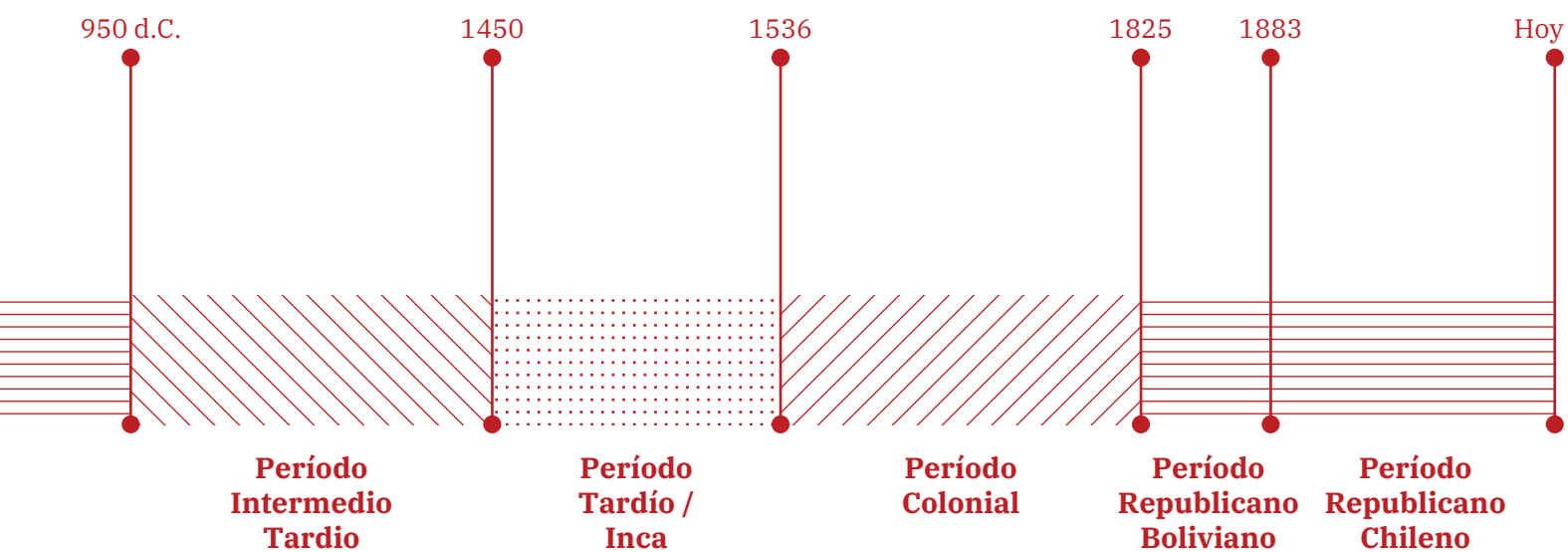
Dos de las 29 piezas que dona Alicia Claro en el año 2004 forman parte de este catálogo. Horacio Boccardo Zapata, médico pionero de la Salud Pública, especialista en Epidemiología, jefe del Subdepartamento de Protección de la Salud del Ministerio de Salud, ratificado por el presidente Salvador Allende, dona en el año 1998, siete piezas, y una de ellas es parte del catálogo en curso. Asimismo, un conjunto de 89 piezas que constituyen parte de la colección de Julio Philippi (1912-1997) llegan al Museo en el año 2013, conferidas por sus familiares. Una de ellas tiene interés en este catálogo. Philippi fue abogado, diplomático, escritor, académico y político chileno, descendiente directo de la estirpe de naturalistas alemanes que echaron sus raíces en Chile (Rodolfo Amando Philippi). Jaime Cristi dona una pieza en el año 1993 que la habría encontrado fortuitamente en las cercanías del sitio de Tulo, en el oasis de San Pedro de Atacama, en el año 1992. Juan Diego Salinas de La Piedra, hijo de un conocido coleccionista de arte, Juan Eduardo Salinas Lyon, aporta con una donación en el año 1996. Finalmente, una obra textil excavada en el sitio de Topater, en el año 1981, por el sacerdote jesuita maltés George Serracino, fue donada en 1996 al Museo Chileno de Arte Precolombino por parte de la Corporación Cultural y de Turismo de la Ilustre Municipalidad de Calama.





LÍNEA DE TIEMPO DEL TERRITORIO ATACAMEÑO SEGÚN LA ARQUEOLOGÍA





FICHAS
RAZONADAS DE
LOS OBJETOS

MChAP 556



BOTELLA ANTROPOMORFA
Colección o antiguo propietario:
Sergio Larrain García-Moreno
Material: Cerámica
Asignación cronológica:
400-700 d.C.
Dimensiones: 189 x 158 mm

MChAP 557



BOTELLA ANTROPOMORFA
Colección o antiguo propietario:
Sergio Larrain García-Moreno
Material: Cerámica
Asignación cronológica:
400-700 d.C.
Dimensiones: 175 x 162 mm

MChAP 3052



BOTELLA ANTROPOMORFA
Colección o antiguo propietario:
Horacio Boccardo Zapata
Material: Cerámica
Asignación cronológica:
400-700 d.C.
Dimensiones: 178 x 152 mm

MChAP 3727



BOTELLA ANTROPOMORFA
Colección o antiguo propietario:
Julio Phillippi
Material: Cerámica
Asignación cronológica:
400-700 d.C.
Dimensiones: 190 x 126 mm

MChAP 4292



BOTELLA ANTROPOMORFA
Colección o antiguo propietario:
Colección Santa Cruz-Yaoni
Material: Cerámica
Asignación cronológica:
100- 400 d.C.
Dimensiones: 194 x 150 mm

MChAP Ce-183



BOTELLA ANTROPOMORFA
Colección o antiguo propietario:
Alicia Claro
Material: Cerámica
Asignación cronológica:
100- 400 d.C.
Dimensiones: 170 x 140 mm

MChAP 4585



BOTELLA ANTROPOMORFA

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

400-700 d.C.

Dimensiones: 210 x 166 mm

MChAP 579



VASO MONOCROMO

CON ASAS LATERALES

Colección o antiguo propietario:

Sergio Larrain García-Moreno

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

400-700 d.C.

Dimensiones: 122 x 102 mm

MChAP 580



VASO MONOCROMO

CON ASA LATERAL

Colección o antiguo propietario:

Sergio Larrain García-Moreno

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

100- 400 d.C.

Dimensiones: 145 x 85 mm

MChAP 4161



VASO MONOCROMO

CON ASAS LATERALES

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

100-400 d.C.

Dimensiones: 146 x 140 mm

MChAP 4166



VASO MONOCROMO

CON ASAS LATERALES

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

400-700 d.C.

Dimensiones: 124 x 105 mm

MChAP 4203



VASO MONOCROMO

CON ASAS LATERALES

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

400-700 d.C.

Dimensiones: 147 x 131 mm

MAS-2904



VASO MONOCROMO

CON ASA LATERAL

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

100-400 d.C.

Dimensiones: 155 x 107 mm

MAS-2906



VASO MONOCROMO

CON ASAS LATERALES

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

400-700 d.C.

Dimensiones: 171 x 110 mm

MChAP 4076



KERO MONOCROMO

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaoni

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

700-1100 d.C.

Dimensiones: 153 x 104 mm

MChAP 2815



CÁNTARO MONOCROMO

Colección o antiguo propietario:

Gloria Pilar Mariño de la Fuente

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

300 a.C.- 400 d.C.

Dimensiones: 181 x 147 mm

MChAP 4323



CÁNTARO MONOCROMO

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaoni

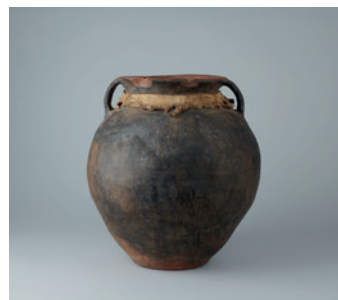
Material: Cerámica

Asignación cronológica:

siglo XIX-XX

Dimensiones: 455 x 333 mm

MChAP 4324



CÁNTARO MONOCROMO

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaoni

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

siglo XIX-XX

Dimensiones: 360 x 315 mm

MChAP 4822



**CANTARITO O CÁNTARO
MINIATURA**

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaoni

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

1100-1470 d.C.

Dimensiones: 64 x 165 mm

MChAP 4978



CÁNTARO MONOCROMO

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaoni

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

300 a.C.-400 d.C.

Dimensiones: 290 x 255 mm

MChAP 2857



ESCUDILLA O PUCO INCISO

Colección o antiguo propietario:

Jaime Cristi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

600-900 d.C.

Dimensiones: 112 x 212 mm

MChAP 4936



**ESCUDILLA O PUCO
MONOCROMO**

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaoni

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

900-1320 d.C.

Dimensiones: 71 x 200 mm

MChAP 5673



ESCUDILLA O PUCO INCISO

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

700-1100 d.C.

Dimensiones: 107 x 201 mm

MChAP 4159



CUENCO MONOCROMO

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

400-700 d.C.

Dimensiones: 90 x 145 mm

MChAP Ce-185



CUENCO MONOCROMO

Colección o antiguo propietario:

Alicia Claro

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

400-700 d.C.

Dimensiones: 80 x 100 mm

MChAP 4068



OLLA DE PIE

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

1470-1532 d.C.

Dimensiones: 220 x 225 mm

MChAP 4222



PLATO ORNITOMORFO

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Cerámica

Asignación cronológica:

1470- 1532 d.C.

Dimensiones: 172 x 145 mm

MChAP 1974



TABLETA COMPLEJO

ALUCINÓGENO

Colección o antiguo propietario:

Casa de remates Sthotheby's,
Nueva York

Material: Madera

Asignación cronológica:

700-1100 d.C.

Dimensiones: 145 x 55 mm

MChAP 1976



TABLETA COMPLEJO

ALUCINÓGENO

Colección o antiguo propietario:

Casa de remates Sthotheby's,
Nueva York

Material: Madera

Asignación cronológica:

700-1100 d.C.

Dimensiones: 129 x 51 mm

MChAP 3690



TABLETA COMPLEJO

ALUCINÓGENO

Colección o antiguo propietario:

Casa de subastas David Bernstein,
Nueva York

Material: Madera

Asignación cronológica:

700-1100 d.C.

Dimensiones: 166 x 60 mm

MChAP 3691



**TABLETA COMPLEJO
ALUCINÓGENO**

Colección o antiguo propietario:
Casa de subastas David Bernstein,
Nueva York

Material: Madera

Asignación cronológica:
750-1000 d.C.

Dimensiones: 159 x 70 mm

MChAP 3692A



**TABLETA COMPLEJO
ALUCINÓGENO**

Colección o antiguo propietario:
Casa de subastas David Bernstein,
Nueva York

Material: Madera

Asignación cronológica:
1100-1470 d.C.

Dimensiones: 124 x 29 mm

MChAP 5655



**TABLETA COMPLEJO
ALUCINÓGENO**

Colección o antiguo propietario:
Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Madera

Asignación cronológica:
700-1100 d.C.

Dimensiones: 161 x 56 mm

MChAP 2592



**TABLETA COMPLEJO
ALUCINÓGENO**

Colección o antiguo propietario:
Gloria Pilar Mariño de la Fuente

Material: Madera

Asignación cronológica:
1100-1470 d.C.

Dimensiones: 132 x 72 mm

MChAP 753



PILÓN O LLIPTERO

Colección o antiguo propietario:
Sergio Larrain García-Moreno

Material: Madera

Asignación cronológica:
300-1470 d.C.

Dimensiones: 116 x 17 mm

MChAP 4295



**MORTERITO COMPLEJO
ALUCINÓGENO**

Colección o antiguo propietario:
Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Madera

Asignación cronológica:
700-1100 d.C.

Dimensiones: 62 x 55 mm

MChAP 5654



**TUBO INHALATORIO
ZOOMORFO**

Colección o antiguo propietario:
Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Madera

Asignación cronológica:
700-1100 d.C.

Dimensiones: 181 x 13 mm

MChAP 5656



**TUBO INHALATORIO
ANTROPO-ZOOMORFO**

Colección o antiguo propietario:
Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Madera

Asignación cronológica:
700-1100 d.C.

Dimensiones: 250 x 24 mm

MChAP 4721



**BOQUILLA DE TUBO
INHALATORIO**

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Madera

Asignación cronológica:

400-1000 d.C.

Dimensiones: 95 x 17 mm

MChAP 5027



PALA O PALETA

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Madera

Asignación cronológica:

700-1100 d.C.

Dimensiones: 617 x 169 mm

MChAP 4037



POSTE FUNERARIO

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Madera

Asignación cronológica:

300 a.C.-900 d.C.

Dimensiones: 800 x 122 mm

MChAP 4054



KERO

Colección o antiguo propietario:

Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Madera

Asignación cronológica:

1470-1532 d.C.

Dimensiones: 127 x 101 mm

MChAP 2961



PAÑO CEREMONIAL

Colección o antiguo propietario:

Corporación Cultural y de
Turismo, I. M. de Calama

Material: Textil

Asignación cronológica:

500 a.C.-500 d.C.

Dimensiones: 560 x 530 mm

MChAP T-67



MANTO MORTAJA

Colección o antiguo propietario:

Sin información

Material: Textil

Asignación cronológica:

1100-1470 d.C.

Dimensiones: 1500 x 1000 mm

MChAP 2987



GORRO AFELPADO

Colección o antiguo propietario:

Juan Diego Salinas de La Piedra

Material: Textil

Asignación cronológica:

700-1100 d.C.

Dimensiones: 120 x 180 mm

MChAP 3692B



BOLSITA FUNDA DE TABLETA

Colección o antiguo propietario:

Casa de subastas David Bernstein,
Nueva York

Material: Textil

Asignación cronológica:

1100-1470 d.C.

Dimensiones: 145 x 55 mm

MChAP 3692C



**ESCOBILLA COMPLEJO
ALUCINÓGENO**

Colección o antiguo propietario:
Casa de subastas David Bernstein,
Nueva York

Material: Textil

Asignación cronológica:
1100-1470 d.C.

Dimensiones: 145 x 14 mm

MChAP 3258



**FIGURILLA DE CAMÉLIDO
MACHO**

Colección o antiguo propietario:
Colección Norbert Mayrock

Material: Metal

Asignación cronológica:
1470-1532 d.C.

Dimensiones: 47 x 47 mm

MChAP 3310



FIGURILLA ANTROPOMORFA

Colección o antiguo propietario:
Colección Norbert Mayrock

Material: Metal

Asignación cronológica:
1470-1532 d.C.

Dimensiones: 62 x 20 mm

MChAP 5202



MAZA ESTRELLADA

Colección o antiguo propietario:
Colección Santa Cruz-Yaconi

Material: Metal

Asignación cronológica:
1470-1532 d.C.

Dimensiones: 30 x 115 mm

MChAP 3339



FIGURILLA ANTROPOMORFA

Colección o antiguo propietario:
Colección Norbert Mayrock

Material: Concha de *mullu* o
spondylus

Asignación cronológica:
1470-1532 d.C.

Dimensiones: 60 x 22 mm

MChAP 3123



CALABAZA PIROGRABADA

Colección o antiguo propietario:
Anónimo

Material: Calabaza

Asignación cronológica:
1100-1470 d.C.

Dimensiones: 66 x 125 mm

MChAP 6320



CALABAZA PIROGRABADA

Colección o antiguo propietario:
Colección Santa Cruz-Yaconi

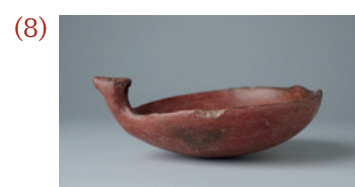
Material: Calabaza

Asignación cronológica:
1470-1532 d.C.

Dimensiones: 140 x 150 mm

Materialidades y tipologías

A.



Cerámica

- (1) Botellas antropomorfas
- (2) Vasos
- (3) *Kero*
- (4) Cántaros
- (5) Escudillas o pucos
- (6) Cuencos
- (7) Olla de pie
- (8) Plato ornitomorfo

DIONISIA BERNA, 2024

Cuando yo estoy formando la pieza, vivo todo el proceso de la ceremonia, desde su inicio hasta el final. Entonces, cuando yo me doy cuenta, ya la pieza está subida, ya la estoy terminando, me emociono, vivo, vivo, siento que... todo ese proceso (...) Yo vivo ese proceso y no sé si las demás personas, los artesanos lo viven o no, pero yo en lo personal lo vivo. Entonces, me doy cuenta de que ese contacto con la pieza es como que vamos de la mano, vivimos los dos procesos y cuando lo entrego, lo entrego con hartito cariño.

Así que para mí esto es lo más grande, o sea, es una herencia familiar, lo digo yo y una herencia que no tiene precio. Para mí hacer una pieza ceremonial, hay un diálogo entre yo y la pieza. No sé si les pasa lo mismo a todos o es que a mí me pasa eso. Yo siento, yo vivo el momento, la alegría o la tristeza. Y mi pregunta sin respuesta es ¿por qué? Pero también está lo divino, ¿no? Que allá está mi madre, están mis padres, así que me conecto con ellos y me siento muy feliz de tener esa comunicación y ese diálogo entre ellos y la pieza.

QUINTÍN CONDORI, 2024

Entonces, me dicen, hágale un diseño, no lo haga así tan liso. Al frente qué tengo, tengo al Licancabur, me inspiro en el Licancabur, en toda la naturaleza, y después les explico qué cerrito es. O si quisieran un llamito ahí, no me lo han pedido, pero yo, en mi casa incorporo un llamito ahí con un pastor en relieve.



TRANSMISIÓN INTERGENERACIONAL DEL OFICIO DE LA ALFARERÍA

DIONISIA BERNAL, 2024

Es una herencia familiar, es un conocimiento, un tras-paso de conocimiento de una madre a una hija. Somos ocho hermanos. De los ocho hermanos, hay dos, tres que manejan el tema de la cerámica (...) Cuando trabajaba en las piezas cerámicas, observaba yo en ella que me mandaba a arreglar las caritas de los llamos o la carita que le colocaba u orejita. Generalmente me las mandaba a pulir o decir “termina esa carita”. Entonces, con los años entendí que los finos detalles de aquella pieza los tenía que terminar yo, no así los grandes que las terminaba ella (...) Cuando era niña lo hacía, luego migré hacia Calama, dejé de hacer, pero después ya formé mi familia y mi mamá emigró hacia San Pedro de Atacama por temas de trabajo de mi papá. Entonces, yo la iba a ver para allá porque había más movilización (...). Y cuando llegaba, ya mi mamá estaba haciendo las piezas de cerámica y nos conectábamos total, “ya, mamá, ayúdame a subir esta pieza, ayúdame a pulir”. Así que creo que nunca perdí el contacto con la cerámica, siempre cada cierto tiempo lo retomaba.

QUINTÍN CONDORI, 2024

Esto viene de los abuelos. Cuando era niño, ella no permitía que uno lo esté ensuciando, le pesque un pedazo de barro, que era sagrado su trabajo para ellos. Y bueno, también fue esa parte de enseñanza para mí. Anteriormente, muchos trabajaban en la greda, pero después no, después ya como que me voy quedando. Y para mantenerlo hay que llevar toda esa relación de lo que ellos nos enseñaron, nuestros abuelos, a respetar, a querer, querer su trabajo. Igual si usted va a buscar la greda, siempre nosotros llevamos la chuspa con sus coquitas, partimos a la tierra, y si hay oportunidad de llevarlo cualquier licorcito y así pagamos igual a la tierra para sacar la greda.

El profesor quería que hiciéramos la greda, pero no había una persona que sepa (...) Bueno, yo trabajaba en empresa en esos tiempos era [buses] Terrazas, pero un día quedé sin pega. Como yo ya tenía las ideas, sabía más o menos, así que me fui, busqué la greda y ahí ya empecé en San Pedro y empezaron los puestos con artesanía (...) Claro, las azufreras. Ahí trabajaba. Trabajé para acá también en Chuqui, más atrás, para el lado de María Elena, en el mismo trabajo. Bueno, ahí como digo, fui a buscar la greda y empecé a trabajar y entregar ahí a esa artesanía. La señora de ahí me conocía, entonces, “ya po', traiga dos cositas”. Y ahí empecé a trabajar ya más, como digo, ya se vendía, digamos, entonces ya uno agarra como más entusiasmo. Ahí empecé a trabajar la greda.



FUENTES DE ARCILLA Y CARACTERÍSTICAS TERRITORIALES

QUINTÍN CONDORI, 2024

En mi pueblo [Río Grande] hay mucha greda, la roja, y son dos gredas esas. Una se llama la greda blanca, que se llama la *uya*, y esa greda trae el oropel (...) De la roja hay en varias partes. Claro que no todas sirven. Hay que elegirla y hay que lavarla, bueno, hay que trabajarla. El oropel hoy día nosotros no tenemos, como localidad, como pueblo, no tenemos ahora eso. Porque antes nosotros traíamos de Machuca. Hay una veta de eso. Claro, de ahí traíamos, pero como después ya las comunidades se formaron, ya no nos dejaron sacar más. Y tampoco nos venden. Entonces, bueno, ahora yo estaba consiguiéndome de Toconce; hacíamos como un cambalache, yo le doy la roja y ellos me mandan [el oropel].

Cuando estaba en San Pedro, me iba a Río Grande, yo conocía las vetas. Ayer, le decía, que sacamos el barro blanco de Machuca. Allá iba a sacar en esos tiempos, nadie decía nada. Esto hoy no se puede hacer según los alfareros locales. Siguen otros sectores donde se encuentra arcilla para la manufactura. Ahí sacamos, yo le llamo la entrada del Saye. Acá en Yervas Buenas también ahí hay otro barro, ese está puro, puro barrito, bien purito, casi no hay necesidad de lavarlo. Ahora el barro rojo lo sacaba de otro yacimiento (...) Con ese barro aprendí, con ese, sigo con ese barro, pero ahora sí ya busqué soluciones, como dijera, como “cholearlo” los barros, y sale mejor, porque de hecho ya no se parte. Bueno, eso hay que buscar. A veces se parten unos y entonces los “choleamos” con el otro.

DIONISIA BERNA, 2024

Cerca del Tatio están las vetas del barro rojo. Y el oropel está cerca de Toconce. El lugar específico de Toconce no lo sé, porque mis padres iban a buscarlo, yo nunca fui. El barro rojo sí, en una oportunidad tuve el privilegio de ir y queda cerca del Tatio.



PREPARACIÓN DE LA MEZCLA

QUINTÍN CONDORI, 2024

Me consigo de mis vecinos. Entonces, una vez conseguido el barro rojo y el oropel, el oropel hay que moler, hay que hacerlo igual que una harina, como para hacer pan. Y el barro rojo hay que remojarlo. El barro rojo reemplaza el agua. En este caso hacemos una mezcla y pasamos por cedazo, un proceso ahí y amasamos. Aquella tiene que ser 50 de oropel y 50 de barro rojo. Una vez hecho esto, hay que llevar al amasado. Eso va a un proceso de aproximadamente 40 días, pero una vez a la semana hay que amasar, volver a agregar agua, hasta finalmente ver si está lo suficiente macerado, la maduración de aquella pasta para poderla trabajar.

Bueno, se prepara la roja y el oropel va el 25% más o menos. Si usted hace, no sé, pues ya 50 kg de roja, tiene que echarle 25 kg más o menos, no menos de 25 (...) Esa es la preparación de hacer piezas. Y eso es una olla, ya la llamamos nosotros, una olla arropera (...) Pues yo las hago, como decía doña Dionisia, es cierto que el barro hay que dejarlo que madure, ¿cierto? Y que esté lo más maduro posible.

DIONISIA BERNA, 2024

Con burro. Era un día de caminata, un día despejar donde estaba la veta, sacar y hacer la carga, y al otro día regresar. Así que era un trabajo bien arduo, muy pesado. Le ayudaba [a mi padre] a moler, a remojar, en amasar y en todo. Lo que sí le gustaba hacer a mi papá era pulir, y a mi mamá, a subir las piezas.

(...) Las gredas generalmente se hacen en invierno, porque en verano usted sabe que llueve para allá. Entonces, nos perjudica la lluvia, se moja la greda y queda mucho más pesada. Entonces tenemos que esperar que la greda esté seca para sacar de las vetas y trasladarlas.

¿Y cómo sé yo si la cría está buena o no? Voy a probar esta pieza, y se le echaba agua y si filtraba, no, esa greda no servía. Yo creo que también es el conocimiento de aquellas maestras de nuestras comunidades que esa enseñanza nos queda. Yo no voy a trabajar con una greda que no conozco, porque quien va a quedar mal voy a ser yo.

HERRAMIENTAS UTILIZADAS

QUINTÍN CONDORI, 2024

Bueno, el huesito que le mostré, con ese yo empecé a trabajar. Es la *karaña*, le decimos nosotros. El huesito de la cadera, la *karaña*. Y de ahí yo me hago unas paletitas de madera, de madera con paletitas, como para tipo de esto, así para estirar. Ese es la otra herramienta que tengo. ¿Qué más? La piedrita pulidora. Y ahí tengo unos fierritos, como unas cucharitas que también son para raspar acá.

DIONISIA BERNA, 2024

En mi caso, yo uso mis manos, son la herramienta más principal. Después tenemos el huesito llamado *karaña*, de la cadera de un animalito, ya sea de los llamos, los corderitos, de los cabritos. Y ahí sacamos la *karaña*. Y mi madre decía que el huesito tenía que ser crudo, no cocido.







PIEZAS UTILITARIAS Y PIEZAS CEREMONIALES

DIONISIA BERNA, 2024

Para mí tener contacto con una pieza utilitaria, lo hago como hacer cualquier comida que a uno le gusta (...). Las piezas ceremoniales eran piezas exclusivas para un determinado momento, no como las utilitarias, que uno las usa todos los días (...). O sea, si yo las veo así, digo son piezas ceremoniales, porque las utilitarias siempre son sencillas, son lisas, como la primera, como la segunda de ahí, eso es lo que yo veo en esa cerámica (...) En ceremoniales y pedidos especiales. Por ejemplo, hace poquito se casó una pareja y la tía les quería hacer un regalo, pero las piezas tenían que ser así de alto, nada más que eso. Y tenían que ir con todo para colocar el sahumerio, los vasitos para tomar el vino, la jarrita, todo así, todo chiquitito. Entonces es a pedido. Y en ceremoniales, que yo le digo que me encantan. Trabajar en ceremoniales me encanta.

QUINTÍN CONDORI, 2024

Yo trabajo casi en todo lo que es ceremonial, porque allá siempre buscan muchos, como está el *cobero*, como es el *chullero*, los otros cántaros que son con forma de esto, con oreja igual, que le llamamos “los abueleros”. Eso es para compartir a la tierra o a las almas. Se ocupa mucho ella. Y la jarrita, una jarrita y unos vasitos. La jarra “alojera” le llamaban antes, la jarra chichera (...) Entonces, uno ya está sabiendo, si a uno le piden un *cobero*, tiene que ser con las orejitas, y ahí lo piden, el tamaño más o menos y uno lo hace (...) Por ejemplo, los *coberos*, todo lo que es para ceremonias. Claro, los *coberos*, los *chulleros*, los cántaros de convido, nosotros le llamamos los cántaros “abueleros”. Son grandes. Bueno, depende también qué organización lo pida, claro, si es una comunidad, tiene que ser grande, ahora sí es para una, no sé, diez personas, ya más chicos. Entonces, depende cómo lo pidan. Eso, como decía ahora, tiene que acatarse en esos casos. Sí, uno tiene que acatarse a lo que le pidan.

LA CERÁMICA SAN PEDRO NEGRO PULIDO

La cerámica San Pedro Negro Pulido corresponde a un conjunto alfarero emblemático del pueblo Atacameño/Lickanantay, que fue producido por las comunidades agropastoriles que vivieron en los oasis y quebradas de San Pedro de Atacama entre los años 300 y 700 d.C., durante el periodo Tiwanaku, correspondiente a las fases Séquitor (100-400 d.C.) y Quitor (400-700 d.C) de la cronología regional (ver páginas 22 y 23). Posterior al año 700 d.C., el tipo San Pedro Negro Pulido da paso a otros modos de hacer cerámica, pero manteniendo la tradición monocroma tan característica del pueblo Atacameño/Lickanantay.

La mayoría de las piezas de tradición Negro Pulido provienen de las excavaciones de cementerios indígenas ubicados en los distintos *ayllus* atacameños (p.e. Quitor, Solcor, Tulo, Solor). A pesar de la distancia temporal y las discontinuidades históricas, para los comuneros atacameños esta cerámica negra forma parte de una tradición alfarera propia de su territorio, la cual es reconocida como un referente de identidad y legado cultural de sus antepasados.

La arqueología ha documentado cientos de piezas que forman parte de la tradición San Pedro Negro Pulido, las cuales tienen variadas formas y tamaños, incluyendo botellas antropomorfas, vasos, tazones y cuencos, escudillas. Los análisis realizados nos permiten saber que éstas fueron usadas tanto para preparar como para servir alimentos y bebidas, en contextos cotidianos y ceremoniales (Le Paige 1964; Orellana 1964, 1965; Núñez 1965; Thomas et al. 1984; Tarragó 1989; Stovel 2013; Uribe et al. 2016). En términos de su producción, siguió normas rígidas de estilo que permitieron una baja variación y una notable homogeneidad formal y tecnológica (Uribe 2004; Uribe et al. 2016).

Como es sabido, su principal particularidad radica en su color negro y el intenso pulimento de sus superficies. Se describen como vasijas con pasta fina y porosa, a la vez compacta y homogénea, con antiplásticos minerales finos y un acabado pulido en la parte externa (Tarragó 1976; Montané 1963; Munizaga 1963; Stovel 2005). La obtención del color negro intenso y del brillo ha sido tema de investigación para muchos autores, y ha sido explicado a partir de diferentes hipótesis. Primeramente, Latcham (1928) mencionó el uso de un betún o barniz aplicado sobre las superficies. Posteriormente se ha puesto la atención en la cocción, en las posibles técnicas implementadas, en donde el fuego ahogado o en



atmósfera reductora, ha sido planteado como el factor determinante del color. Igualmente se sugiere el uso de engobes a base de hematita en capas, posiblemente mezcladas con agua y algún fundente como bórax, aplicados antes de una cocción en horno oxidante, seguido de una posterior exposición a un medio reductor que favorecería la absorción de carbono, resultando en superficies intensamente oscuras (Montané 1963; Tarragó 1976; Cortelezzi 1976).

Quienes practican actualmente el oficio de la alfarería señalan que reproducir esta cerámica es desafiante, por los diferentes procesos técnicos que requiere.

DIONISIA BERNA, 2024

Llegar al pulido, a la cerámica negra pulida, yo ya estoy en ese proceso. Por ejemplo, hay varias técnicas que se están usando, y ya he probado algunas. Al cocer a cielo abierto, de repente sale una pieza tan negrita como las que están ahí; o rojitas y negras por dentro. Piensan que nosotros le teñimos algo, pero no, es la cocción que se le da, diferentes cocciones como el guano de los animales, [llamado] *jela* (...) Pero solo es el proceso, la última parte donde ya se están cociendo, hay que sacarlo y llevarlo a otro proceso. Así que en eso estoy y me siento muy orgullosa de ser una ceramista atacameña.

QUINTÍN CONDORI, 2024

Esta técnica del quemado del negro, a mí me lo han dicho, yo no lo he practicado. Al cocerlo ya está. Al cocerlo. Y usted lo saca cuando ya está cocido todo, lo saca y lo mete a la paja de trigo. Eso lo me han dicho, pero yo nunca he hecho la prueba. Y ahí queda negro.



Botellas antropomorfas

MChAP 4585





Las botellas o botellones cerámicos antropomorfos del tipo San Pedro Negro Pulido proliferaron en el territorio atacameño entre el año 400 y el 700 d.C. Se caracterizan por su color negro y una superficie muy pulida o bruni-
ñida. Asimismo, destacan por presentar dos pequeñas caritas ubicadas en lados opuestos del cuello, elabora-
das a partir de la aplicación de pastillaje o incisiones, con variaciones entre diseños más realistas y otros más abstractos o geométricos (Latcham 1928; Tarragó 1976).



MChAP 556

DIONISIA BERNA, 2024

Para mí, me da la impresión de que son piezas ceremoniales, que eran piezas exclusivas para un determinado momento, no como las utilitarias, que uno las usa como todos los días. Están sus caritas, y de abajo, por ejemplo, está la parte del cuerpo de una persona, ya sea de mujer, de hombre. Y arriba, en su cuello, está toda la figura de su carita (...) Es como que ellos tienen relación con la figura, cuando le colocamos una carita (...) Para mí es una pieza que, aparte de ser hermosa, es una pieza que me da la impresión de que no cualquiera lo usaba como hoy en día. Por ejemplo, cuando recibimos un pedido, le decía yo, son piezas ceremoniales.

Como es sabido, la mayoría de las botellas antropomorfas fueron encontradas en cementerios prehispánicos del territorio atacameño. En este contexto, cumplían un rol fundamental, conteniendo comida y bebida y acompañando a los difuntos durante el viaje que comienza después de la muerte. Doña Dionisia reconoce el importante rol que juegan estas piezas en el ámbito ceremonial, explicándonos además que la práctica funeraria de enterrarse con vasijas de greda continuó hasta tiempos históricos.

DIONISIA BERNA, 2024

Mi abuelita tenía una pieza que fue sepultada junto con ella, el mismo San Pedro de Atacama fue dentro de su cajón, muy privadamente, fue echado ahí coca dentro del cantarito y envuelto en un textil, y fue puesto ahí en su pie. Entonces, yo creo que estas piezas iban por eso, que deben haber sido encontradas ahí.



El estricto cumplimiento de normas estéticas sugiere que fueron usadas durante el ritual mortuorio para contener, presentar y/o servir algún líquido, articulando la relación entre lo cotidiano y lo ritual, los vivos y los muertos (Le Paige 1964; Orellana 1964, 1965; Núñez 1965; Thomas et al. 1984; Tarragó 1989; Stovel 2013; Uribe et al. 2016).

A esta categoría corresponden siete vasijas de la colección investigada. Se describen como vasijas con forma restringida e independiente, de contornos inflexionados, cuerpo globular u ovoidal y base levemente convexa. Éstas se adscriben a dos fases cronológicas, la temprana o formativa conocida como fase Séquitor (100-400 d.C.) de carácter más local, y la siguiente o fase Quitor (400-700 d.C.), de clara influencia Tiwanaku (Hubbe y Torres-Rouff 2011).



En términos formales, presentan cuerpos ovoides, bases convexas y cuellos subcilíndricos; los rostros muestran un moderado levantamiento horizontal a modo de cejas, ojos y boca ejecutados mediante incisiones circulares, y dos protuberancias laterales que sirven de orejas. Este tipo decorativo es representativo de la fase Quito (Llagostera 2016; Llagostera y Costa-Junqueira 2022); en la fase previa Séquito, los rasgos del rostro son a partir de segmentos lineales y puntos, asemejándose más al rostro de un ave nocturna, búho o lechuza que a un rostro humano.

Se distinguen tres variantes de cuello: una de tendencia troncocónica invertida, con protúberos oculares y perforación central alargados horizontalmente; una de tendencia cilíndrica levemente abultada, asociada a ojos más circulares; y otra de tendencia troncocónica normal marcadamente abultada, con orejas más amplias y base menos convexa (Llagostera y Costa-Junqueira 2022).

En la secuencia decorativa propuesta por Tarragó (1976), se distinguen dos grandes configuraciones para el rostro antropomorfo: (A) Fase Séquito (100-400 d.C.). Rostros estilizados ubicados en el cuello, sobre medallón de pastillaje; reborde protuberante superior que representa cejas y nariz; ojos circulares u ovalados en

pastillaje con pupilas incisas; boca o dientes por medio de incisiones circulares o alargadas verticalmente; y dos protúberos verticales a cada costado del cuello como orejas (Llagostera y Costa-Junqueira 2022); (B) Fase Quito (400-700 d.C.). Los rostros pierden el medallón; ojos y boca se ejecutan por incisión; se mantienen orejas laterales como protuberancias; y puede presentarse un levantamiento horizontal a modo de cejas, aunque no siempre. En esta fase se distinguen dos variantes: una de transición, con pérdida de rasgos (boca, cejas y nariz unidas a la línea del óvalo; los ojos dejan el pastillaje y pasan a extracción de materia), y otra de esquematización total, donde la cara se reduce a cinco o siete círculos incisos (Tarragó 1976; Llagostera y Costa-Junqueira 2022).

Por sus rasgos formales y decorativos, las botellas antropomorfas investigadas en la colección corresponden al tipo B de Tarragó (1976) para la fase Quito, donde alcanzan su expresión más característica (Hubbe y Torres-Rouff 2011; Llagostera 2016; Llagostera y Costa-Junqueira 2022). Su asociación preferente a contextos funerarios y la consistencia estilística corroboran su función ritual-cotidiana en la mediación entre vivos y muertos (Le Paige 1964; Orellana 1964, 1965; Núñez 1965; Thomas et al. 1984; Tarragó 1989; Stovel 2013; Uribe et al. 2016).



MChAP 557

**IMÁGENES
DE BOTELLAS
ANTROPOMORFAS**



MChAP 3052



MChAP 556



MChAP Ce-183



MChAP 3727



MChAP 557



MChAP 4292



MChAP 4585

Vasos



MChAP 4161



Los vasos cerámicos monocromos son parte importante de la tradición San Pedro Negro Pulido (300-700 d.C.), siendo muy frecuentes en las ofrendas funerarias de ese período, junto con escudillas y tazones. Esto ha sido interpretado como un indicio de vínculos simbólicos con la esfera doméstica y la alimentación (Tarragó 1989; Uribe 2002).

A esta categoría han sido asignadas siete piezas de la colección investigada, incluyendo vasos Negro Pulido y Rojo Pulido. Estos vasos tienen características diferentes, incluyendo vasijas restringidas y no restringidas. Las formas son en algunos casos tubulares de paredes rectas, en otros levemente evertidos, o convexos y convergentes hacia el borde. A la altura de la mitad del cuerpo pueden presentar una o dos asas, dispuestas de forma vertical u horizontal, o también pequeños mamelones.



MChAP 4166



MChAP 579



MChAP 580



MChAP 4161



MChAP 4166



MChAP 4203



MAS-2906



MAS-2904

En la tradición alfarera San Pedro Negro Pulido, los vasos monocromos constituyen una de las formas más frecuentes. A partir de la abundancia de piezas, Tarragó (1976) clasifica los vasos según sus contornos y elementos asociados, como asas, base y borde, estableciendo varios tipos de vasos Negro Pulido. Entre ellos se incluyen vasijas simples de boca no restringida y forma cilíndrica, vasos simples restringidos con paredes ligeramente convergentes, o subcilíndricos, vasos simples no restringidos de forma troncocónica invertida y vasos complejos restringidos con cuerpo biesferoide y cuello hiperboloide, provistos de un asa en arco doble adherida, vertical y con base convexa cóncava, además de vasos inflexionados restringidos, troncocónicos y de sección de hiperboloide, sin asa (Tarragó 1976). En estos conjuntos de vasos monocromos, las asas pueden adoptar posiciones y formas variadas. Se observan asas pequeñas verticales dispuestas en la mitad del cuerpo, asas laterales, formas irregulares o apéndices que remiten a figuras zoomorfas (Uribe et al. 2016).

En términos cronológicos, muchos de estos vasos monocromos se adscriben a la fase Quitur (400-700 d.C.), el primer momento con influencia clara de Tiwanaku en los oasis atacameños, donde se produjo un aumento de la población local y una proliferación de la cerámica San Pedro Negro Pulido (Hubbe y Torres-Rouff 2011). La cerámica de esta fase jugó un papel clave, ya que su presencia en regiones alejadas permite interpretar expansiones del territorio económico de los oasis, entendidos como una fase de gran riqueza local, con una expresión consolidada de la cerámica Negro Pulida y su asociación recurrente con cerámica Roja Pulida (Berenguer et al. 1986; Hubbe y Torres-Rouff 2011). Un rasgo diagnóstico para la identificación de fases culturales dentro de la tradición San Pedro Negro Pulido son los bordes: los bordes rectos se asocian a la fase Séquitur (100-400 d.C.), mientras que los bordes evertidos marcados se vinculan más bien a la fase Quitur (400-700 d.C.). También los vasos cilíndricos con asa lateral del tipo de correa lisa son propios de la fase formativa de Séquitur (Tarragó 1989; Stovel 2013).



En los conjuntos de vasos monocromos San Pedro Negro Pulido, la iconografía se expresa de manera prioritaria en la forma, en el pulimento y en ciertos detalles plásticos. Las decoraciones incluyen aplicaciones modeladas, incisiones, engobes en menor medida y variaciones en las asas que, más que responder únicamente a necesidades de prensión, se entienden como recursos decorativos con posibles alusiones simbólicas (Tarragó 1976, 1977; Uribe et al. 2016). En algunos vasos se describen puntos ubicados en los apéndices que sugieren ojos, en otros el cuerpo de las asas puede asemejarse a la esquematización de un animal (Tarragó 1976).



MAS-2906

Kero

MChAP 4076





MChAP 4076

Los *keros* refieren a vasos altos y representan otro tipo de recipiente de gran relevancia dentro del ámbito Tiwanaku, y, más ampliamente, del mundo andino (Anderson 2009). Se reconocen por presentar formas troncocónicas o asociadas a secciones hiperboloides y por un característico bruñido superficial (Goldstein 2003). Estos recipientes fueron producidos en diversas materialidades y utilizados para consumir bebidas fermentadas en amplias zonas del área andina, tanto en tiempos prehispánicos como coloniales (Núñez 1963; Espouey 1974; Horta 2013). Su uso formaba parte de encuentros ceremoniales y políticos que conferían prestigio y solemnidad a quienes participaban (Anderson 2009).

Los *keros* poseen superficies alisadas, algunos revestidos con un delgado pigmento rojo y posteriormente pulidos hasta alcanzar un bruñido intenso. Su estandarización considera pastas muy compactas de aspecto sedimentario, con variantes más finas o más arenosas pero homogéneas, levantadas mediante enrollamiento anular y con asas o adornos plásticos en algunos casos (Uribe 2004).

A esta categoría se asignó una pieza de la colección investigada, junto con la presencia de un *kero* de madera (ver sección *Kero de madera*). Se trata de una vasija simple no restringida, completamente bruñida. Tiene forma de vaso, troncocónica invertida y de base recta. Presenta tres líneas incisas en el tercio inferior del cuerpo y un reborde saliente en el tercio superior.

IMÁGENES
DE *KERO* DE
CERÁMICA



MChAP 4076



Kero es una nominación de origen indígena que ha sido recogida por la literatura arqueológica para designar recipientes que cumplen funciones ceremoniales y de ingesta de líquidos fermentados en contextos rituales y políticos (Núñez 1963; Espouey 1974; Uribe 2004; Anderson 2009; Horta 2013). Cuando en los estudios se habla de *kero* se está aludiendo a esta forma particular de vaso, con fuerte carga simbólica, decoración característica y rol destacado en las prácticas de libación y en la circulación de objetos de prestigio.

El consumo de bebidas en *keros* formó parte de interacciones políticas que conferían prestigio y subrayaban el carácter ceremonioso de los encuentros. Su decoración incluye anillos en la mitad del cuerpo o en los extremos, mamelones geométricos o zoomorfos y, en ocasiones, rostros antropomorfos, con predominio de diseños abstractos, figuras felínicas, aves y geometrías aserradas (Goldstein 2003; Uribe 2004). En algunos conjuntos se observan *keros* troncocónicos invertidos que presentan en el tercio superior un reborde curvo saliente y, en la parte inferior, líneas incisas anulares irregulares, lo que suma recursos decorativos sobre la forma base descrita por Uribe (2004) y por Uribe y Agüero (2001).

Durante el período Medio (400-950 d.C.), la interacción entre los oasis atacameños y las poblaciones de la puna articuló un sistema de alianzas a través de redes de tráfico caravanero con fines económico-religiosos, en el cual circulaban tanto vasos monocromos Negro Pulido

como *keros* tiwanakotas y sus variantes locales (Núñez y Dillehay 1979; Thomas et al. 1984; Berenguer y Dauelsberg 1989; Tarragó 1989; Llagostera 1995, 2006, 2015; Berenguer 2000; Horta 2014; Uribe et al. 2016). La legitimación del orden sociopolítico se sostuvo en una iconografía corporativa con diferentes expresiones estilísticas locales y en elementos festivos y mortuorios donde circulaban estos objetos e íconos, en rituales con fuerte significación (Uribe y Agüero 2004).

En el caso de los *keros* asociados a Tiwanaku, la dimensión iconográfica es aún más explícita. Estos vasos suelen presentar bandas elevadas, anillos en la mitad del cuerpo o cerca del borde y la base, así como rostros antropomorfos, felinos, aves y figuras geométricas aserradas (Goldstein 2003; Uribe 2004). Su uso en libaciones y ceremonias políticas les otorga un papel central en la legitimación del orden social y en la circulación de símbolos de poder. Las imágenes que portan, combinadas con el contexto ritual de uso, transmiten mensajes sobre identidad, relaciones políticas y creencias. En muchos casos las variantes locales de *keros* pueden entenderse como formas de retribución al ceremonial mediante la producción de versiones locales de objetos de prestigio (Uribe 2004; Uribe y Agüero 2004). La estructura política tiwanakota se apoyó fuertemente en una iconografía estatal que se proyectó desde el núcleo político hacia las periferias, y entre otros medios, con la circulación de objetos rituales como textiles, tabletas, metales, tazones, jarros y vasos *keros*, que aparecen en ofrendas y ajuares funerarios (Uribe y Agüero 2001; Uribe y Agüero 2004).



Cántaros





MChAP 4822

Los cántaros forman parte central del universo alfarero atacameño/lickanantay y andino y, a diferencia de otro tipo de piezas, poseen una continuidad de uso desde épocas prehispánicas. Se describen como vasijas restringidas de cuerpo globular o subglobular, esférico u ovoide, con cuellos evertidos relativamente cortos y bordes en coma, además de bases planas, convexas o apuntadas con engrosamiento a modo de *torus*. Suelen presentar pequeños mamelones subcónicos dispuestos

en lados opuestos del cuello en lugar de asas, o bien asas dobles horizontales en ejemplares de mayores dimensiones y paredes más gruesas. En la tradición cerámica San Pedro Rojo Pulido, se caracterizan como cántaros globulares con cuello, de base recta y superficie roja pulida, a veces con manchas oscuras, acompañados de protuberancias o asitas en el cuello, en algunos casos horadadas (Orellana 1963; Tarragó 1976; Agüero et al. 1997; Thomas et al. 1984; Tarragó 1989; Uribe 2009).



A esta categoría han sido asignadas cinco piezas de la colección investigada. Estos cántaros fueron elaborados mediante modelado, engobe y pulimento, con cocciones que generan superficies rojas o negras según la atmósfera de cocción utilizada en su cochura. Los estudios etnoarqueológicos y testimonios actuales de artesanas y artesanos atacameños señalan que la preparación de la pasta requiere mezclar arcillas rojas y oropel, dejar madurar la mezcla durante semanas y

controlar cuidadosamente la maceración, el amasado y las pruebas de filtración, lo que evidencia un conocimiento técnico preciso sobre la relación entre materias primas, cocción y resistencia de las piezas (Gundermann y González 1989; Varela 1992).



MChAP 2815



MChAP 4323



MChAP 4324



MChAP 4978



MChAP 4822

DIONISIA BERNA, 2024

Cada artesano tiene su forma de prepararla, la masa o la preparación. Yo soy la tercera generación, mis abuelos, después mi madre, mi papá igual, por parte de mi papá. Entonces ellos preparaban el 50 y 50, 50 de oropel y 50 de barro rojo. Y el oropel lo molían igual que harina, y el barro rojo lo echaban a remojar, como que reemplazaba el agua. Y eso tenía un macerado de aproximadamente 40 días. En los 40 días tenían que ir como amasándola, echándole más agüita y todo eso. Pasados los 40 días, se empezaba con un pedacito, hacían un platito para probar si eso le faltaba madurez o todavía estaba lista.

MChAP 4324



La elaboración de cántaros se asocia a una continuidad técnica observable en localidades como Toconce, donde la recolección de arcillas, el uso de barro colorado, barro blanco llamado *uya*, oropel y guano apisonado llamado *jela* mantienen procedimientos transmitidos generacionalmente (Varela 1992). La manufactura implica tiempos prolongados de preparación de la pasta, procesos de amasado y maceración y pruebas de filtración previas a la producción final. También participan instrumentos tradicionales como la *kanalla*, la *karaña* y las *llunkuñas* (Varela 1992). A nivel social, el oficio alfarero ha variado en su distribución de género y en la presencia de formas tradicionales frente a materiales industrializados, aunque persiste una asociación cultural fuerte entre producción cerámica, festividades y memoria comunitaria (Lemonnier 1986; Varela 1992; Vidal y García 2009; Mir 2013).

DIONISIA BERNA, 2024

Para el 1 de agosto, se necesitan dos cantaritos. Ahora sí es para una Limpia de Canal, necesitan un solo cántaro grande para el 25 de julio, allá mismo en Toconce.

QUINTIN CONDORI, 2024

Los cántaros de convido, nosotros los llamamos cántaros “abueleros”. Son grandes. Bueno, depende también qué organización lo pida, claro, si es una comunidad, tiene que ser grande, ahora si es para, no sé, diez personas, ya más chicos.

Le contaba de los cantaritos, cántaros grandes de esos que tengo yo, uno de 100 litros. Y lo tengo, eso lo cuido como hueso santo. Y tengo otro de los *wirques* que llamamos, eso es para la amasada, para hacer la chicha también. Bueno, eso no me dejó mi padre, mi padre me dejó otro que se lo regalé a mi hija.

Las lenguas indígenas asociadas al territorio atacameño registran numerosos vocablos para referirse a los cántaros y vasijas afines. En kunza se documentan voces como *libai'natur*, *liblibar* y *huilqui* para cántaros de gran tamaño (Schuller 1873; Echeverría y Hoyos 1896; Gómez 1988). En quechua y en aymara existen muchas otras denominaciones. Estas nomenclaturas no equivalen necesariamente al cántaro arqueológico atacameño, pero muestran la densidad semántica de las vasijas en las lenguas andinas.



MChAP 4978

Escudillas o pucos y cuencos

MChAP 5673





MChAP 2857



Entre las piezas cerámicas atacameñas/lickanantay que alberga el Museo, las escudillas o pucos destacan por su amplia distribución en el desierto de Atacama, convirtiéndose en un ícono de la alfarería local desde el período Intermedio Tardío (Uribe 2004). Forman parte de una tradición que la arqueología ha denominado “Loa-San Pedro”, caracterizada por formas abiertas, simples y pulidas, a veces con revestimientos (Stovel et al. 2013). “Puco” viene del término quechua-aymara “puku” que refiere a una vasija abierta tipo escudilla o plato (Uribe 2004). Como vasijas no restringidas y semiesféricas elaboradas mediante técnicas de ahuecamiento, integran el conjunto San Pedro Negro Pulido con decoraciones naturalistas o geométricas aplicadas por precocción (Uribe 2004). Suelen aparecer en contextos funerarios asociadas a vasos con asas y tazones, cumpliendo funciones de almacenamiento y servicio de alimentos (Uribe 2002). Su presencia aumenta en la fase Coyo (700-950 d.C.), en la que también surgen variantes incisas (Uribe 2002; Uribe et al. 2016). A la categoría escudilla, han sido asignadas tres piezas de la colección investigada.

Los cuencos son vasijas simples tipo pocillos, de formas no restringidas como restringidas, cuyo borde tiende a hacer recto o invertido. Algunos ejemplares pueden presentar asas laterales (Uribe et al. 2007). Se asocian usualmente a botellas con o sin rostros modelados y suelen ser las piezas más frecuentes en los contextos funerarios (Uribe et al. 2016). Aunque la decoración modelada y pintada no es lo habitual, algunas asas adoptan formas zoomorfas o antropomorfas (Tarragó 1976, 1989). A la categoría cuenco, han sido asignadas dos piezas de la colección investigada.

IMÁGENES DE
ESCUDILLAS O
PUCOS Y CUENCOS



MChAP Ce-185



MChAP 4936



MChAP 4159



MChAP 2857



MChAP 5673

Olla de pie y plato ornitomorfo



MChAP 4068





Las ollas de pie o con pedestal y los platos ornitomorfos comenzaron a ingresar al territorio atacameño en el siglo XV, como parte de la cerámica incaica asociada a la expansión del Tawantinsuyu. La producción de vajilla estatal ampliamente difundida en los territorios contribuyó a materializar la ideología del imperio en las áreas bajo su dominio (Bray 2004). A estas categorías han sido asignadas dos piezas de la colección investigada, una olla de pie y un plato ornitomorfo.

A pesar de los siglos transcurridos, la memoria histórica del pueblo Atacameño/Lickanantay incorpora diversas prácticas y conocimientos relacionados con la presencia del Inca en el territorio. Del trabajo de Castro y Varela (2000) podemos encontrar los siguientes relatos

Y después vinieron los reinkas. Dicen que trajinaban a los reinkas en andas. Los reinkas conversaban con cerro, con todo; aquel cerro que se ve al en el San Pedro..



MChAP 4222

.en medio del cerro hay un volcán. En una peña hay una iglesia de los reinkas. Ahí dicen, había campana de oro (Castro y Varela 2000: 817).

¿Cuál es que era más poderoso? El re-inka ¿no? Ese que era más poderoso que todo. Dice que donde andaba, donde vivía que sacaba agua, el sacaba agua para sembrar. Es que era re-inka. Re-inka, inka le dicen ¿no?. Es que era muy poderoso, que sacaba agua entonces y

que ahí sembraba. Así que andaba, por acá tenía camino largo, así dicen po'. (...) Por eso que han sembrado todo el campo los "antiguos" (Castro y Varela 2000: 823).

**IMÁGENES
DE OLLA DE
PIE Y PLATO
ORNITOMORFO**



MChAP 4068



MChAP 4068



MChAP 4222



MChAP 4222



MChAP 4068



La vajilla incaica ha sido definida como un conjunto estandarizado de formas cerámicas, correspondiente principalmente a vasijas no restringidas, tales como escudillas y platos ornitomorfos engobados o con revestimiento rojo de manufactura local (Uribe 1999). Así como también *keros*, aríbalos, ollas, jarros, entre otras formas propias del período Tardío, que confirman la relación con el Cusco hasta períodos coloniales tempranos (Varela 1992).

Con relación a sus atributos técnicos y morfológicos, los platos ornitomorfos corresponden a vasijas no restringidas de manufactura simple, relacionadas con escudillas que presentan atributos de pasta típica incaica. Poseen superficies revestidas con pigmento rojo intensamente pulido y formas semielípticas con base plana y borde directo. Desde una acanaladura bajo el labio se modelan figuras de aves (Uribe 2004). Estudios en el Noroeste Argentino los asocian a prácticas de invocación de lluvias (Otero et al. 2021), además de considerarlos objetos de idolatría (Arriaga 1621) y de uso ritual contemporáneo (Núñez y Castro 2011).

Las ollas de pie o con pedestal formaron parte de los principales conjuntos de vajilla del Estado Inca. Su forma considera una base pedestal abocinada, con un asa ancha oblicuamente conectada al hombro de la vasija, con protuberancias pequeñas en el lado contrario al asa, y cuenta, a menudo, con una tapa con asa única, que exhibe hollín en su superficie exterior (Bray 2004). Estas vasijas se encuentran en contextos funerarios, así como en sectores residenciales (Bray 2003).

El hecho de que esta forma cerámica tenga características tan especiales y particulares para los conjuntos cerámicos sugiere que los alimentos preparados en ella deben haber sido altamente estimados por el imperio. Esto sugiere la posibilidad de inclusión de platillos preparados con maíz (Bray 2004).

B.



Madera

- (1) Tabletillas
- (2) Pilón o lliptero
- (3) Morterito
- (4) Tubo inhalatorio y boquilla
- (5) Pala o paleta
- (6) Poste funerario
- (7) *Kero*

TRANSMISIÓN INTERGENERACIONAL Y OFICIO DE LA MADERA

JUAN CRUZ, 2024

Desde pequeño aprendí el oficio, porque mi papá trabajó toda su vida para el Museo de San Pedro de Atacama. Entonces, ellos en sus ratos libres empezaron, el grupo de los mismos trabajadores de ese lugar, empezaron a tallar estos objetos y para obtener un poco de recursos extras, porque igual era muy poco lo que recibían. Entonces, él me fue enseñando y fui aprendiendo estas técnicas, que igual son técnicas que ellos intuyeron como para reinventarlo, como para hacerlo, porque al final hay muy poco de lo que, a menos de lo que yo conozco, que haya quedado originalmente de cómo se hacían estos objetos. O sea, todo lo que sabemos lo hemos leído a través de libros, experiencias que hemos sacado experimentando. Lo que sí hemos seguido como más tradicionalmente, yo creo que son las herramientas, por ejemplo, como la pala, por ejemplo, nosotros igual todavía seguíamos haciendo mangos de hachas, de un montón de objetos, y eso siempre los hacía. Y de hecho mi abuelo, él construía sus instrumentos musicales también (...) que lo hacía también de materiales que encontraba en la zona (...) Desde muy pequeño veía a mi abuelo trabajar la tierra y hacer sus propias herramientas. Entonces, el tener esa capacidad para poder trabajar con las manos fue fundamental, el poder observarlo ahí (...) Mi papá, en ese sentido, desde pequeño me enseñó a trabajar las herramientas, a utilizar herramientas.

TRATAMIENTO DE LA MADERA

JUAN CRUZ, 2024

Nosotros ahora aplicamos aceite a la madera para que no se agriete. Me imagino que usaban, por ejemplo, grasa animal, también puede que tengan un recubrimiento de eso, porque se usa, bueno, algunos usan cera de abeja también para las tablas. Y porque allá en el desierto, la madera muere rápido, si es que no se protege. Entonces, yo imagino que los protegían con algo. El sentido de que se empieza a rajarse, se empieza a secar y se raja, porque no es que se seque nomás, sino que al secarse se agrieta. De hecho, a los instrumentos musicales también les pasa eso. Muchos que van para allá compran una guitarra y después al mes se les rompe, porque ya no tiene la humedad que necesita. Entonces, para trabajar el algarrobo, yo tengo que dejarlo secando. Tengo que dejarlo secando por lo menos un año para las piezas que necesito después trabajar.

QUINTÍN CONDORI, 2024

El cactus siempre es seco. Pero hay cosas que hay que hacerlo mojado, como la forma de un cacto, eso hay que mojarlo y darle la forma y prensarlo con elástico. Esa es la prensa que uso yo. Si usted quiere más grueso, quiere más delgado. De ahí sí, hay que dejarlo secar. Después, ya para terminarlo, para hacer los cortes, todo eso que esté sequito. Pero para prensarlo igual, para las lámparas cuadradas, digamos, igual tiene que mojarlo y viene el cactus y uno lo apresa ahí, y ahí queda derecho. Entonces después, lo que sé hay que hacer. Y de ahí usted trabaja ya.

LUISA TERÁN, 2024

Y lo mío, que es la técnica, el algarrobo y chañar lo corto en láminas y lo meto en agua. Lo dejo en agua durante dos meses. En agua. Sí, por bajo el río, en una bolsa lo echo en el agua. Y entonces después, cuando se seca la madera no triza. En la parte mía hago láminas, hacer láminas, el verde y al secado. Todo esa es mi técnica (...) Y en el agua, y la voy a secar en la sombra. Y ahí puedes hacer los trabajos y todo, pero es más fácil, porque las láminas son así, de los llaveros que tengo.

RELACIÓN CON LOS OBJETOS

JUAN CRUZ, 2024

Yo creo que estas piezas, aparte de la ritualidad que tiene el objeto en sí, lo utilitario, todo eso, pero para mí no solamente son objetos, sino que son memorias que quedan ahí. Alguien en el pasado la hizo con la intención de comunicar algo, y hoy en día nos siguen comunicando. Entonces, para mí eso es lo que más me apasiona de estas reproducciones, la capacidad que tenían de poder elaborar estos proyectos tan detallados. Sobre todo, por ejemplo, como los tubos, que son piezas que hoy en día con las herramientas que tenemos es complicado. Por ejemplo, el hacer la perforación. Yo de cada tubo que hago, a veces pierdo dos maderas, porque la perforación que tengo que hacer es muy precisa. Claro. Entonces, el solo imaginar cuánto le costó hacer al artesano en el pasado esa perforación, es impresionante.

LUISA TERÁN, 2024

Como dijo la señora, igual enseñanza, no llegar y tomarlo, sino es como un permiso que tenemos que hacer, porque eso lo respetamos nosotros de nuestros antepasados y todo, porque son de ellos, son de ellos. Nosotros tomarlo y llegar así, ni un niño ni una persona así no lo puede tomar, lo deja nomás. Pero a veces, uno como persona dentro del pueblo deja todo lo que pertenece, que son de ellos, pero a veces igual llegan de otro lugar, lo toman y se lo llevan. Esa parte también, porque nosotros, el respeto nos nace, por ejemplo, igual que están ahí en la cerámica, los cántaros, todos están ahí. Entonces, si nosotros estamos en un camino, con mucho respeto lo tomamos y lo dejamos en otro lado, pero sí con un permiso, tenemos que tener ese permiso para tomarlo y dejarlo en otro lugar, hasta una piedra, todo.



PIEZAS VINCULADAS AL COMPLEJO ALUCINÓGENO

El complejo alucinógeno corresponde a una parafernalia técnica especializada para preparar, contener, manipular e inhalar polvos psicoactivos en San Pedro de Atacama (Berenguer 1987). Incluye tabletas, tubos de inhalación, morteros, espátulas, cubiletes, escobillas y pilones, mayoritariamente elaborados en madera, aunque también existen ejemplares en hueso, piedra y fibra vegetal (Le Paige 1964; Berenguer 1987; Muzzio 2018). Según Torres (2001), estos implementos se transportaban en bolsas de lana que contenían la tableta junto con pequeñas bolsas de cuero con los polvos preparados, entre otros, conformando un equipo ritual portátil y estandarizado utilizado en contextos chamánicos. Durante la ceremonia, los polvos finamente molidos se inhalaban mediante tubos en ángulo para inducir visiones y facilitar la comunicación con entidades sobrenaturales (Oyarzún 1931).

Los polvos debieron elaborarse principalmente a partir de semillas molidas de vilca o cebil (*Anadenanthera colubrina*), especie rica en bufotenina, a los que a veces se sumaban tabaco (*Nicotiana spp.*) y coca (*Erythroxylum*



coca), entre otras plantas exóticas, que no crecen en Atacama. Su obtención, de esta manera, evidencia redes de intercambio o relaciones interregionales con la vertiente oriental andina, por ejemplo Noroeste Argentino o sur de Bolivia, desde donde se abastecían de estas plantas y conocimientos asociados a estas prácticas sociales, terapéuticas y rituales (Oyarzún 1931; Torres 2001; Gili et al. 2016).

Parte de los objetos del complejo alucinógeno presentan una iconografía estrechamente vinculada a Tiwanaku: figuras geométricas escalonadas, personajes con báculos, la figura del sacrificador y representaciones de llamas, cóndores y felinos (Torres 2001; Llagostera 2006). Estas imágenes actuaban como guías durante los trances, facilitando la transformación chamánica y el vínculo con lo sobrenatural. Este repertorio visual, equivalente en algunos casos al de la escultura monumental del sitio Tiahuanaco, sugiere la circulación de un lenguaje iconográfico compartido. Se ha sostenido que el complejo alucinógeno está relacionado con sistemas rituales que se insertan en el proceso más

amplio de complementariedad reticular descrito por Llagostera (1996), que articuló redes de intercambio de bienes, sustancias y conocimientos entre diversas regiones circumpuneñas. En este marco, el acceso restringido al complejo alucinógeno y a los saberes técnicos asociados contribuyó a la diferenciación social y a la consolidación de jefaturas locales, como lo evidencian los ajuares funerarios que combinan tabletas, tubos y objetos exóticos junto a cerámica San Pedro Negro Pulido (Le Paige 1964; Berenguer 2000; Llagostera 2006).

El complejo alucinógeno se inscribe en las relaciones entre San Pedro de Atacama, el altiplano del Titicaca, el altiplano meridional y el Noroeste Argentino, en un contexto donde la presencia de Tiwanaku se explica mediante redes caravaneras y alianzas políticas y económico-religiosas, donde San Pedro funciona como parte del circuito tiwanakota (Núñez y Dillehay 1979; Thomas et al. 1984; Berenguer y Dauelsberg 1989; Tarragó 1989; Llagostera 1995, 1996; Berenguer 2000; Uribe y Agüero 2004; Uribe et al. 2016).



Tabletas

MChAP 1976



Las tabletas son artefactos de madera que se asocian al llamado complejo alucinógeno (Berenguer 1987), es decir a un conjunto de objetos que incluyen también morteros pequeños, tubos, espátulas, escobillas y cubiletes organizados en conjuntos portátiles guardados en bolsas de lana y cuero (Le Paige 1964; Berenguer 1987; Torres 2001). Específicamente, estos objetos se relacionan con la preparación y consumo de plantas maestras y sagradas con poder alucinógeno, los cuales se han encontrado en los contextos funerarios del área atacameña, entre otros lugares.

En la literatura, estas piezas se conocen como tabletas para alucinógenos, tabletas psicotrópicas o tabletas para inhalar sustancias psicoactivas, destacando su asociación con el horizonte tiwanakota (Torres 1984; Llagostera 2001, 2006).

A esta categoría han sido asignadas siete piezas de la colección investigada. Estas fueron elaboradas mediante talla volumétrica sobre madera, usando herramientas metálicas, lo que dio lugar a un arte miniaturista muy refinado (Horta 2012). Por lo general, presentan una cavidad plana rectangular, aunque también hay ejemplares redondos u ovoides, con uno o más apéndices ornamentados mediante incisiones o relieves, y dimensiones cercanas a 160-180 mm de largo por 175 mm de ancho (Oyarzún 1931; Berenguer 1987).

Los estudios realizados en las tabletas han arrojado evidencias de semillas y hojas secas, especialmente de *Anadenanthera colubrina*, también conocida como vilca o cebil, un árbol nativo de la vertiente oriental andina que posee propiedades visionarias. Su función principal consistía en actuar como soportes o bandejas donde se molían estos polvos finos antes de ser aspirados

MChAP 1974





MChAP 5655

mediante tubos dispuestos en ángulo (Oyarzún 1931; Torres 2001). En un comienzo, las tabletas llegaban a la región atacameña como objetos importados, pero posteriormente los atacameños internalizaron esta tecnología y desarrollaron una producción local especializada, que incorporó motivos propios dentro del marco ritual (Llagostera 2001, 2006). Según Llagostera (2001), las primeras tabletas atacameñas se fabricaron durante el período del agropastoralismo temprano. San Pedro de Atacama se convirtió en el único sitio de los Andes donde se ha preservado un número significativo de tabletas vinculadas al estilo Tiwanaku y también a un estilo local.

JUAN CRUZ, 2024

Yo creo que estas piezas, aparte de la ritualidad que tiene el objeto en sí, lo utilitario, todo eso, para mí no solamente son objetos, sino que son memorias que quedan ahí. Alguien en el pasado la hizo con la intención de comunicar algo, y hoy en día nos siguen comunicando. Eso es lo que más me apasiona de estas reproducciones, la capacidad que tenían de poder elaborar estos proyectos tan detallados.

IMÁGENES DE TABLETAS



MChAP 2592



MChAP 3691



MChAP 3690



MChAP 1976



MChAP 1974



MChAP 3692A



MChAP 5655



MChAP 5655



En un inicio se interpretaron como vasos de ofrenda dedicados a divinidades, pero estudios posteriores demostraron que funcionaban como bandejas para moler paricá o cebil, plantas con propiedades alucinógenas (Oyarzún 1931). Las fuentes lingüísticas en kunza no registran un término específico para las tabletas, pero sí léxicos vinculados a árboles, maderas, algarrobo, cardos, espinas, acciones de moler, quemar, raspar o soplar.

Las tabletas son parte de una iconografía vinculada a Tiwanaku, donde se reconocen motivos geométricos escalonados, personajes con báculos, la figura del sacrificador, llamas, cóndores, felinos y otros seres zoomorfos, en algunos casos equivalentes a la escultura monumental del monolito Bennett, lo que sugiere un lenguaje visual compartido (Torres 2001; Llagostera 2006). En el estilo circumpuneño se representan figuras humanas, cabezas, camélidos, aves, felinos y seres híbridos, con tocados, plumas, estructuras tripartitas y frutos de cebil, así como el señor de los cetros o el sacrificador (Llagostera 2006; Horta 2012).

Entre estas representaciones destacan figuras teratomorfas que encarnan versiones enmascaradas del sacrificador, duplicado en dos personajes zoo-antropomorfos arrodillados, que sostienen un hacha en la mano derecha y una cabeza cortada en la izquierda, con fajas decoradas con volutas rectilíneas (Horta 2012). Llagostera interpreta estas figuras como reinterpretaciones tardías del Sacrificador, ahora asociado a máscaras de zorro o murciélago, con atributos sobrenaturales y un rol doble en el sacrificio como acto de ofrenda y transferencia de vida a la entidad divina (Llagostera 2016). Mientras en el arte tiwanakota el Sacrificador se representa como un personaje solitario, en las tabletas circumpuneñas es frecuente la duplicación de la figura, que ejecuta el rito de manera simultánea (Horta 2012).

La etnoarqueología y los testimonios de artesanas y artesanos atacameños muestran que, aunque las tabletas para alucinógenos no se recuerdan como práctica viva, las plantas y la madera siguen siendo agentes centrales de la vida atacameña, asociadas a saberes técnicos, tiempos de corte y secado, tratamientos con aceites, grasas o resinas, y a una relación de respeto con las plantas y los objetos (Gallardo y Mege 2012; Greene 2013; Sepúlveda y Godoy 2023). Especies como algarrobo y chañar han sido pilares de la subsistencia y de los usos rituales.

Pilón o lliptero

MChAP 753





MChAP 753

Los pilones forman parte del conjunto técnico asociado al complejo alucinógeno en San Pedro de Atacama (Stovel 2001). A diferencia de tabletas y tubos de inhalación, esta clase de objetos ha recibido menor atención en los estudios arqueológicos, lo que ha dificultado la definición de su función precisa (Muzzio 2018). La literatura especializada plantea, a partir de ciertos indicios, que podrían haber sido usados en la molienda de sustancias psicoactivas en conjunto con morteros o cubiletes, aunque esta hipótesis sigue abierta (Muzzio 2018).

Su presencia en contextos vinculados al consumo de alucinógenos permite considerarlos parte del repertorio técnico utilizado para preparar los polvos que posteriormente eran inhalados. Aunque su manufactura y forma pueden variar, se los reconoce como piezas complementarias dentro del equipamiento ritual descrito para San Pedro de Atacama. En este marco, la identificación de pilones antropomorfos evidencia una dimensión simbólica adicional, coherente con la tradición atacameña de integrar elementos figurativos en objetos rituales.

A esta categoría ha sido asignada una pieza de la colección investigada. Se trata de un pequeño pilón curvo, tallado en una sola pieza de madera, cuyo extremo es apuntado. En el mango tiene una figura humana volumétrica, vista de cuerpo entero, de pie y con las piernas separadas. Presenta un tocado cilíndrico con dos cubre-orejas rectangulares. Los brazos están flectados y las manos las posiciona sobre el abdomen. En el ojo derecho conserva una cuenta discoidal de malaquita. A la altura del tórax y en el pubis muestra unas perforaciones circulares que quizás tuvieron incrustaciones y al menos una se hizo con fuego.

IMÁGENES DE PILÓN O LLIPTERO



MChAP 753



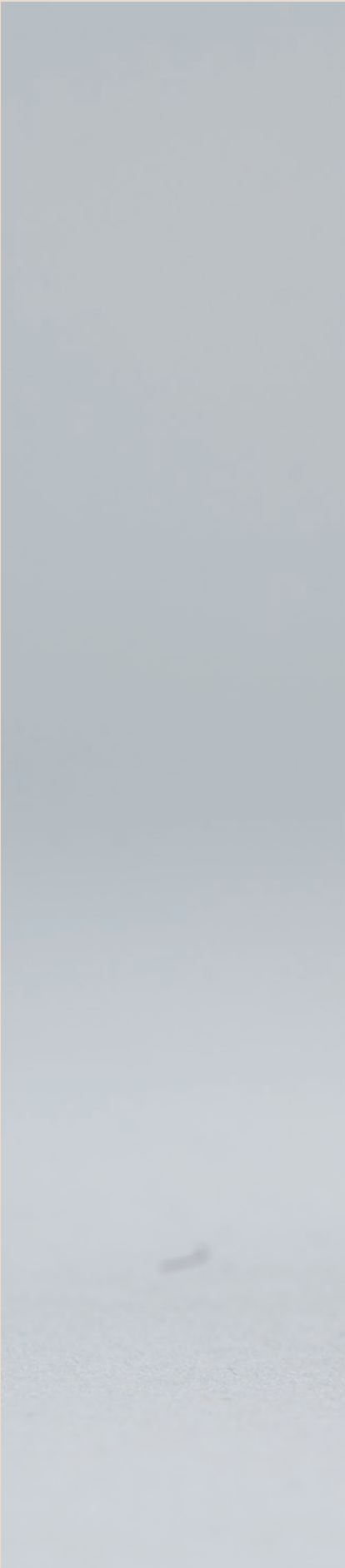


Su adscripción al complejo alucinógeno se sostiene tanto por los contextos del hallazgo como por el conjunto de funciones propuestas en la literatura. No obstante, no se descarta que esta pieza pueda también corresponder a un lliptero, objeto que se relaciona con el consumo de las hojas de coca. Los llipteros son dispositivos para manipular un preparado alcalino o *llipta*, elaborado con cenizas de plantas, lo cual habilita de mejor forma los elementos activos de las hojas en cuestión.



MChAP 753

Morterito



MChAP 4295





MChAP 4295



Los morteros de madera pequeños o micromorteros cumplían un rol fundamental en la preparación previa al consumo de sustancias alucinógenas, ya que permitían pulverizar y almacenar temporalmente los polvos psicoactivos (Tarragó 1989). Al igual que las cajitas de madera, también podían emplearse para guardar pigmentos corporales, lo que demuestra su versatilidad dentro de los repertorios técnicos andinos (Latcham 1927).

A esta categoría ha sido asignada una pieza de la colección investigada. Se trata de un pequeño recipiente tallado en un solo bloque de madera, de forma restringida, con cuerpo subesferoidal ligeramente achatado, cuello recto y labio evertido con un borde ancho y plano. El recipiente es perfectamente cilíndrico, tiene la base plana y la superficie externa pulida.

IMÁGENES DE MORTERITO



MChAP 4295





MChAP 4295



Estos micromorteros, así como las cajitas y cubiletes, eran talladas mayoritariamente en una pieza de madera de algarrobo, a veces con compartimentos internos destinados a separar distintos contenidos. Algunas incluían tapas rebajadas, elaboradas en madera o cuero crudo, que aseguraban un cierre más preciso (Latcham 1927, 1938). Aunque su tamaño y diseño podían variar, su función principal se relaciona con la obtención de un

polvo fino adecuado para la inhalación. Su presencia en contextos funerarios asociados al complejo alucinógeno permite situar estos morteritos dentro de los implementos rituales utilizados por especialistas que manejaban plantas y saberes restringidos. Su uso conjunto con tubos y pilones refuerza su posición dentro de una cadena técnica coherente en la preparación de sustancias psicoactivas.

Tubo inhalatorio y boquilla

MChAP 4721

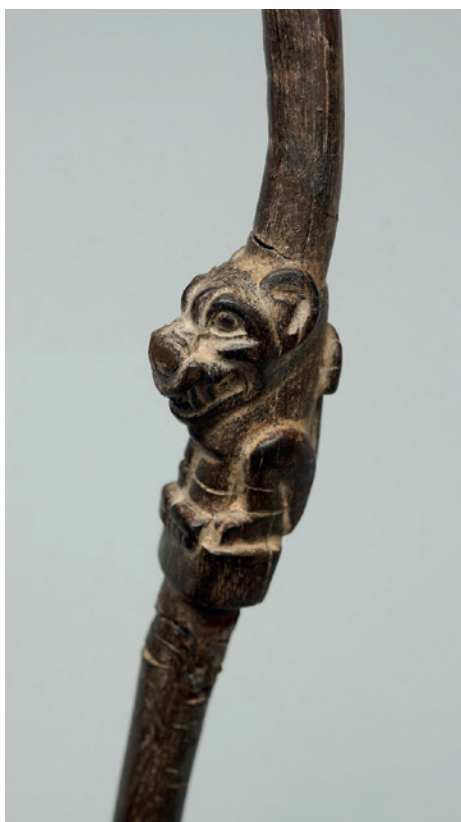




**IMÁGENES
DE TUBO
INHALATORIO
Y BOQUILLA**



MChAP 5656



MChAP 5656



MChAP 4721



MChAP 5654



MChAP 4721



MChAP 5654

Los tubos inhalatorios integran el repertorio técnico de prácticas psicotrópicas documentadas en todo el desierto de Atacama, desde la costa hasta la puna de Jujuy (Uhle 1913). Aunque su origen habría estado en otras regiones, con el tiempo fueron apropiados y reproducidos localmente, formando parte de una tecnología especializada vinculada a la cosmovisión atacameña (Llagostera 2006).

A esta categoría han sido asignadas tres piezas de la colección investigada, dos correspondientes a tubos con decoración volumétrica zoomorfa (felino y camélidos) y una pieza correspondiente a una boquilla. Uno de los tubos tiene además una espina de cactus en su interior.

Diversas técnicas de uso de los tubos incluyen la inhalación directa, la sopladura asistida, la autoaplicación con tubos curvos y la inhalación recíproca mediante tubos cruzados (Uhle 1915). Estas prácticas buscaban inducir estados específicos y facilitar el contacto con entidades sobrenaturales (Oyarzún 1931). Los tubos fueron fabricados principalmente en maderas duras como algarrobo y chañar, aunque también existen ejemplares en hueso o con aplicaciones metálicas. Su forma habitual es bicónica y ensamblada, con un extremo corto para introducir en la fosa nasal y otro más largo para soplar.

Presentan una rica iconografía tallada que incluye cabezas humanas, felinos, aves rapaces, camélidos y seres híbridos, con tocados y motivos fitomorfos, vinculados a ideas religiosas y sociales asociadas a Tiwanaku (Uhle 1913; Oyarzún 1931). Su presencia en contextos funerarios y habitacionales se asocia a roles de prestigio, tráfico caravanero y prácticas chamánicas, participando en la estructuración de jerarquías locales en San Pedro de Atacama (Llagostera 2015).

JUAN CRUZ, 2024

Por ejemplo, los tubos, que son piezas que hoy en día con las herramientas que tenemos, es complicado. Por ejemplo, el hacer la perforación. Yo de cada un tubo que hago, a veces pierdo dos maderas, porque la perforación que tengo que hacer es muy precisa. Claro. Entonces el solo imaginar cuánto le costó hacer al artesano en el pasado esa perforación, impresionante.

Pala o paleta





MChAP 5027



En el mundo atacameño, las palas fueron tradicionalmente confeccionadas en madera y, de manera excepcional, en piedra, utilizando lajas delgadas (Latcham 1938). Este autor propuso una tipología basada en cuatro formas principales: (1) mango largo con hoja relativamente corta; (2) mango corto con hoja larga; (3) mango corto con hoja larga y una manilla en forma de puente o curva, embutida en la hoja; y (4) hoja corta y ancha con una saliente en la parte superior, a menudo desplazada hacia un costado. La literatura especializada atribuye a estos artefactos un uso dual. Por una parte, se vinculan al trabajo agrícola, específicamente a labrar la tierra (Sepúlveda y Godoy 2023) y por el otro se le asocia con la preparación de la chicha.

A esta categoría ha sido asignada una pieza de la colección investigada. Se trata de una pieza tallada en un solo bloque de madera y siguiendo el haz de fibra. Posee una pala rectangular con dos aletas laterales u hombros. El mango es corto de sección igualmente plana-convexa. Esta pieza corresponde con el segundo tipo definido por Latcham (1938), es decir, una pala con mango corto y hoja larga. Este tipo representa una de las formas tradicionales documentadas en la región atacameña, con ejemplares que pueden alcanzar hasta 80 cm de longitud, caracterizados por hojas delgadas y un filo poco pronunciado en la punta. Estas características se ajustan a la pieza descrita, de forma sub-elipsoidal y sección plano-convexa, semejante a la figura N.º 19 C ilustrada por Berenguer y Salazar (2017), lo que refuerza su adscripción al repertorio técnico regional.

IMÁGENES DE PALA O PALETA



MChAP 5027



JUAN CRUZ, 2024.

Desde muy pequeño veía a mi abuelo trabajar la tierra y hacer sus propias herramientas. Entonces, el tener esa capacidad para poder trabajar con las manos fue fundamental, el poder observarlos ahí, es una habilidad que uno se puede hacer, pero si uno no la desarrolla no se puede después ir evolucionando en la técnica. Entonces, mi papá en ese sentido, desde pequeño me enseñó a trabajar las herramientas, a utilizar herramientas, yemas nuevas para poder hacer muebles, y así fue evolucionando hasta llegar a este tipo de trabajos ya más elaborados, más pequeños, que requieren más técnica y precisión. Entonces, ambos para mí han sido fundamentales en ese sentido.



En los pueblos del desierto, la agricultura constituye una práctica central en la vida cotidiana (Castro et al. 2016), que implica no solo la domesticación y manejo de especies vegetales, sino también un avanzado conocimiento técnico para la gestión del agua, la construcción de terrazas y canales, y la fertilización de suelos (Allende et al. 1993). Desde esta perspectiva, la pala aparece como una herramienta esencial en la implementación de estas tareas.

Algunos autores han propuesto que ciertas palas de madera estarían relacionadas con el complejo chichero, integrándose en una economía ceremonial vinculada a la preparación y consumo de chicha, y al comensalismo político durante el período incaico (Berenguer y Salazar 2017). Su forma, similar a la de paletas, y su contexto de hallazgo, junto con información etnográfica, respaldan su posible uso como utensilio para remover la chicha en las primeras etapas de su fermentación. No obstante, se reconoce que estos artefactos pudieron haber tenido un carácter multifuncional, por lo que su función no debe entenderse como exclusivamente agrícola o culinaria.



Poste funerario





MChAP 4037

El poste funerario es una escultura antropomorfa tallada en un tronco de madera, que la literatura asocia con una función demarcatoria de tumbas de los cementerios prehispánicos de Tarapacá y Atacama. En la bibliografía arqueológica se reconocen distintos tipos de postes asociados a contextos funerarios. Orellana (1993, p.41) describe en Toconao Oriente postes de troncos sin mayor trabajo, instalados verticalmente y visibles en superficie, cuya función es señalar la ubicación del entierro. En el sitio Tarapacá 40, se mencionan tumbas demarcadas por postes asociados a cuerpos flectados cubiertos con pieles de aves dentro de grandes cestos (Núñez 1979). En ambos casos, los postes cumplen un rol marcador y no presentan tallado figurativo. En contraste, en la zona atacameña se conocen tres postes antropomorfos procedentes de la “tumba del shamán” de Chacance 1 (Castellón 2002; Gallardo y Mege 2012), incorporados como parte de las ofrendas y no como señalizadores superficiales. Estos postes presentan rasgos formales comparables entre sí y se relacionan con contextos rituales en los que también se registraron cerámica y textiles de tradición piqueña, ariqueña y atacameña.

A esta categoría se asignó una pieza de la colección investigada. Se trata de un tronco de sección ovalada, trabajado mediante corte, desbaste y pulido. Se observa un personaje visto de frente, hasta la altura de las caderas, que porta un tocado, orejeras y un collar bajo la barbilla. El rostro presenta ojos alargados, nariz en relieve y una cavidad horizontal que indica la boca. La figura sostiene un hacha en la mano derecha y una zampoña en la izquierda, atributos que se interpretan como la unión del poder civil y religioso después del 1000 d.C., cuando el hacha continuó simbolizando autoridad política y la antara pasó a representar el ámbito ritual. En la parte posterior se observa una cabellera larga y un tallado cuadrangular de función no determinada.

La literatura señala que el hacha fue símbolo de autoridad civil y la antara (zampoña o *siku* de caña) representó el poder religioso. Después del 1000 d.C., ambos atributos pudieron concentrarse en un solo individuo, interpretación que se aplica al personaje tallado en esta pieza. En la parte posterior presenta una cabellera larga tallada y un motivo cuadrangular de función indeterminada. La comparación con las estatuillas asociadas a la tumba 5 de Chacance 1 (Castellón 2002) muestra similitudes formales y un contexto ritual prolongado en el tiempo, fechado por termoluminiscencia hacia 625 d.C. y por radiocarbono en 930 ± 30 AP. Estos elementos refuerzan la dimensión ceremonial y funeraria del objeto dentro de la tradición atacameña.



MChAP 4037



Kero de mader

MChAP 4054



Los *keros* son vasos rituales andinos de forma generalmente troncocónica, con la boca más ancha que la base, elaborados sobre todo en madera, aunque también en cerámica o metal (Núñez 1963; Espouey 1974; Fernández 1984). Se asocian al consumo de líquidos fermentados, especialmente chicha, en contextos ceremoniales colectivos donde se bebe y se brinda en conjunto (Goldstein 2003; Anderson 2009). Durante el período Tardío o Inca (1450-1536 d.C.) y los primeros años del período colonial (siglo XVI), estos recipientes cumplieron una doble función utilitaria y simbólica, vinculada a la construcción de relaciones sociales, políticas y religiosas (Uribe 2004; Horta 2013). Producidos muchas veces en pares, su circulación estaba regida por lógicas de reciprocidad y jerarquía, transmitiendo mensajes a través de la forma, la iconografía y el gesto de brindar (Cummins 1988; Cummins 2004).



A esta categoría fue asignada una pieza de la colección investigada. Se trata de una pieza tallada en un solo bloque de madera, de forma general no restringida simple y base plana. Tiene una forma general troncocónica, de lados evertidos hacia la boca y levemente curvos. El labio es recto y presenta decoración geométrica y grabada. Esta decoración está contenida en dos bandas anulares, una inferior pegada a la base y otra superior inmediatamente bajo el labio.

Su manufactura incluye el uso de maderas duras y oscuras, trabajadas en estado seco o levemente húmedo (Latcham 1938; Espouey 1974). Diversas investigaciones señalan que los *keros* de manufactura simple corresponden al período Tardío y presentan una amplia distribución territorial desde Perú hasta el norte de Chile (Núñez 1963; Espouey 1974). Dentro de este tipo se observan variaciones principalmente en la forma del vaso y en las maderas utilizadas. En este contexto, los *keros* aparecen vinculados al Horizonte Inca y a los primeros años del período colonial, consolidándose como objetos ampliamente difundidos en el territorio andino (Horta 2013).



IMÁGENES DE
KERO DE MADERA



MChAP 5027





MChAP 4054

Las descripciones tipológicas señalan que ciertos *keros* presentan bandas decorativas ejecutadas mediante la técnica del grabado o incisión. Rowe clasifica esta tradición como propia de una iconografía incaica temprana (Rowe 1961). En la tipología propuesta por Núñez, los *keros* del Tipo 16 se caracterizan por grabados geométricos, entre ellos líneas zigzag, paralelas achuradas, trazos verticales o diseños cuadriculados, todos asociados a contextos prehispánicos (Núñez 1963). Horta ilustra *keros* de madera con patrones geométricos semejantes y destaca su adscripción al Collasuyu entre los siglos XIV y XVI (Horta 2013). Asimismo, la iconografía del período incaico incluye bandas, anillos elevados y diseños geométricos o figurativos que constituyen marcadores visuales de filiación cultural (Goldstein 2003; Uribe 2004).

El uso ritual de los *keros* implicaba acciones colectivas como brindar, pasar el vaso y producir pares idénticos, aspectos documentados para el período incaico y colonial (Cummins 1988, 2004). Diversos estudios proponen que los *keros* funcionaron también como soportes de información vinculada a la religión, la identidad, el poder y la memoria genealógica, mediante códigos visuales e iconográficos (Martínez 2008, 2011; Quispe-Agnoli 2008; Lizárraga Ibáñez 2015).

La denominación *kero* y sus variantes se registran en distintas lenguas andinas. En el vocabulario quechua, se documentan términos relacionados con los vasos utilizados para beber, como *kero*, *qqueru* y *upiyana* (González Holguín 2007 [1608]); Lehnert 1988; Quispe et al. 2019). En aymara, Bertonio registra *qiru* como vaso para beber, de madera o plata, así como distintas denominaciones para variantes decoradas o con características específicas (Bertonio 1612). Para la región atacameña, Latcham describe los “tímbalos o vasos de madera”, también llamados *quero*, señalándolos como característicos de la zona y destacando su diversidad formal, decorativa y dimensional (Latcham 1938). En este conjunto de registros lexicográficos, el término *kero* aparece como un nombre ampliamente distribuido para referirse a vasos rituales, tanto en contextos prehispánicos como coloniales. En el ámbito lingüístico de Atacama, el kunza coexistió con el quechua y el aymara debido a procesos coloniales, expansiones imperiales y transformaciones demográficas, manteniéndose estas lenguas presentes en toponimias, cantos ceremoniales, fitonimias y artesanías (Lehnert 1987; Fernández 2010; Torrico-Ávila 2022).

C.



Textiles y fibra vegetal

- (1) Paño ceremonial
- (2) Manto mortaja
- (3) Gorro afelpado
- (4) Bolsita funda de tableta
- (5) Escobilla

TRANSMISIÓN INTERGENERACIONAL Y OFICIO DE LA TEXTILERÍA

IRMA PANIRE, 2024

Cuando llegué a los cinco años a Turi, mi abuela lo primero que me dijo fue: tienes que aprender a hilar y a tejer. Así que a esa edad ella me enseñó (...) Me dijo, si tú no aprendes a tejer o hilar, va a venir el *achachi*. El *achachi* viene de allá de esos cerros grandes, me mostraba el Paniri, dice de ahí viene el *achachi*. Es un hombre grande, en su cintura usa una sartén y un cuchillo. Y si tú no aprendes a hilar, a tejer, te va a comer. Y nosotros con tu abuelo no podemos hacer nada. Ése come niños que no hacen nada. Así que tienes que aprender a hilar, a tejer y a rezar, a pedir por tu mamá, por tus hermanos. Entonces, imagínate, unos cinco años a ponerse a hilar, ponerse a hilar. Y me decía ya, ahí duermes tú, aquí arriba vas a colgar todos tus labores. Entonces yo, ovillo que tenía, lo colgaba ahí; después me enseñó a tejer ahí, colgar las medias que hacía para la muñeca, los gorritos (...) Mi abuela era tejedora, sabía tejer de todo, Jerónima Salvatierra. Ella sabía tejer de todo, hasta los trabajos más finos, hasta los más gruesos. Pero a mi mamá nunca le enseñó, porque mi mamá era hilandera. Entonces a mi mamá solamente le mandaba a hilar. Y mi mamá aprendió a tejer, pero frazadas, cosas más gruesas, pero la *chuspa*, eso mi mamá muy poco sabe (...) Así, de esa manera me crié yo en las pampas de Turi (...) Mi mamá tuvo que emigrar a la ciudad con mis hermanos, por la educación. Y bueno, a mí me dejó en Turi con mi abuela, Jerónima Salvatierra. Ella, mi abuela, criaba llamas, ovejas, cabras, hacía queso. Entonces a nosotros, apenas llegué me inculcó a hacer todo el quehacer, enseñarme todo lo que ella sabía, me dijo que tenía que aprender a hilar, a tejer, a rezar, a hacer queso, a pastear la oveja, a arreglar la lana.

ROMUALDA SOZA, 2024

Yo aprendí de chiquitita, lo que me enseñaba mi mamá, mi papá, a tejer, y eso me quedó como grabado de seguir tejiendo. Bueno, no sé tejer en telar como Adriana, yo sé tejer más en palillos o hilo. Hago gorro, guantes, medias, porque mi madre me ha enseñado todas esas cosas y sigo haciéndolo (...) Me enseñaba a tejer medias, hacía

chaucheritas, guantes. Bueno, ella me decía cómo tenía que hacer (...) Mi padre tejía mucho, tejía muy lindo él (...) Mi mamá tejía, hacía *lijlia*, *chuspa*, igual hacía mantas, fajas, hacía mi madre.

LUISA TERÁN, 2024

Empecé pastoreando en hilado, tejido, porque era mucho más fácil andar con los animales y tejidos, porque andábamos en el campo, no mucho en las vegas. Pero después, con el tiempo ya empezamos a pastorear más en las vegas y ahí yo empecé con otros tipos de artesanía, porque igual uno como artesano no va a ser un solo tipo de artesanía, sino que vamos a hacer distintos artes, en el tejido o en piedra o en otras cosas, en madera, lo que se pueda ya, y eso. Yo soy comunera de la comunidad, trabajo de la comunidad, todos hacemos los trabajos de allá, porque yo vivo estable allá y además mis animales, la agricultura y la artesanía, así que lo mezclo todo (...) Yo en un principio, como le digo, ya a los 13, 14 años ya empecé con el hilado, porque mi abuelita, ella tejía guantes, media, frazada, era una tejedora, ella de todo tejía, todas *chuspas*, tejía todo (...) Yo empecé a investigar en el año 2000, y empecé a investigar con la abuelita, qué significaban para ellos, por qué lo hacían. Y abuelitas de 95 años, me tocó conversar con una abuelita que tenía 104 años, y me enseñaron muchas cosas, los significados que se fueron traspasando de generación en generación, lo que ellos decían, lo que tenían entendido.

ADRIANA PUCA SOZA, 2024

Con mi abuelita, y es donde aprendí a hilar, aprendí a tejer mis primeras medias, mis primeros gorros (...) ayudando a mi madre a hilar, a urdir sus telas que hacía siempre en ese tiempo en el patio. Recuerdo que en el patio, cuando llegaba de vacaciones, ella tenía su telar, perdón, sus estacas y teníamos que ayudarla, ayudarle a estirar, no sé, para tejer una manta, para tejer una *chuspa*, una faja. Siempre en las vacaciones nosotros la ayudamos, entonces yo aprendí de ella desde los 8 años hasta los 13 años, todo lo que es tejido.

NOLVIA PUCA, 2024

Bueno, yo comencé como de los 7 años a aprender, y tengo 47, como 40 años en eso (...) Yo recuerdo que las enseñanzas de mi madre eran no como a veces tienden los padres a retornos y todo, sino que era conmigo cariñosa, sí. Fue muy importante el ejemplo de mis padres, y sigo esa tradición.

TEXTILES EN LOS ANDES ATACAMEÑOS

Las comunidades del norte de Chile desarrollaron una tradición textil compleja que se inicia al menos hace 3000 años, durante el periodo Formativo. Ya en ese tiempo, se trabajaban fibras de camélido y algodón para la elaboración de vestimenta, utensilios y objetos rituales. Las primeras técnicas incluyeron trenzado, anillado y tejidos planos, sumándose posteriormente la invención del telar de lizos, permitiendo producir textiles más elaborados con urdimbres complementarias y una paleta dominada por rojos, azules y ocre (Sinclair et al. 2006).





Hacia el 500 a.C., las influencias altiplánicas introdujeron la faz de trama y la tapicería, técnicas que facilitaron la representación definida de motivos geométricos, antropomorfos y zoomorfos vinculados a la iconografía religiosa (Sinclair et al. 2006). Entre 500 y 700 d.C., el contacto con Tiwanaku promovió bordados policromos, trenzados planos y el anudado de doble enlace de los gorros de cuatro puntas, junto con innovaciones como urdimbres flotantes y discontinuas, lo que amplió los recursos visuales y cromáticos disponibles (Sinclair et al. 2006).

Durante el período Intermedio Tardío (950-1450 d.C.), la textilería alcanzó un alto nivel técnico, con diseños que cubrían casi por completo las prendas y la inclusión de telares con barras curvas y urdimbres de aumento. Destacaron camisas o *unkus* y bolsas trapezoidales (Sinclair et al. 2006). Con la expansión incaica, la población local fue integrada al sistema textil tributario, incorporando estándares como el *cumbi* y las *chuspas*, aunque persistieron técnicas prehispánicas mantenidas en la tradición aymara (Horta y Agüero 2009).

Paño ceremonial

MChAP 2961







MChAP 2961

Corresponde a un textil policromo pequeño, de forma cuadrangular, comparable con los paños que en el territorio atacameño llaman *tari* o *inkuña*, este último en lengua aymara. Las comunidades indígenas usan estos paños textiles para resguardar en su interior objetos sagrados de alto valor ceremonial, en particular las hojas de coca (Horta y Agüero 2009).

A esta categoría fue asignada una pieza de la colección investigada. Se trata de un tejido cuadrangular policromo del período Formativo, el cual posee urdimbre de fibra vegetal de color café y trama de pelo de camélido natural y teñido. En el centro del tejido hay un rostro rectangular en fondo de color azul. Los ojos son cuadrados en blanco y la boca rectangular tiene labios rojo y dientes azul-blanco. Desde este centro se desprenden cuatro ganchos triangulares alternados con cuatro triángulos escalerados con bipartición de colores azul-rojo y con hipotenusa escalerada. Todas estas figuras tienen un reborde blanco.

Durante décadas el estudio de esta pieza se vio obstaculizado por la ambigüedad en la nomenclatura y la clasificación arqueológica: en la literatura de las décadas de 1960 y 1970 fue mencionada de manera esporádica y descrita de forma breve bajo términos genéricos como “pañuelo”, “pañó” o “delantal”, sin abordar en profundidad su funcionalidad ni su contexto cultural (Horta y Agüero 2009). Parte de esta confusión se relaciona con la reutilización de numerosas *inkuñas* como taparrabos en la transición de los períodos Intermedio Tardío y Tardío o Inca, momento en que se les añadieron cuerdas laterales para sujetarlas a la cintura y transformarlas en prendas de vestir. Este fenómeno se inscribe en una práctica más amplia de modificación y reaprovechamiento de textiles, posiblemente ligada a cambios en las dinámicas sociales y económicas y a la adaptación de objetos rituales a contextos funcionales (Horta y Agüero 2009).

Desde el punto de vista técnico, la *inkuña* condensa la sofisticación de la tradición textil andina en el norte de Chile: la mayoría de los ejemplares fueron confeccionados en faz de urdimbre, junto con algunos tejidos en tapicería y otros que incorporan urdimbres complementarias, recursos que permiten definir con precisión los diseños sobre la superficie del textil (Horta y Agüero 2009). La paleta cromática predominante combina rojos, azules, ocre, verdes y burdeos obtenidos de tintes naturales minerales y vegetales, lo que evidencia un conocimiento avanzado en el manejo de pigmentos y una evolución en las preferencias estéticas; al mismo tiempo, sugiere que ciertos colores pudieron estar asociados a valores y significados específicos dentro de la cosmovisión andina, como la fertilidad, el poder o la relación con los ancestros (Horta y Agüero 2009).

ADRIANA PUCA, 2024

La unkuña es una mantita, como un pañuelo, chiquita, será como de 50 por 50. Ahí es donde eso se lleva, se usa para los pagos, se pone ahí la coca, ¿no es cierto? Es como un pañuelito cerrado y después se abre en el momento también para poner bajo de una cerámica. Para hacer la tradición de los floreamientos.

Yo veo ahí un flamenco en la esquina de allá. No, el de acá puede ser como un flamenco, ese que está aquí. Ese, sí, sí, ahí podría ser como los cerros, ¿no? Eso que están como escalonados. Claro. Yo creo que es como representando nuestra cultura. Puede ser. Por ejemplo, se ve en el rostro de un ser humano. No es cierto. ¿Como un ojito en la boca y después como como los animalitos que hay en la zona, no?

IMÁGENES
DE PAÑO
CEREMONIAL



MChAP 2961



Manto mortaja

MChAP T-67







El manto mortaja forma parte de una tradición textil que, al igual que la cerámica, muestra continuidad desde el período Formativo, con variaciones decorativas influidas por contactos externos, pero sin cambios sustanciales en los patrones de manufactura (Cassman 1997; Chacama 2004). Paralelamente, las prácticas funerarias se transformaron: se pasó de túmulos con capas de áridos y vegetales a fosas excavadas en terrazas y faldeos de cerros, privilegiando lugares de alta visibilidad. En estos contextos, los individuos eran inhumados en posición flectada con ofrendas que reflejaban su rol social (Sinclair et al. 2006).

A esta categoría ha sido asignada una pieza de la colección investigada. Se trata de un tejido tipo capa, de color café muy tenue y matizado, asociado al período Intermedio Tardío (950-1450 d.C.). Las mortajas cumplían funciones prácticas y simbólicas en los rituales funerarios atacameños. Envolvían el cuerpo para acompañarlo en su tránsito y asegurar su conservación dentro de la tumba (Latcham 1938). Los textiles utilizados eran principalmente de lana de llama, gruesos y resistentes, materiales presentes tanto en la vida cotidiana como en la preparación del cuerpo. Muchos fardos mortuorios estaban compuestos por frazadas y mantas que probablemente pertenecieron al individuo en vida. Predominaban los diseños sobrios y listados en rojo y negro, junto con telas de un solo color en su tono natural, lo que sugiere diferencias vinculadas al estatus social o a la disponibilidad de materiales (Latcham 1938). En algunos casos, los cuerpos femeninos fueron enterrados con túnicas o camisas de lana ajustadas con una faja larga, dejando visible el cabello dispuesto en múltiples trenzas finas (Latcham 1938).

ROMUALDA SOZA, 2024

Adriana Puca, al observar el gorro, nota que la técnica de urdimbre utilizada permite que la prenda pueda fruncirse con un cordón, lo que sugiere que podría haber tenido un sistema de ajuste especial en su uso.

Nolvia Puca, en lenguaje de señas, comentó que cuando vio esta pieza, le pareció un símil como si fuese el cuero en sí, cuando se saca del animal, por fuera el pelo de él y por dentro liso. Como por dentro como es el cuero, pero en un símil representado en tejido.

Cuando se hacía el entierro, el cuerpo se envolvía bien en su frazada y se ponía su chal, porque así era la costumbre. Así lo hacía mi abuela y así lo seguimos haciendo.

IMÁGENES DE MANTO MORTAJA







El patrón funerario más extendido en la región atacameña consistía en la inhumación del cuerpo en posición flexionada o en cucullas, sujeto con sogas y envuelto en textiles, una práctica andina interpretada simbólicamente como retorno al vientre materno o preparación para el renacimiento en el más allá (Latcham 1938). Las sepulturas solían ser pozos cilíndricos o en ampolla, generando cámaras que protegían el cuerpo; algunas eran selladas con piedras o techos de madera cubiertos con esteras de totora, asegurando la preservación del conjunto funerario (Latcham 1938). Variaciones regionales incluyen cuerpos envueltos en pieles de guanacos o aves marinas, posiblemente relacionados con comunidades



costeras o individuos de alto estatus. También se han registrado cabellos teñidos de amarillo, lo que podría corresponder a prácticas rituales previas al entierro o al efecto de minerales del suelo (Stovel 2001).

El uso de textiles pertenecientes al individuo refuerza la idea de que la muerte era un tránsito hacia otra existencia, donde la identidad y la relación con los ancestros persistían a través de los objetos que acompañaban al difunto. Esta comprensión se articula con un trasfondo lingüístico complejo en el que el kunza, el aymara y el quechua han dejado huellas profundas.

Gorro afelpado

MChAP 2987







Los gorros en los Andes cumplieron simultáneamente funciones prácticas y simbólicas, como vestimenta de protección frente al clima, pero principalmente como indicadores de identidad étnica, estatus social y filiación cultural. Su diseño, colores y materiales estaban relacionados con la estructura política y social de cada comunidad, funcionando como marcadores que distinguían a distintos grupos y, en muchos casos, expresaban la pertenencia a élites o a sectores subordinados dentro de la organización social andina (Museo Chileno de Arte Precolombino 1993). En particular, los gorros afelpados fueron predominantes en San Pedro de Atacama durante el período Medio o Tiwanaku (400-950 d.C.).

A esta categoría fue asignada una pieza de la colección investigada. La pieza consiste en un gorro en forma de cúpula y tejido con una estructura base en espiral. Sobre esta estructura se ha dispuesto una gran cantidad de cortos hilos de color, logrando una textura peluda y dibujando cuatro rectángulos concéntricos bicolores y repartidos a distancias regulares sobre la mitad superior.

Junto con los gorros afelpados, también son frecuentes los gorros hemisféricos de tejido plano, y otros que combinan un cintillo y un casquete. Todos estos objetos han sido vinculados estilísticamente a la tradición Tiwanaku, mediante el uso de una banda gruesa de piel y una cubierta textil decorada con diseños geométricos en dos o tres colores.

En San Pedro de Atacama, autores señalan que la relación con Tiwanaku fue mediada por el intercambio de bienes de prestigio. La asociación recurrente entre gorros y objetos vinculados al complejo alucinógeno sugiere su participación en prácticas religiosas y ceremoniales. Además, la presencia de cerámicas y textiles tiwanakotas refuerza su rol dentro de sistemas de símbolos de poder y prestigio (Chacama 2004; Sinclair et al. 2006). Las diferencias regionales en los tipos de gorros utilizados, reflejan también distintas estrategias de interacción con el estado Tiwanaku. En Arica, la presencia de colonos altiplánicos favoreció una integración más directa con el aparato estatal, mientras que en San Pedro de Atacama la relación se expresó principalmente a través del acceso a bienes u objetos prestigiosos. Esta diversidad muestra que los gorros, además de cumplir su función práctica, actuaron como herramientas de diferenciación social y política en los Andes prehispánicos, articulando vínculos, jerarquías y formas de pertenencia dentro de un mundo donde los textiles tenían profundo valor simbólico y social (Museo Chileno de Arte Precolombino 1993; Cassman 1997).

**IMÁGENES
DE GORRO
AFELPADO**



MChAP 2987



Bolsita funda de tableta

MChAP 3692B







Las bolsitas tejidas contenedoras de tabletas ocupan un lugar fundamental en el conjunto de objetos asociados al complejo alucinógeno (ver sección *Piezas del complejo alucinógeno*). En numerosos contextos funerarios atacameños se han hallado bolsitas textiles junto a la parafernalia alucinógena, es decir tabletas de inhalación, tubos, espátulas, cucharas y morteros (Horta y Gudemos 2024). Estas bolsitas eran utilizadas para contener sustancias psicoactivas como cebil (*Anadenanthera colubrina* var. *cebil*), cuyos principales alcaloides inducen estados alterados de conciencia (Horta y Gudemos 2024). Estos hallazgos han llevado a reconsiderar la idea de que todos los individuos con equipo alucinógeno fueran chamanes, ya que las

bolsitas también parecen reflejar diferencias sociales y acceso a bienes prestigiosos (Horta y Gudemos 2024).

A esta categoría fue asignada una pieza de la colección investigada. Consiste en una bolsa tubular simple, elaborada con técnica de tejido anillado hecho con agujas probablemente de cactus. Posee color beige, base redondeada, alargada y con el cuerpo diferenciado en tres segmentos producidos por el grosor del hilo o la densidad del tejido.

El uso de espinas de cactus para elaborar agujas para tejer, es una práctica que está presente en la memoria colectiva atacameña/lickanantay y la enseñanza textil tradicional.



IRMA PANIRE, 2024

Mi abuela [Jerónima Salvatierra] me enseñó a hilar y a tejer, pero a las agujetas de cactus, eso andaba tejiendo yo. Y después ya en la escuela tomaba las vacaciones a Turi. Así de esa manera me crié yo en las pampas, de Turi.

Le Paige observó que en Coyo Oriente las bolsas para tabletas de rapé contenían frecuentemente piedrecitas de caliche de cobre, reforzando la relación entre almacenamiento de sustancias y uso de minerales específicos, posiblemente para manufactura de cuentas (Horta y Gudemos 2024).

Los registros arqueológicos muestran que estas bolsitas no solo eran contenedores prácticos, sino que también tenían una carga simbólica y ritual. En algunos casos, fueron halladas junto a instrumentos de trabajo textil y de labranza, lo que indica que formaban parte de ajuares complejos que diferenciaban a ciertos individuos dentro de la comunidad. Su asociación con insignias de poder metálicas y artefactos no locales refuerza la idea de que el consumo de alucinógenos estaba relacionado con el estatus social y el control del conocimiento esotérico (Horta y Gudemos 2024).

**IMÁGENES
DE BOLSITA
FUNDA DE
TABLETA**



MChAP 3692B



Escobilla





Las escobillas formaron parte fundamental de la parafernalia alucinógena atacameña (ver sección *Piezas del complejo alucinógeno*), integrándose a un sistema ritual complejo vinculado a la cosmovisión andina y al uso ceremonial de sustancias psicoactivas. Su presencia se articula con el conjunto de instrumentos especializados empleados en la inhalación, como tabletas, tubos, pilones y espátulas, configurando un repertorio técnico destinado a facilitar prácticas chamánicas (Horta et al. 2016).

En el proceso ritual, las escobillas cumplían la función específica de mezclar, esparcir y distribuir uniformemente los polvos psicoactivos sobre la superficie de las tabletas de inhalación. Estas tabletas, generalmente talladas en madera y decoradas con motivos geométricos o figurativos, servían como soporte inmediato para la sustancia que luego era aspirada mediante tubos de hueso o madera. Los morteros y espátulas permitían revolver y refinar las semillas del cebil hasta obtener un polvo muy fino, apto para su absorción a través de las fosas nasales (Horta et al. 2016). Todo este conjunto evidencia un alto grado de especialización técnica en la preparación de las sustancias y en el manejo ceremonial de los implementos asociados.

A esta categoría fue asignada una pieza de la colección investigada. Consiste en un atado de fibra vegetal, largo, doblado en dos y embarrilado por sectores dejando una especie de “ojal” en el extremo opuesto a la escobilla. El embarrilado es con hilos de colores verde azulado, beige y café claro.

IMÁGENES DE ESCOBILLA



MChAP 3692C

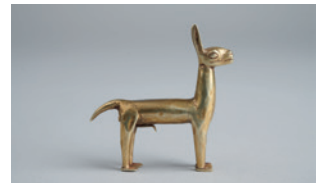


D.

(1)



(2)



(3)



Metal y *mullu*

- (1) Figurillas antropomorfas
- (2) Figurilla de camélido macho
- (3) Maza estrellada

METALURGIA Y EL MULLU EN LA CULTURA ATACAMEÑA PREHISPÁNICA

JUAN CRUZ, 2004

Sí había personas que se dedicaban a hacer herraduras y herramientas [de metal]. Claro, de hecho, cuando había más caballos, ellos mismos, mi abuelo, trabajaban ellos mismos. Tenían también su fragua (...) Y otro oficio que había, ojaleros, también había ahí en San Pedro. De hecho, un caballero Ayavire, era el más conocido, no me acuerdo el nombre, que hacía baldes, bateas, teteras. Lo que más se producía en el pueblo era eso. De hecho, mi papá también hacía batea, baldes.

Dentro del Salar, yo lo que sé, es que se podía fundir el cobre y se encontraron algunos hornos. Yo más que nada, bueno, he trabajado investigando las herramientas que se podían haber utilizado para tallar madera y todo eso, y se han encontrado algunos vestigios de herramientas [de metal] que se hacían (...) Lo que sí no sé, ya a nivel del oro como es más elaborado, no sé, me imagino que eso es un poco más complicado [de realizar].

La metalurgia en la región atacameña tiene sus primeras manifestaciones durante el período Formativo (1400 a.C.- 400 d.C.), cuando aparecen los primeros objetos de metal fabricados en cobre y oro. En esta etapa temprana, los artefactos metálicos eran mayormente ornamentales, como placas, diademas, colgantes y figuras antropomorfas y zoomorfas, hallados en contextos funerarios y asociados con fases culturales como Tiltocalar, Tocoño y Séquitur en la puna de Atacama. La producción metalúrgica en este período fue limitada y las evidencias de manufactura local son escasas, aunque algunos estudios sugieren que hacia fines del Formativo existían ya rudimentos de producción metalúrgica en la zona (Salazar et al. 2010; Salazar et al. 2011).

Durante el período Medio (400-950 d.C.) se observa un notable aumento en la presencia de objetos metálicos en San Pedro de Atacama, fenómeno vinculado a la expansión de Tiwanaku. Su presencia en tumbas, junto

con tabletas con iconografía estatal, cerámica altiplánica y textiles, caracteriza este período (Salazar et al. 2010; Salazar et al. 2011; Horta 2014). La tecnología metalúrgica se sofisticó mediante el vaciado en moldes con cera perdida y la producción de aleaciones de cobre con estaño, lo que dio origen a los primeros bronce andinos. Aunque Tiwanaku introdujo metales a través del intercambio, también pudo haber incentivado una producción local más centrada en la extracción de minerales que en la manufactura de objetos complejos.

Los metales desempeñaron un papel fundamental en la economía y el sistema de prestigio de los *ayllus* atacameños. Su presencia en contextos funerarios, especialmente en tumbas vinculadas con Tiwanaku, sugiere que estos objetos formaban parte de una economía de estatus. El acceso a metales pudo haber contribuido a la consolidación de jerarquías sociales, pues los objetos metálicos estuvieron asociados con la élite y con redes de intercambio interregional. Asimismo, se ha planteado que parte del cobre extraído en Atacama pudo haber sido enviado al altiplano para su procesamiento (Salazar et al. 2010; Salazar et al. 2011; Horta 2014).

En el período Tardío o Inca (950-1536 d.C.) la explotación minera se intensificó en San Pedro de Atacama y sus alrededores. Sitios como San José del Abra y Conchi Viejo funcionaron como puntos de extracción de minerales cupríferos, entre ellos crisocola, antlerita y turquesa. También se identifica el sitio de Cerro Verde, cercano a Caspana, donde el Inca extrajo cobre y donde se conservan una estructura tipo *ushnu* (plataforma ceremonial) y recintos perimetrales compuestos (RPC), ambos de factura imperial. La minería se organizaba de manera familiar y local, y el abastecimiento a centros mayores se realizaba mediante caravanas de llamas que transportaban el mineral. En algunos casos, la fundición se realizaba en la región utilizando hornos de piedra ubicados en sectores ventosos (*huayras*), cuyo tiraje natural permitía la reducción del mineral (Salazar et al. 2010; Salazar et al. 2011; Horta 2014).



Pastoreo en la vega de Turi a los pies de los cerros tutelares San Pedro y San Pablo.

El cobre fundido durante el período incaico siguió ocupando un lugar central en la vida social, tanto para la confección de herramientas como en objetos suntuarios y ornamentales, lo cual se desarrolló junto a una industria lapidaria orientada a la producción de cuentas de mineral de cobre que, entre otros, tuvieron una función ritual clave en el tráfico caravanero. También excavaciones arqueológicas realizadas en santuarios de altura (*capacochas*) del territorio atacameño, han permitido recuperar figurillas humanas de metal, así como figurillas zoomorfas, específicamente camélidos, los cuales reflejan influencias externas y elementos propios de la cosmovisión atacameña/lickanantay. Estos elementos sugieren su uso en ceremonias de prestigio y en rituales asociados a la muerte (Museo Chileno de Arte Precolombino 2005).

Los santuarios de altura se emplazan en las cumbres de altas montañas o cerros tutelares, los cuales son espacios sagrados en los que se realizaron ceremonias

complejas que transmitieron el cuerpo ideológico andino-incaico. Para ello, se construyeron caminos, plataformas y tambos, y se realizaron ofrendas de alto valor simbólico: animales como llamas, alpacas y cuyes, además de madera, plumas, textiles, cerámicas, coca y chicha (Moyano 2009). También se efectuaron sacrificios humanos o *capacochas*, acompañados por figurillas antropomorfas y zoomorfas elaboradas en plata, oro y *mullu* (Moyano 2009; Faulbaum 2011; Horta 2024). El *mullu* refiere a las conchas anaranjadas de *spondylus*, un bivalvo proveniente de mares tropicales, tanto del norte de Perú como Ecuador. Éste ingresa al territorio atacameño durante el período Inca por su alta importancia simbólica y ceremonial, como ofrenda a las divinidades.

Figurillas antropomorfas





MChAP 3339



Las figurillas antropomorfas se asocian a la expansión incaica en el territorio atacameño. Son conocidas como idolillos, estatuillas, hombrecillos o bultos; están directamente asociadas a los rituales y sacrificios que se realizaban en los santuarios de altura o *capacocha*. El concepto de sacrificio sustitutivo (Schobinger 1964) ha sido propuesto para explicar la función de estas figurillas como reemplazo simbólico del ser humano, aunque cuando coexistían con sacrificio de infantes podían representar acompañantes en su tránsito ritual (Horta 2024). Otras interpretaciones sugieren que representaban una deidad vinculada a la fertilidad o incluso al propio Inca como figura divina (Reinhard 1983).

A esta categoría han sido asignadas dos piezas de la colección investigada, una figurilla de aleación de plata y otra de concha de *mullu* o *spondylus*. El *mullu* corresponde a una concha de bivalvo rosado o anaranjado, proveniente de la costa norte del Perú y Ecuador, de gran valor social y ceremonial. Ambas figurillas de la colección son macizas, y representan un ser humano masculino de cuerpo completo, desnudo, portando un gorro troncocónico con anillos paralelos. Ambas tienen los brazos flectados y las manos puestas sobre el pecho, en un caso, y sobre el abdomen, en el otro. La figurilla de plata además tiene el órgano sexual erecto y el bolo de coca representado en la mejilla izquierda.

**IMÁGENES
DE FIGURILLAS
ANTROPOMORFAS**



MChAP 3310



MChAP 3310



MChAP 3310



MChAP 3339



MChAP 3339

JUAN CRUZ, 2024

Yo creo que, por lo menos estos, son de intercambios. No creo que sean de acá de la zona de San Pedro, que se hayan hecho acá, porque yo creo que es una ofrenda. Y cuando uno hace una ofrenda siempre tiene que ofrendar lo mejor que uno tiene. No es algo que toma por azar y lo entrega. Uno cuando entrega una ofrenda, uno está regalando o está pagando y le está dando gracias a las divinidades con lo mejor que uno tiene. Entonces, el que hizo esa ofrenda, tenía que haber tenido un alto poder para tener esas piezas, porque tampoco es fácil, por eso no se ven cotidianamente tampoco en lo que se encuentra. Así que yo creo que es algo muy sagrado para ellos.

Todo lo que tiene que ver con el mar se percibe como para llamar a las lluvias. Entonces, nosotros lo que hacemos es llevar agua de mar y la arrojamos en las vertientes de agua, en lo más alto que podamos. Y eso se hace para llamar la lluvia. Entonces yo creo, yo lo que imagino, de repente eso tiene el mismo propósito, porque se representan objetos que vienen del mar. Algunos también, los que vi, en la limpia de canal adentro, usaban como pito la concha grande, algunos usan ahora cacho. Claro, pero antes se usaba una caracola para emitir sonido.

En Atacama, las figuras antropomorfas fueron elaboradas principalmente en cobre y aleaciones con estaño mediante técnicas como el vaciado en moldes con cera perdida, una técnica consolidada siglos antes durante el período Medio bajo la influencia de Tiwanaku (Salazar et al. 2010; Salazar et al 2011; Horta 2014). También existen ejemplares en oro en contextos funerarios de alto estatus, interpretados como ofrendas destinadas a deidades o ancestros (Museo Chileno de Arte Precolombino 2005; Cereceda 2020).

Las descripciones generales señalan que las figurillas antropomorfas presentan una notable homogeneidad formal más allá del material en el que estén elaborados, pudiendo ser oro, plata o *spondylus*. Todas aparecen desnudas y mantienen patrones similares de peinados, lo que revela una identidad ritual compartida (Cereceda 2020). En este sentido, la materialidad no establece jerarquía, pues todas remiten a una misma figura sagrada, más allá de las variaciones de tamaño (entre 2,5 y 13 cm).

Su uso es evidente en la ceremonia de la *capacocha*, que comenzaba en Cusco con una comitiva infantil que ascendía al cerro sagrado por un camino ritual. Cerca de la cima, los sacerdotes alimentaban y sedaban a los niños antes del sacrificio, depositando luego sus cuerpos junto a textiles, figurillas de metal o *spondylus*, representaciones de llamas y otras ofrendas. Los niños sacrificados se convertían así en *waka* u oráculos, integrándose a los hitos sagrados que legitimaban el poder incaico (Berenguer 2009).



Figurilla de camélido macho



MChAP 3258





MChAP 3258

Para mí igual como dice Adriana, quizá por lo menos la llama es para transporte, porque ellos también lo hacían como cambio para traer, para hacer como un pago, como nosotros haciendo un pago a la apacheta, dejar unas cosas ahí y a lo mejor ellos hacían lo mismo (...) Para hacer como un pago, hacerle un convido, dejarle ahí para ellos, para que lo vaya bien en su trueque, así como nosotros antes cuando íbamos a viaje, nosotros a lo que llegamos a la apacheta, hacer nuestro buen pago y pedir a la apacheta que nos vaya bien y que nos vamos bien con nuestros animales. Y volviendo... Yo creo que para eso también lo ocupaban para hacerlo a los cerros, a la Pachamana, a donde ellos viajaban. Yo también creo que para eso viajaba mucho en la llama. Entonces eso era el pago que ellos lo hacían.

Los camélidos ocuparon un lugar central en la vida económica y ritual andina, ya que proporcionaban lana, carne y eran el medio de transporte para las caravanas, además de ser animales de sacrificio. Las figurillas de camélidos se han encontrado en diversos contextos arqueológicos de los Andes, especialmente en ofrendas de altura y enterramientos de élite. Su presencia en contextos funerarios indica que acompañaban a los difuntos como símbolos de protección y prosperidad, lo que sugiere su asociación con individuos de estatus elevado. En el Collasuyu, provincia sur del imperio, se han registrado más de 120 santuarios de altura, donde fueron ofrendadas figurillas antropomorfas y de camélidos en oro, plata y *mullu*, entre otros objetos (Cornejo 2001; Museo Chileno de Arte Precolombino 2005; Cereceda 2020). También se han documentado figuras de llamas en templos como el Qoricancha en Cusco, donde formaban parte de conjuntos ceremoniales elaborados en metales preciosos, reforzando su valor simbólico político y religioso.

Las figurillas de oro con forma de camélido son altamente estandarizadas y, como en el caso de las figurillas antropomorfas, se asocian a los contextos rituales de las *capacochas* incaicas. Constituyen un tipo de pieza destacada dentro del arte metalúrgico andino por su simbolismo y por la fineza de su manufactura. El oro es un material sagrado para los incas por su asociación con la divinidad del sol o Inti, valorado tanto por su simbolismo solar como por su función política dentro del Tawantinsuyu. Su uso y circulación estaba restringido a los santuarios de altura y a la ceremonia de la *wilancha* (sacrificios de animales) y *capacocha* (sacrificios humanos) de modo que piezas como esta figurilla cumplían un rol ceremonial relevante.

A esta categoría fue asignada una pieza de la colección investigada. Se trata de una figurilla que representa un camélido macho de pie, con cuerpo esbelto, cuello alargado y patas delgadas, rasgos que evidencian una estilización deliberada. La manufactura de estas piezas revela un alto dominio técnico. Algunas partes parecen haber sido elaboradas mediante vaciado a la cera perdida, técnica que consistía en modelar la figura en cera, recubirla en arcilla y reemplazarla posteriormente por metal fundido. Los detalles anatómicos se definían mediante martillado y troquelado. Otra técnica posible es el laminado y ensamblaje de piezas, visible en otros objetos incaicos, donde las distintas partes se unían mediante soldadura en caliente y se finalizaban con un pulido con abrasivos minerales para lograr un brillo homogéneo.

**IMÁGENES DE
FIGURILLA
DE CAMÉLIDO
MACHO**



MChAP 3258



Maza estrellada

MChAP 5202







JUAN CRUZ, 2024

Tiene seis [puntas]. Una representación de una estrella.

ADRIANA PUCA, 2024

El lucero, claro, representación de la estrella puede ser (...). Es la estrella mayor, decía mi madre, el lucero le decía, siempre está al mirar ahí el cielo y siempre se ve esa estrella grande. Entonces decía mi mamá que esa era la estrella mayor.



Las mazas metálicas fueron un componente fundamental del armamento de las sociedades prehispánicas andinas, incluida la cultura atacameña. Su manufactura se relacionó estrechamente con el desarrollo de la metalurgia local y foránea, que integró procesos de fundición para producir aleaciones de cobre y bronce.

Salazar et al. (2011) plantean la coexistencia de tres tradiciones tecnológicas en San Pedro de Atacama: cobres ternarios de origen altiplánico, bronce con origen en el NOA o Altiplano Boliviano y cobres de alta pureza sin alear, proponiendo a esta última como la expresión de una metalurgia local atacameña.

La obtención de los minerales necesarios para la manufactura de estas armas dependió del uso de recursos como la malaquita, la cuprita y la atacamita. Su reducción se realizaba en hornos conocidos como *huayras*, estructuras que aprovechaban la fuerza del viento para alcanzar altas temperaturas de fundición. Este procedimiento demuestra el dominio técnico en el control térmico y en la manipulación de metales que poseían las comunidades atacameñas (Ponce 2002).

**IMÁGENES
DE MAZA
ESTRELLADA**



MChAP 5202





MChAP 5202

A esta categoría fue asignada una pieza de la colección investigada. Se trata de una cabeza de maza con forma de estrella de seis puntas, con un hueco tubular al centro por donde se debió introducir el astil.

Las cabezas de mazas en forma de estrella deben haberse manufacturado mediante la técnica de cera perdida, pertenecen en su mayoría al tiempo incaico y su difusión es signo concreto del apogeo del dominio incaico (Friedrich 1986)

Las mazas metálicas presentan una diversidad tipológica que evidencia cambios funcionales y formales a lo largo del tiempo (Ponce 2002). Entre las variantes más particulares se encuentran las mazas de cabeza estrellada, cuyos picos incrementaban la capacidad de daño y penetración, lo que las hacía útiles tanto en combate cuerpo a cuerpo como en rituales; las mazas de cabeza esférica, más simples y pesadas, destinadas a golpes contundentes; y aquellas con diseños zoomorfos o antropomorfos, interpretadas como objetos rituales o insignias de prestigio dentro de las jerarquías sociales atacameñas. Su manufactura combinó la colada en moldes de piedra o arcilla con etapas posteriores de martillado y recocido, lo que aumentaba la resistencia del metal. El empleo de bronce con estaño fue particularmente significativo en el área surandina, permitiendo la producción de armas más duraderas y eficaces.

La función de las mazas trascendió el ámbito estrictamente bélico. Estas armas se vincularon al poder político y al prestigio social, y pudieron ser utilizadas por las élites como emblemas de autoridad. En contextos funerarios, su hallazgo como ofrendas refuerza la idea de que cumplían un rol espiritual asociado a la protección del difunto durante el viaje después de la muerte (Ponce 2002; Museo Chileno de Arte Precolombino 2005).

E.

(1)



Calabaza

(1) Calabazas pirograbadas

Calabazas pirograbadas

MChAP 3123







MChAP 6320

Las calabazas pirograbadas corresponden a un recipiente elaborado a partir de frutos de *Lagenaria siceraria*. En el desierto de Atacama estos frutos fueron cortados, vaciados, curados y transformados en contenedores semiesféricos, globulares o piriformes, empleados para almacenar y servir líquidos, chicha fermentada, alimentos y pigmentos, depositados en contextos funerarios y rituales (Olivares 2018, 2021).

Su rasgo más distintivo es la decoración exterior mediante pirograbado, realizada con punzones de cobre que, aplicados en caliente, trazan motivos a partir de puntos y líneas (Oyarzún 1929; Latcham 1938; Durán 1976). Su ejecución requería control de temperatura y presión, lo que se refleja en la claridad de los motivos decorativos. Los diseños combinan figuras geométricas y representaciones humanas, evocando patrones textiles y arte rupestre vinculados al ceremonialismo caravanero circumpuneño (Berenguer 1995; Nielsen 2007; Olivares 2018). Algunas presentan figuras humanas de cuerpo completo, de frente y dispuestas en secuencia horizontal. Los personajes se distinguen por sus tocados y túnicas. En estudios comparativos, estos motivos se han relacionado con patrones textiles y con diseños presentes en arte rupestre caravanero circumpuneño, que incluyen formas como volutas, triángulos, rombos y seres antropozoomorfos (Berenguer 1995; Tarragó 2000; Nielsen 2007; Olivares 2018).

A esta categoría han sido asignadas dos piezas de la colección investigada. En ambas, se despliegan 12 y 13 personajes antropomorfos en posición frontal, de pie y cuerpo entero, uno al lado del otro distribuidos en toda la superficie de cada pieza. Los personajes aparecen ataviados con túnicas trapezoidales, tocados o portando grandes escudos. En una de las piezas, los personajes aparecen entrelazados por un elemento lineal ubicado en la mitad inferior de los cuerpos, que sugiere toma de manos. También en ambas piezas, hay un personaje que se diferencia del resto del grupo representado.

ADRIANA PUCA, 2024

De este tipo de calabaza no se da; lo único que se da en San Pedro de Atacama es el alcayota, el zapallo (...) En esos años yo creo que hacían trueque, por ejemplo, antes no había fronteras, se viajaba a Argentina, a Perú, a Bolivia, no sé, otras partes que hacen sus trueques. Yo creo que es un intercambio de objetos o de cosas. Traían las calabazas, llegaban a San Pedro.

JUAN CRUZ, 2024

El diseño que tiene, que es como la gente reunida, entonces nosotros solemos hacer rueda en celebraciones, en el carnaval, por ejemplo. Igual cuando se hacen los floreamientos, todo eso bailamos en círculo. Entonces, haciendo una relación entre lo que veo y lo que hacemos, yo creo que esa ha sido mi impresión.

ADRIANA PUCA, 2024

En San Pedro yo vi a un señor que se sentaba ahí en [calle] Caracoles y con la luz de una lupa él quemaba y hacía figuras en una tablita. Y estaba todo el rato sentado ahí con las figuras, es decir, con la lupa y con el sol haciendo la figura.

JUAN CRUZ, 2024

Yo creo que para hacer los dibujos, para que tengan esa profundidad, tiene que ser un objeto duro. No creo que sea una brasa (...) Ese nivel de detalles no se consigue con una brasa. De hecho ni siquiera con un cautín de estos modernos. (...) Tiene que ser un objeto que además de calor, genera presión. Para mí que se hizo un proceso primero de grabado y luego se puede haber quemado encima. Ahora lo que hacemos mucho en los carteles, grabamos y después pintamos encima para que se note el contraste del dibujo con el fondo. Para que se vaya hacia el fondo. Yo creo que esa era la intención, de que se notase el diseño que está ahí. Entonces lo negro se va hacia el fondo y sobresale la figura hacia delante.

**IMÁGENES
DE CALABAZAS
PIROGRABADAS**



MChAP 3123



MChAP 6320



MChAP 3123



MChAP 6320

Las calabazas pirograbadas en el desierto de Atacama adoptaron formas semiesféricas, globulares, piriformes, tipo botella o semiplanas, determinadas por el modo de corte vertical u horizontal. Las aberturas amplias eran apropiadas para el servicio de alimentos sólidos, mientras que las bocas restringidas favorecían el almacenamiento de líquidos en pequeñas cantidades (Olivares 2018). Durante el período Intermedio Tardío estas formas se diversificaron y se integraron en contextos domésticos, funerarios y rituales, en ocasiones sustituyendo la cerámica (Castro et al. 2016; Olivares 2021).



MChAP 6320

En contextos funerarios y rituales, las calabazas se incorporan como ofrendas asociadas a abundancia, protección y a las *wakas* (Castro et al. 2016; Olivares 2021). La técnica del pirograbado ha sido clave en su identificación y, durante el periodo colonial, muchas de estas piezas fueron quemadas en procesos de extirpación de idolatrías, junto con objetos ceremoniales como *aquillas* y calabazas rituales (Arriaga 1621; Olivares 2018). Más que un simple contenedor, la calabaza pirograbada integra técnicas y simbolismos vinculando lo humano, el paisaje andino y las *wakas*.



EPÍLOGO. PROPICIAR QUE LA INVESTIGACIÓN SE ENTRELACE CON LA MEMORIA DE LOS TERRITORIOS

El proyecto de *Catálogo Razonado exhibición Chile antes de Chile. Colección Atacameña/Lickanantay* constituye un esfuerzo colectivo por reunir, contextualizar y analizar un conjunto significativo de piezas provenientes del territorio atacameño que actualmente integran la exhibición *Chile antes de Chile* del Museo Chileno de Arte Precolombino. Se trata de un corpus que abarca cerámicas diversas que incluyen cántaros, botellas antropomorfas, vasos y *keros*, piezas de madera, objetos asociados al complejo alucinógeno, textiles, objetos rituales y de uso cotidiano, los cuales permiten aproximarnos tanto a la riqueza estética del arte atacameño/lickanantay como a los contextos sociales, territoriales y espirituales que han dado sentido a estas expresiones por siglos.

Este catálogo ha buscado ir más allá del registro descriptivo tradicional para ofrecer una lectura que conjugue técnicas, estilos, dinámicas productivas y memorias indígenas. En cada sección se integran saberes arqueológicos con las voces de artesanos y artesanas atacameñas/lickanantay, quienes compartieron conocimientos transmitidos por generaciones en torno a los oficios de la alfarería, el trabajo de la madera y la textilería. Estas prácticas no solo refieren a técnicas especializadas, sino que documentan modos de relación con el territorio, los cerros, las aguas y los ancestros, lo cual está presente como una dimensión espiritual y cultural en las creaciones de los objetos.

Las palabras de las y los cultores atacameños subrayan la continuidad profunda entre las piezas arqueológicas y las tradiciones vivas que se mantienen actualmente, el orgullo de ser portadores de una tradición artística y artesanal de larga duración. Quintín Condori recuerda cómo la búsqueda de la greda y la elaboración de piezas ceremoniales se vinculan a responsabilidades comunitarias; Dionisia Berna enfatiza la dimensión afectiva del trabajo alfarero, la profundidad histórica y riqueza inherente a este oficio y el orgullo de ser alfarera atacameña; Romualda Soza, Irma Panire y las hermanas Puca Soza sitúan la textilería en el marco del pastoreo, las festividades y los ciclos territoriales; para Juan Cruz los objetos son memoria y medios de comunicación; mientras que para Luisa Terán las piezas inspiran mucho respeto porque son un legado de sus antepasados.

DIONISIA BERNA, 2024

Me siento muy orgullosa de ser una ceramista atacameña (...) Me siento orgullosa de poder compartir con otros artesanos y compartir varias cosas; es como una pasantía que nos hace crecer como artesanos, aprender más de nuestra cultura, que nosotros sabemos que existimos, sabemos que estamos allá y sabemos que somos una cultura viva que aún permanecemos en Atacama la Grande o en Alto Loa.

Estas voces tratan las piezas más que como objetos detenidos en el tiempo, como piezas que portan una relación, una historia. Evocan la vida cotidiana y el paisaje construido. La escucha atenta a estas experiencias permitió tensionar, enriquecer y complejizar las interpretaciones arqueológicas, fortaleciendo una lectura intercultural que reconoce el valor de los saberes indígenas como eje central para comprender los paisajes culturales del Salar de Atacama y del Alto Loa.

Los testimonios también proyectan futuros posibles, tanto para las comunidades como para el Museo. El diálogo con los cultores ha expresado la importancia de visibilizar estas piezas, mantenerlas vivas en el relato público y garantizar procesos de conservación que respeten su carácter sagrado, ceremonial y también cotidiano. Los comuneros y comuneras destacaron la importancia de que todo lo relacionado con lo atacameño/lickanantay sea almacenado en conjunto, separado de los objetos pertenecientes a otros pueblos indígenas. En esa línea, argumentaron no separar los objetos por materialidad, sino conservarlos tal como fueron encontrados, ya que esto entrega contexto sobre las piezas, su funcionalidad original y su significado. Asimismo, reafirmaron que todos los objetos deban ser siempre tratados con respeto. Se manifestaron de acuerdo en que los objetos atacameños puedan ser exhibidos al público, recalcando que, al momento de realizar estas exhibiciones, es fundamental respetar las ubicaciones originales de las piezas que formaban parte de ofrendas mortuorias, tal como fueron encontradas. Se trata de un llamado a sostener relaciones de reciprocidad entre instituciones y pueblos originarios, propiciando que la investigación académica se articule con la memoria territorial, la identidad de los pueblos indígenas, su empoderamiento y la práctica artesanal contemporánea.

**REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

- Adán, L. y M. Uribe (1997). El dominio Inka en las quebradas altas del Loa Superior: un acercamiento al pensamiento político andino. Trabajo presentado al XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Museo Regional de Atacama, Copiapó.
- Agüero, C. (2005). Aproximación al asentamiento humano temprano en los oasis de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños*, 30, 29-60.
- Agüero, C., M. Uribe y J. Berenguer (2003). La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura lítica. *Revista Textos Antropológicos*, 14(2), 47-82.
- Agüero, C. y M. Uribe. (2011). Las sociedades Formativas de San Pedro de Atacama: Asentamiento, cronología y proceso. *Estudios Atacameños*, 42, 53-78.
- Agüero, C., M. Uribe, P. Ayala y B. Cases (1997). Variabilidad textil durante el período Intermedio Tardío en el valle de Quillagua: una aproximación de la etnicidad. *Estudios Atacameños*, 14, 263-290.
- Aldunate, C. (1993). Arqueología en el Pukara de Turi. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología*, 2, 61-78, Temuco.
- Alfaro, L. y M. Gentile (1978). Los mates pirograbados de la cuenca del río Doncellas. *Antiquitas*, 26-27, 1-11.
- Alliende, P., V. Castro y M. Gajardo (1993). Paniri: un ejemplo de tecnología hidráulica. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, 2, 123-127.
- Ambrosetti, J. (1902). Antigüedades Calchaquíes. Datos arqueológicos sobre la provincia de Jujuy (República Argentina). *Anales de la Sociedad Científica Argentina*, Tomo LII, 161-277. Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos, Buenos Aires.
- Anderson, K. (2009). Tiwanaku influence on local drinking patterns in Cochabamba, Bolivia. En *Drink, power, and society in the Andes*, J. Jennings y B. Bowser (eds.) (pp. 167-199). University Press of Florida, Gainesville.
- Arriaga, I. A. (1621). *Extirpación de Idolatría de Piru*. Gerónimo de Contreras Impresor de Libros, Lima.
- Arriaza, B., J. Ogalde, J. Chacama, V. Standen, L. Huaman, F. Villanueva, N. Aravena, P. Méndez-Quiros y P. Tapia (2016). Microscopic analysis of botanical residues from Cerro Esmeralda burial in northern Chile: state and death ritual implications. *Interciencia*, 41(12), 844-850.
- Ballester, B. (2023). *Biografías del coleccionismo: Más de cuatro décadas del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2023/11/LIBRO_MChAP.pdf
- Ballester, B. y D. Grimberg (2018). Historia de la vegetación y ocupación humana en la costa del desierto de Atacama (Antofagasta, Chile). *Hombre y Desierto*, 22, 143-172.
- Benavente, M. A. y C. Massone (1986). Larrache, evidencias atípicas ¿Tiahuanaco en San Pedro de Atacama? *Chungara*, 16, 67-73.
- Bennett, W. (1946). The atacameño. En *Handbook of American Indian* Vol II, J. Steward (ed.), (pp. 599-618). Smithsonian Institution Bureau of American Ethnology Bulletin (No.143). Government Printing Office, Washington.

- Berenguer, J. (1987). Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 2, 33-53.
- Berenguer, J. (1995). El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara*, 27, 7-43.
- Berenguer, J. (2000). *Tiwanaku, señores del lago sagrado*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Berenguer, J. (2009). *Chile bajo el Imperio de los Inkas*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Chile-bajo-el-imperio-de-los-inkas.pdf>
- Berenguer, J., A. Deza, A. Román y A. Llagostera (1986). La secuencia de Myriam Tarragó para San Pedro de Atacama: un test por termoluminiscencia. *Revista Chilena de Antropología*, 5(1), 17-54.
- Berenguer, J. y P. Dauelsberg. (1989). El Norte Grande en la órbita de Tiwanaku (400-1200 DC). En *Culturas de Chile: Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la conquista*, J. Hidalgo, V. Schiappacasse, H. Niemeyer, C. Aldunate e I. Solimano (eds.), (pp. 129-180). Editorial Andrés Bello, Santiago.
- Berenguer, J., F. Gallardo, C. Sinclair y C. Aschero (2000). *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*. Banco de Santiago y Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Berenguer, J. y D. Salazar (2017). Territorialización del modelo minero inkaico en el Río Salado: una aglomeración productiva entre Lípez y San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 22(1), 51-69.
- Bertonio, L. (1612). *Vocabulario de la lengua aymara*. Imprenta de los Padres de la Compañía de Jesús, Juli.
- Bingham, H. (1915). Types of Machu Picchu Pottery. *American Anthropologist*, 17, 257-271.
- Boman, E. (1991). *Antigüedades de la región andina de la República Argentina y del desierto de Atacama*. Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy.
- Bravo, L. (1991). Las evidencias puneñas en el oasis de San Pedro. *Actas del XI Congreso de Arqueología Chilena*, tomo II, 115- 120. Museo Nacional de Historia Natural. Sociedad Chilena de Arqueología, Santiago.
- Bravo, L. y A. Llagostera (1986). Solcor 3: Un aporte al conocimiento de la cultura San Pedro. Periodo 500 al 900 d.C. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 16-17, 323-332.
- Bray, T. 2003. Inka pottery as culinary equipment: food, feasting, and gender in imperial state design. *Latin American Antiquity*, 14(1): 3-28.
- Bray, T. 2004. La alfarería imperial inka: una comparación entre la cerámica estatal del área de Cuzco y la cerámica de las provincias. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 36, 365-374.
- Burkholder, J. E. (2001). La cerámica de Tiwanaku: ¿qué indica su variabilidad? *Boletín de Arqueología PUCP*, 5, 217-249.

- Calvo, G. (2012). Cerámica histórica en San José del Abra: tipologías y proyecciones. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 41-42, 79-90.
- Carot, P. y M. Hers (2016). De perros pelones, buzos y *Spondylus*. Una historia continental. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 38(108), 9-50.
- Cassman, V. (1997). *A reconsideration of Prehistoric Ethnicity and Status in Northern Chile: textile Evidence*. Tesis doctoral, Departamento de Antropología, Universidad Estatal de Arizona, Arizona.
- Cassman, V. (1997). *Clothing the Living and the Dead: Variability in Textile Production and Use in the Andes*. Doctoral dissertation, University of California, Los Ángeles.
- Castellón, C. (2002). *Chacance. Los primeros pampinos*. Gobierno Regional de Antofagasta, Antofagasta.
- Castro, V. y V. Varela (1995) *Ceremonias de tierra y agua. Ritos milenarios andinos*. FONDART, Fundación Andes, Santiago.
- Castro V. y V. Varela 2000. *Los Camino del "re-inka" en el Loa Superior. Desde la etnografía a la Arqueología*. Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Tomo 1, 815-839. Copiapo 13 al 18 de octubre de 1997.
- Castro, V., J. Berenguer, F. Gallardo, A. Llagostera y D. Salazar. (2016). Vertiente occidental circumpuneña. Desde las sociedades pos arcaicas hasta las preincas (ca 1500 años a.C. a 1470 d.C.). En *Prehistoria en Chile. Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*, F. Falabella F., M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo (eds.), (pp. 239-283). Editorial Universitaria, Santiago.
- Cereceda, V. (2020). ¿De transiciones y *pachacutis*?: un pequeño diseño en vestimentas de figuras de ceremonias de altura. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25(1), 271-314.
- Chacama, J. (2001). Tabletillas, tubos y espátulas. Aproximación a un complejo alucinógeno en el área de Arica, extremo norte de Chile. *Eleusis* 5, 85–100. *Journal of Psychoactive Plants and Compounds* (Número especial).
- Chacama, J. (2004). El Horizonte Medio en los Valles Occidentales del Norte de Chile (ca. 500-1200 d.C.). *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 36(1), 227–233.
- Cocilovo, J., A. Llagostera y H. Varela (2011). Armando el rompecabezas en San Pedro de Atacama: el sitio Coyo Oriental y la cuestión de los sectores del Padre Le Paige desde la antropología biológica. *Revista Chilena de Antropología*, 23, 149-172.
- Congreso Internacional de Arqueología de San Pedro de Atacama (1963). Resúmenes de actas del congreso y cuadros cronológicos. *Anales de la Universidad del Norte* 2, 184-209.
- Cornejo, L. (2001). Rituales Inka en las altas cumbres de los Andes. En *Tras las huellas del Inka*, Museo Chileno de Arte Precolombino (ed.), (pp.104-113). Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco Santiago, Santiago.
- Cortelezzi, C. (1976). Informe sobre el estudio de muestras cerámicas de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños*, 4, 65-73.

- Cortelezzi, C. R. (1976). Apéndice: Informe sobre el estudio petrográfico de muestras cerámicas de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños*, 4, 65-73.
<https://www.jstor.org/stable/25674543>
- Crequi-Monfort, G. (1904). Fouilles dans la nécropole préhispanique de Calama. Les anciens Atacamas. *Actas del XIV Amerikanischen Kongress*, tomo 2, 552-565.
- Cuesta Domingo, M. y S. Rovira (1982). *Los trabajos en metal en el área andina*. Ministerio de Cultura, España.
- Cummins, T. (1988). Abstraction to narration: quero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity. Ph.D. Dissertation, 2 vols. U.M.I Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.
- Cummins, T. (2004). *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.
- D'Altroy, T., A. Lorandi y V. Williams. (1994). Producción y uso de la cerámica en la economía política inca. *Arqueología*, 4, 73-172.
- Dillehay, T. (2003). El colonialismo inka, el consumo de chicha y los festines desde una perspectiva de banquetes políticos. *Boletín de Arqueología PUCP*, 7, 355-363.
- Durán, E. S. (1976). Calabazas pirograbadas del Departamento del Río Loa y sus correlaciones con áreas vecinas. *Actas y Memorias del IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina / Revista del Museo de Historia Natural de San Rafael* 3 (1/4), 119-126.
- Durán, E., M. Kansiger y N. Acevedo (2000). *Colección Max Uhle: Expedición a Calama 1912* (Publicación Ocasional N.º 56/2000). Museo Nacional de Historia Natural.
- Echeverría, A. y F. Hoyos (1896). *Glosario de la lengua atacameña*. Imprenta Cervantes, Santiago.
- Espouey, O. (1974). Tipificación de keros de madera de Arica. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 4, 39-54.
- Falkner, T. (1974). *Descripción de la Patagonia y de las partes contiguas de la América del Sur*. Editorial Bajel, Buenos Aires.
- Faulbaum, V. (2011). Ofrenda ritual de estatuillas de *Spondylus* en la ceremonia Inca de la Qhapaq Qocha. *Inka Llacta*, 1, 183-211.
- Fernández, B. (1971). *Motivos de ornamentación de la cerámica inca-Cuzco*. Editorial Librería Studium, Lima.
- Fernández, J. (1978). Los chichas, los lipes y un posible enclave de la cultura de San Pedro de Atacama en la zona limítrofe argentino-boliviana. *Estudios Atacameños*, 6, 19- 35.
- Fernández, J. (1984). *Diccionario de cerámica*. Tres tomos. Ediciones Condorhuasi, Buenos Aires.
- Fernández, V. (2010). Lenguas en el norte grande de Chile: antecedentes históricos y situación actual. *Tinkuy*, 12, 121-142.
- Focacci, G. (1960). Keros de madera en la cultura indígena de Arica. *Boletín del Museo Regional de Arica*, 5, 19-27.

- Friedrich, E. (1986). *Armas y herramientas de metal prehispánicas en Argentina y Chile*. Verlag C.H. Beck, München.
- Gallardo, F. y P. Mege (2012). Cuando los frutos no dejan ver el bosque. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología*, 41-42, 43-52.
- Gallardo, F. y P. Mege (2012). Tecnología, trabajo y agencia social: elementos para una arqueología de la madera. *Diálogo Andino*, 48, 37-58.
- García, M. A. Vidal, V. Mandakovic, A. Maldonado, M. P. Peña y E. Belmonte (2014). Alimentos, tecnologías vegetales, paleoambiente en las aldeas formativas de la Pampa del Tamarugal, Tarapacá (ca. 900 AC-800 DC). *Estudios Atacameños*, 47, 33-58.
- Gili, F., X. Albornoz, J. Echeverría, M. García, C. Carrasco, F. Meneses y H. Niemeyer (2016). Vilca, encuentro de miradas: Antecedentes y herramientas para su pesquisa en contextos arqueológicos del área centro sur andina. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 48(4), 589-606.
- Goldstein, P. S. (2003). From stew-eaters to maize-drinkers: The chicha economy and the Tiwanaku expansion. En *The archaeology and politics of food and feasting in early states and empires*, T. Bray (ed.), (pp. 143-172). Springer US, Boston.
- Gómez, D. (1988). *Cuentos de nuestra tierra (coricata kunza lickana)*. Biblioteca Tradicional Atacameña, Editorial Universidad de Antofagasta, Norprint, Antofagasta.
- González Holguín, D. (2007 [1608]). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua o del Inca* (ed. facsimil). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Greene, F. (2013). Árboles, cultura e identidades colectivas en San Pedro de Atacama. Memoria de Título, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- Grimberg, D., M. J. Figueroa, B. Ballester y V. Varas (2022). Árboles para la caza marina. Aprovisionamiento forestal y tecnología de la madera en los arpones del litoral de Antofagasta, Norte de Chile. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 54(2), 249-271.
- Gundermann, H. y H. González (1989). *La cultura aymara. Artesanías tradicionales del altiplano*. Departamento de Extensión, Ministerio de Educación, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Horta, H. (2004). Iconografía del Formativo Tardío del norte de Chile: Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios. *Estudios Atacameños*, 27, 45-76.
- Horta, H. (2006). *Arte textil prehispánico: diseños de los tejidos de la cultura Arica (1000-1470 d.C.)*. Ediciones de la Universidad Bolivariana, Santiago.
- Horta, H. (2012). El estilo circumpuneño en el arte de la parafernalia alucinógena prehispánica (Atacama y Noroeste Argentino). *Estudios Atacameños*, 43, 5-34.
- Horta, H. (2013). Keros de madera del Collasuyu: nuevos datos arqueológicos para definir tradiciones (s. XIV-XVI). *Estudios Atacameños*, 45, 95-116.

- Horta, H. (2014). Lo propio y lo ajeno: definición del estilo San Pedro en la parafernalia alucinógena de los oasis del salar de Atacama. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 46(4), 559-583.
- Horta, H. (2024). La ofrenda de estatuillas en el rito de la capacocha y su relación con el mito del origen de los Incas. *Latin American Antiquity*, 35(2), 327-347.
- Horta, H. y C. Agüero (2009). Estilo, iconografía y función de las inkuñas prehispánicas del norte de Chile durante el período Intermedio Tardío (1000-1.470 dC). *Chungara*, 41(2), 183-227.
- Horta, H. y W. Faundes (2018). Manufactura de cuentas de mineral de cobre en Atacama (Chile) durante el período Medio (ca. 400-1000 DC): nuevas evidencias contextuales y aportes desde la experimentación arqueológica. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 50(3), 397-422.
- Horta, H. y M. Gudemos (2024). Sonido y alucinógenos en contexto funerario: nuevos datos para la identificación del chamán atacameño. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 56(3), 381-413.
- Horta, H., J. Hidalgo y V. Figueroa (2016). Transformación y resignificación de la parafernalia alucinógena prehispánica en Atacama a la luz de un documento del siglo XVII. *Estudios Atacameños*, 53, 93-116.
- Hubbe, M. y C. Torres-Rouff (2011). Avances en la contextualización cronológica de la ocupación humana de los oasis atacameños. En *Temporalidad, Interacción y Dinamismo Cultural. La búsqueda del hombre*, A. Hubert, J. A. González y M. Pereira (eds.), (pp. 247-268). Universidad Católica del Norte, Ediciones Universitarias, Santiago.
- Kauffman-Doig, F. (1998). *Empires of mystery: the Incas, the Andes, and lost civilizations*. Memphis International Cultural Series, Memphis.
- Larraín, H. y E. Ross (1987) Comunidades artesanales de ancestro indígena en la II Región de Chile (Antofagasta). Perspectiva preliminar. *Hombre y Desierto*, 1, 53-80.
- Latcham, L. (1938). *Arqueología de la región atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile.
- Latcham, R. (1927). Las cajitas de madera de los antiguos atacameños. *Etnología. Revista universitaria. Universidad Católica de Chile*. Año XII, N.º 10, 1442-1451.
- Latcham, R. (1927). Tubos para aspirar rapé, con decoración centro-americana. *Revista Chilena de Historia Natural*, Año XXXI.
- Latcham, R. (1928). *La alfarería indígena chilena*. Soc. Imp. y Lit. Universo, Santiago de Chile.
- Le Paige, G. (1963). Continuidad o discontinuidad de la cultura atacameña. *Congreso Internacional de Arqueología de San Pedro de Atacama*, 7-25.
- Le Paige, G. (1964). El precerámico en la cordillera atacameña y los cementerios del período agroalfarero de San Pedro de Atacama. *Anales de la Universidad del Norte*, 3, 49-93.
- Le Paige, G. (1964). Los cementerios de la época agroalfarera en San Pedro de Atacama. *Anales de la Universidad del Norte*, 3, 51-91.

- Le Paige, G. (1974). El yacimiento de Tchapuchayna. *Estudios Atacameños*, 2, 59-74.
- Lehnert, R. (1987). En torno a la Lengua Kunza. *Language Sciences*, 9(1), 103-112.
- Lehnert, R. (1988). Nomenclatura Quechua de Cerámica Artesanal. *Hombre y Desierto*, 2, 115-123.
- Lemonnier, P. (1986) The Study of Material Culture Today: toward an Anthropology of Technical Systems. *Journal of Anthropological Archaeology*, 5, 147-186.
- Llagostera, A. (1988). El complejo psicotrópico en Solcor 3 en San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños*, 9, 67-106.
- Llagostera, A. (1995). El componente cultural Aguada en San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 6, 9-34.
- Llagostera, A. (1996). San Pedro de Atacama: Nodo de complementariedad reticular. *Estudios y Debates Regionales Andinos*, 96, 17-42.
- Llagostera, A. (2001). Archeologia degli allucinogeni in San Pedro de Atacama (Cile del Nord). En Archeologia degli allucinogeni nelle Ande, C. M. Torres y A. Llagostera (eds.), *Eleusis* (Numero Speciale), 5, 101-121.
- Llagostera, A. (2006). Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 38(1), 83-111.
- Llagostera, A. (2015). Albores del psicotropismo en San Pedro de Atacama: Pipas vs. tabletas. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 47(3), 469-488.
- Llagostera, A. (2016). Toconao oriente: referente en la periodificación agroalfarera de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños*, 53, 11-32.
- Llagostera, A. y M. Costa (1999). Patrones de asentamiento en la época agroalfarera de San Pedro de Atacama (norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 17, 175-206.
- Llagostera, A. y M. A. Costa-Junqueira (2020). Coyo Oriente. Referente del Período Medio en San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños*, 64, 199-220.
- Llagostera, A. y M. Costa-Junqueira (2022). Solcor-3. Secuencia de cinco siglos en la periodificación agroalfarera de San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños*, 68, e4990.
- Lizárraga Ibáñez, M. A. (2015). Los queros y la imagerie andina colonial. *Arqueología y Sociedad*, 29, 365-391.
- Lodeiros, C., J. Santana, A. Jaramillo, G. Soria y J. Marco (2018). Breve historia del *Spondylus* en el Pacífico suramericano: un símbolo que retorna al presente. *Interciencia*, 43(12), 871-877.
- Martínez, J. L. (1998). *Pueblos del chañar y del algarrobo: Los atacameños en el siglo XVII*. Dibam, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- Martínez, J. L. (2008) Pensar y Representarse: Aproximaciones a Algunas Prácticas Coloniales Andinas de los Siglos XVI y XVII. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, P. González y T. Bray (eds.), (pp. 147-161). BAR, Oxford.

- Martínez, J. L. (2011) ¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII). En *Sobre los Incas*, L. Regalado de Hurtado y F. Hernández Astete (eds.), (pp. 191-228). Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- McRostie, V., F. Gallardo, A. Vidal y S. Croxatto. (2019). Evidencias arqueobotánicas tempranas en el oasis de Calama, el cementerio Topater 1 (Formativo medio, 500 aC-100 dC, desierto de Atacama, norte de Chile). *Darwiniana Nueva Serie*, 7(1): 16-38.
- Meyers, A. (1975). Algunos problemas en la clasificación del estilo incaico. *Pumapunku*, 8, 7-25.
- Meyers, A. (1976). Die Inka en Ecuador. Bonner Amerikanistische Studien. N.º 8. Bonn. Spanish translation published 1998. *Los inkas en el Ecuador: analisis de los restos materiales*. Abya Yala, Quito.
- Ministerio de Desarrollo Social y Familia (2021). Diccionario de la Lengua Aymara. Unidad de Coordinación de Asuntos Indígenas, Santiago.
- Mir, J. R. (2013). Algo más que una vasija. Modelado y espacio social en la producción cerámica. *Actas del I Congreso Internacional sobre Estudios Cerámicos: homenaje a la Dra. Mercedes Vegas*, (pp. 359-392). Servicio de Publicaciones, Cádiz.
- Montané, J. (1963) La alfarería negra pulida. Congreso Internacional de Arqueología de San Pedro de Atacama, H. Niemeyer (ed.). *Anales de la Universidad del Norte*, Antofagasta.
- Montenegro, M. (2007). Tránsito y paisaje en la puna de Jujuy durante los desarrollos regionales: una aproximación iconográfica. *Cuadernos Fhycs-Unju*, 32, 167-185.
- Morris, C. (1995). Symbols to power: styles and media in the Inka State. En *Style, society and person. Archaeological and ethnological perspective*, C. Carr y J. Neitzel, (eds.), (pp. 419-433). Plenum Press, Nueva York.
- Mostny, G. (1958). Máscaras, tubos y tabletas para rapé y cabezas trofeos entre los atacameños. En *Miscellanea Paul Rivet. Octogenario Dicata* (tomo II, pp. 379–392). *XXXI Congreso Internacional de Americanistas*. Universidad Autónoma de México.
- Moyano, R. (2009). El adoratorio del cerro El Potro: Arqueología de alta montaña en la cordillera de Copiapó, norte de Chile. *Estudios Atacameños*, 38, 39-54.
- Munizaga, C. (1963). Tipos cerámicos del sitio Coyo en la región de San Pedro de Atacama. *Congreso Internacional de Arqueología de San Pedro de Atacama*, 99-131.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (1984). *Tesoros de San Pedro de Atacama*. Universidad del Norte. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Tesoros-de-San-Pedro-de-Atacama.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (1993). *Identidad y prestigio en los Andes. Gorros, turbantes y diademas*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Identidad-y-prestigio-en-Los-Andes.pdf>

- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2005). *Joyas de los Andes: Metales para los hombres, metales para los dioses*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Joyas-de-los-Andes-1.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2011). Arte precolombino chileno: Colección donación Santa Cruz-Yaconi. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Arte-precolombino-chileno.pdf>
- Museo Chileno de Arte Precolombino. (2013). *Chile antes de Chile*. Guía de sala. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Chile-antes-de-Chile.-Guia-de-sala.pdf>
- Muzzio, E. (2018). Parafernalia alucinógena en San Pedro de Atacama: iconografía y significación de espátulas, cucharillas y pilones del período Medio. *XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Universidad Alberto Hurtado.
- Nielsen, A. (2007). Armas significativas: tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 12(1), 9-41.
- Niemeyer, H. (2013). Sobre la procedencia de la madera utilizada en la fabricación de las bandejas de rapé de San Pedro de Atacama (Norte de Chile). *Elsevier. Revista de Ciencia Arqueológica*, 40(1), 398-404.
- Núñez, L. (1963). Los keros del norte de Chile. *Revista del Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad de Chile*, 1, 72- 88.
- Núñez, L. (1963). Problemas en torno a la tableta de rapé. *Anales de la Universidad del Norte*, 2, 149-168.
- Núñez, L. (1965). Desarrollo cultural prehispánico en el norte de Chile. *Estudios Arqueológicos*, 1, 37-115.
- Núñez, L. (1979). Emergencia y desintegración de la sociedad tarapaqueña: Riqueza y pobreza de una quebrada del norte chileno. *Atenea*, 439, 163-213.
- Núñez, L. (2005). La naturaleza de la expansión aldeana durante el Formativo Tardío en la cuenca de Atacama. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 37(2), 165-193.
- Núñez, L. y T. D. Dillehay 1979. *Movilidad Giratoria, Armonía Social y Desarrollo en los Andes Meridionales: Patrones de Tráfico e Interacción Económica*. Universidad Católica del Norte, Antofagasta.
- Núñez, L. y V. Castro (2011). ¡Caiatunar, caiatunar! Pervivencia de ritos de fertilidad prehispánica en la clandestinidad del NOA (norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 42, 153-172.
- Olivares, C. (2018). *O qué ocultam as cabacas? Uma aproximação arqueosemiótica materialista aos usos, funcionalidades e representações das cabaças durante o período Intermedio Tardio no Deserto do Atacama*. Tesis de maestría, Universidade Federal de Sergipe.
- Olivares, C. (2021). De la cotidianidad a la ritualidad de las calabazas durante el período Intermedio Tardío en el desierto de Atacama, Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 26(2), 45-60.

- Orellana, M. (1963). La Cultura San Pedro. Estudio Arqueológico de la cultura agro-alfarera precolombina de la zona de San Pedro de Atacama. *Revista Arqueología Chilena*, 3, 1-43. Contribuciones al estudio de la región de San Pedro de Atacama. Centro de Estudios Antropológicos. Universidad de Chile.
- Orellana, M. (1963). Problemas de la Arqueología de San Pedro de Atacama y sus alrededores. *Actas del Congreso Internacional de Arqueología de San Pedro de Atacama*. Anales de la Universidad del Norte, 2, 149-169.
- Orellana, M. (1964). Acerca de la cronología del complejo cultural de San Pedro de Atacama. *Antropología*, 2, 96-104.
- Orellana, M. (1965). Relaciones culturales entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama. *Diálogo Andino*, 4, 247-257.
- Orellana, M. (1968). Tipos alfareros en la zona del río Salado. *Boletín de Prehistoria de Chile*, 1, 3-32.
- Orellana, M. (1984). Influencias altiplánicas en San Pedro de Atacama. *Estudios Atacameños*, 7, 197-208.
- Orellana, M. (1993). Contextos culturales tempranos de Toconao Oriente. *Diálogo Andino*, 10, 23-46.
- Otero, C., M. Akmentins y A. Quinteros (2021). Animales en acción: usos rituales de fauna silvestre y de representaciones zoomorfas en contextos incaicos del Pucará de Tilcara (Quebrada de Humahuaca, Argentina). *Estudios Atacameños*, 67, e3926.
- Oyarzún, A. (1929). Las calabazas pirograbadas de Calama. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 62(66), 82-104.
- Oyarzún, A. (1931). *Las tabletas y los tubos para preparar la paricá en Atacama*. *Estudios Antropológicos y arqueológicos. Compilación, notas y bibliografía de M. Orellana R.*, (pp. 112-120). Editorial Universitaria. Santiago.
- Oyarzún, A. (1931). Las tabletas y los tubos para preparar y aspirar la paricá en Atacama. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, tomo LXVIII, 72, 68-76.
- Pardo, L. (1957). Historia y Arqueología del Cuzco. Tomo II. Impr. Colegio Militar Leoncio Prado, Cusco.
- Pardo, O. y J. L. Pizarro (2005). *La chicha en el Chile precolombino*. Colección de Chile Precolombino. Editorial Mare Nostrum, Santiago.
- Podestá, M., D. Rolandi, M. Santoni, A. Re, M.P. Falchi, M. Torres y G. Romero (2013). Poder y prestigio en los Andes centro-sur: Una visión a través de las pinturas de escutiformes en Guachipas (Noroeste Argentino). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 18 (2), 63-88.
- Ponce, E. (2002). Mazas prehispánicas de metal: sur de Perú y extremo norte de Chile. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 34(2), 215-223.
- Quispe, J., M. Urrelo y A. Morales (2019). *Diccionario Ilustrado de la Lengua Quechua*. Ministerio de Educación.
- Quispe-Agnoli, R. (2008). Para que la Letra lo Tenga en los Ojos: tocapu, emblemas y letreros en los Andes Coloniales del Siglo XVII. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, P. González y T. Bray (eds.), (pp.113-145). BAR, Oxford.

- Randall, R. (1993). Los dos vasos. Cosmovisión y política de la embriaguez desde el Inkanato hasta la Colonia. En *Borrachera y memoria. La experiencia de lo sagrado en los Andes*, T. Saignes (ed.), (pp. 73-112). Hisbol-Instituto Francés de Estudios Andinos, La Paz.
- Ravinés, R. (1978). Cerámica actual de Ccaccasiri, Huancavelica. En *Tecnología andina*, R. Ravinés (ed.), (pp. 447-466). Instituto de Investigación Tecnológica Industrial y de Normas Técnicas, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Reinhard, J. (1983). Las montañas sagradas: Un estudio etnoarqueológico de ruinas en las altas cumbres andinas. *Cuadernos de Historia*, 3, 27-62.
- Rowe, J. (1944). An Introduction to the archaeology of Cuzco. *Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology*, 27(2), 1-69.
- Rowe, J. (1961). The chronology of Inca wooden cups. En *Essays in precolumbian art and archaeology*, S. Lothrop y J. Kislak (eds.), (pp. 317-341). Harvard University Press, Cambridge.
- Rowe, J. H. (1985). La constitución inca del Cuzco. *Histórica*, 9(1), 35-73.
- Ryden, S. (1944) *Contributions to the archaeology of the Río Loa region*. Elanders Boktryckeri Artiebolag, Gotenburgo.
- Salazar, D., V. Castro, J. Michelow, H. Salinas, V. Figueroa y B. Mille. (2010). Minería y metalurgia en la costa arreica de la región de Antofagasta, norte de Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 15 (1), 9-23.
- Salazar, D., V. Larre, D. Morata, B. Milleiv, G. Manríquez y A. Cifuentes (2011). Metalurgia en San Pedro de Atacama durante el Período Medio: nuevos datos, nuevas preguntas. *Revista de Antropología*, 23, 123-148.
- Santoro, C., V. Williams, D. Valenzuela, A. Romero y V. Standen (2010). An archaeological perspective on the Inka provincial administration of the South-Central Andes. En *Distant Provinces in the Inka Empire: Toward a Deeper Understanding of Inka Imperialism*, M. Malpass y S. Alconini (eds.), (pp. 54-74). University of Utah Press, Salt Lake City.
- Schindler, H. (2000). *La colección Norbert Mayrock del Perú antiguo*. Editorial Laika Comunicaciones, Lima.
- Schobinger, J. (1964). Descubrimiento de una momia del período incaico en la cumbre del Cerro El Toro (6300 m, Prov. San Juan): Informe preliminar. *Instituto de Arqueología y Etnología, Universidad Nacional de Cuyo*, Publicación N.º 7. Sociedad de los Amigos de la Arqueología.
- Schuller, R. (1873). *Vocabulario y nuevos materiales para el estudio de la lengua de los indios Lican-Antai (Atacameños)-Calchaquíes*. Ediciones Cervantes, Santiago.
- Schuller, R. (1907) *La Lengua Atacameña. Biblioteca de Lingüística Americana* (Tomo II, Zona Atacameña Cunza-Calchaquí). Imprenta Cervantes, Santiago.
- Segovia, W. (2012). Diccionario didáctico kunsu. Departamento Andino de la Municipalidad de Calama.

- Sepúlveda, M. y E. Godoy (2023). *A la sombra de los árboles. Tallas y usos de la madera en Atacama a partir de la Colección Echeverría y Reyes*. En Aníbal Echeverría y Reyes. *Vida y obra de un coleccionista de objetos precolombinos del desierto de Atacama* (pp. 117-147). Ediciones de la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural, Santiago.
- Serracino, G. (1974). Cerámica de Guatín. Arqueología y antropología surandinas. *Estudios Atacameños*, 2, 13-36.
- Serracino, G. (1984). *Topater: Colonia Tiwanaku en Calama*. Serie Monumentos Arqueológicos, 04/03/84, 1-4.
- Sinclair, C., M. Uribe, P. Ayala y J. González (2000). La Alfarería del Período Formativo en la región del Loa Superior: sistematización y tipología. *Actas del XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Copiapó 1997. Contribuciones Arqueológicas* N.º 5, tomo II: 285-314. Museo Regional de Atacama, Copiapó.
- Sinclair, C., S. Hoces de la Guardia y P. Brugnoli (2006). *Awakhuni, tejiendo la historia andina*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Soto, C. y D. Salazar (2016). Mullu (*Spondylus* sp.) En el Complejo Minero San José del Abra (Alto Loa, Norte de Chile). *Intersecciones en Antropología*, 17(1), 129-135.
- Stovel, E. (2001). Patrones funerarios de San Pedro de Atacama y el problema de la presencia de los contextos Tiwanaku. *Boletín de Arqueología PUCP* 5, 375-395.
- Stovel, E. M. (2005). The Archaeology of Identity Construction: Ceramic evidence from Northern Chile. En *Global Archaeological Theory. Contextual voices and contemporary thoughts*, P. Funari, A. Zarankin y E. Stovel (eds.), (pp. 145-166). Kluwer Academic/Plenum Publisher, Nueva York.
- Stovel, E. (2013). Prehistoric Atacameño ceramic styles and chronology reassessed. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 45(3), 371-385.
- Stovel, E., W. Whitehead, M. Deibel y M. Uribe (2013). Relaciones cerámicas y sociales entre San Pedro de Atacama y el Loa Superior durante el período Intermedio Tardío a través del análisis de fluorescencia de rayos X portátil. *Estudios Atacameños*, 46, 47-60.
- Tarragó, M. (1976). Alfarería típica de San Pedro de Atacama (norte de Chile). *Estudios Atacameños*, 4, 37-67.
- Tarragó, M. (1977). Relaciones prehispánicas entre San Pedro de Atacama (Norte de Chile) y regiones aledañas: la Quebrada de Humahuaca. *Estudios Atacameños*, 5, 50-63.
- Tarragó, M. (1989). Aporte al conocimiento arqueológico de las poblaciones de los oasis de San Pedro de Atacama en relación con los otros pueblos puneños, en especial el sector septentrional del Valle de Calchaquí. Tesis Doctoral, Universidad Nacional de Rosario, Argentina.
- Tarragó, M. (1997). La alfarería de Caspana y su relación con la prehistoria tardía de la subárea circumpuneña. *Estudios Atacameños*, 14, 243-262.
- Tarragó, M. (2000). Chacras y pukara. Desarrollos sociales tardíos. En *Nueva historia argentina, tomo 1: Los pueblos originarios y la conquista*, M. Tarragó (ed.), (pp. 257-300). Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

- Thomas, C., C. Massone y M. A. Benavente (1984). Sistematización de la alfarería del área de San Pedro de Atacama. *Revista Chilena de Antropología*, 4, 49-119.
- Thomas, C., A. Benavente y C. Massone (1985). Algunos efectos de Tiwanaku en la cultura de San Pedro de Atacama. *Diálogo Andino*, 4, 259-274.
- Torres, C. (1984). Tabletas para alucinógenos en San Pedro de Atacama: Estilo e iconografía. En *Tesoros de San Pedro de Atacama* (pp. 23-36). Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Torres, C. (1984). Iconografía de las tabletas para inhalar sustancias psicoactivas de la zona de San Pedro de Atacama, norte de Chile. *Estudios Atacameños*, 7, 178-196.
- Torres, C. (1987). The iconography of South American snuff related paraphernalia Göteborg Etnografiska Museum, Gotemburgo.
- Torres, C. (2001). Iconografía Tiwanaku en la parafernalia inhalatoria de los Andes centro-sur. *Boletín de Arqueología PUCP*, 5, 427-454.
- Torres, C. (2001). Shamanic landscapes: ritual and trade in the South-Central Andes. En *Variations in the expression of Inka power*, R. L. Burger, C. Morris y R. Matos Mendieta (eds.), (pp. 248-270). Dumbarton Oaks Research Library and Collection.
- Torres-Rouff, C., M. A. Costa-Junqueira y A. Llagostera (2005). Violence in times of change: the Late Intermediate Period in San Pedro de Atacama. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 37(1), 75-83.
- Torrico-Ávila, E. (2022). Los elementos de la gramática de la lengua ckunza de San Pedro de Atacama. *Signo y Pensamiento*, 41, 2027-2731.
- Torrico-Ávila, L. (2022). El kunza y la memoria cultural: Persistencias lingüísticas en el Loa. *Revista de Lenguas Originarias*, 14(2), 55-78.
- Tschauner, H. (2009). Los Olleros no son del Inka, Especialización Artesanal y Economía Política en Los Andes: El Caso de los Alfareros de la Pampa de Burros. *Revista Chilena de Antropología*, 20, 261-296.
- Tschopik, H. (1989). Una tradición andina de cerámica en su perspectiva histórica. En *La cerámica tradicional del Perú*, R. Ravín y F. Villeger (eds.), (pp. 161-174). Editorial Los Pinos, Lima.
- Uhle, M. (1913). Los indios atacameños. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, tomo V, 9, 105-111.
- Uhle, M. (1913). Tabletas de madera de Chiuchiu. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, tomo VIII, 454-458.
- Uhle, M. (1915). Los tubos y tabletas de rapé en Chile. *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 20, 114-138.
- Uribe, M. (1996). *Religión y poder en los Andes del Loa: Una reflexión desde la alfarería (Período Intermedio Tardío)*. Memoria de Título, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile.
- Uribe, M. (1997). La alfarería de Caspana en relación a la prehistoria tardía de la subárea circumpuneña. *Estudios Atacameños*, 14, 244-262.

- Uribe, M. (1999). La arqueología del Inka en Chile. *Revista Chilena de Antropología*, 15, 63-97.
- Uribe, M. (2002). Sobre alfarería, cementerios, fases y procesos durante la prehistoria tardía del desierto de Atacama (800-1600 DC). *Estudios Atacameños*, 22, 7-31.
- Uribe, M. (2004). Sobre cerámica, su origen y complejidad social en los Andes del desierto de Atacama. En *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes sur centrales*. Heather Lechtman (ed.), (pp. 449- 502). Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Uribe, M. (2004). Acerca de la cerámica Tiwanaku y una vasija del valle de Azapa (Arica, Norte Grande de Chile). *Estudios Atacameños*, 27, 77-101.
- Uribe, M. (2004). Alfarería, Arqueología y Metodología: Aportes y proyecciones de los estudios cerámicos del norte grande de Chile. Tesis de Magister en Arqueología, Dpto. de Antropología, Universidad de Chile.
- Uribe, M. (2006). Sobre cerámica, su origen y complejidad social en los Andes del desierto de Atacama, norte de Chile. En *Esferas de Interacción Prehistóricas y Fronteras Nacionales Modernas: Los Andes Sur Centrales*, H. Lechtman (ed.), (pp. 449-494). Institute of Andean Research e Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Uribe, M. (2009). El período Formativo de Tarapacá y su cerámica: Avances sobre complejidad social en la costa del norte grande de Chile (900 AC-800 DC). *Estudios Atacameños*, 37, 5-27.
- Uribe, M. (2012). La prehistoria de Atacama. En *Atacama*, Museo Chileno de Arte Precolombino (ed.), (pp. 54–108). Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santander, Santiago. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Atacama.pdf>.
- Uribe, M. y C. Agüero (2001). Alfarería, textiles y la integración del Norte Grande de Chile a Tiwanaku. *Boletín de Arqueología PUCP*, 5, 397-426.
- Uribe, M. y C. Agüero (2004). Iconografía, alfarería y textilería Tiwanaku: elementos para una revisión del Período Medio en el Norte Grande de Chile. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 36, 1055-1068.
- Uribe, M. y S. Urbina (2009). Cerámica y arquitectura pública en el camino del Inka del desierto de Atacama (Río Loa, Norte Grande de Chile). *Revista Chilena de Antropología*, 20, 227-260.
- Uribe, M., L. Adán y C. Agüero (2002). El dominio del Inka, identidad local y complejidad social en las tierras altas del desierto de Atacama, Norte Grande de Chile (1450-1541 dC). *Boletín de Arqueología PUCP*, 6, 301-336.
- Uribe, M., L. Adán y C. Agüero (2004). Arqueología de los períodos Intermedio Tardío y Tardío de San Pedro de Atacama y su relación con la cuenca del Loa. Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Arica. Chungara. *Revista de Antropología Chilena*, volumen especial, 943-956.
- Uribe, M., L. Sanhueza y F. Bahamondes (2007). La cerámica prehispánica tardía de Tarapacá, sus valles interiores y costa desértica, norte de Chile (ca. 900-1450 dC): una propuesta tipológica y cronológica. *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 39(2), 143-170.

- Uribe, M., F. Santana-Sagredo, A. Maturana, S. Flores y C. Agüero (2016). San Pedro de Atacama y la cuestión Tiwanaku en el norte de Chile: impresiones a partir de un clásico estudio cerámico y la evidencia bioarqueológica actual (400-1.000 D.C.). *Chungara. Revista de Antropología Chilena*, 48(2), 173-198.
- Vaisse, E., F. Hoyos y A. Echeverría y Reyes. (1896) *Glosario de la Lengua Atacameña*. Imprenta Cervantes, Santiago.
- Valenzuela, J. (1987). Estudio morfológico de la artesanía tradicional de Río Grande. *El hombre y el desierto*, 2, 105-114.
- Varela, V. (1992). De *Toconce pueblo de alfareros, a Turi pueblo de gentiles*. Memoria de Título, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- Varela, V., M. Uribe y L. Adán (1993). La cerámica arqueológica del sitio 'pukara' de Turi: 02-TU-001. *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, tomo II: 107-121. Temuco.
- Vidal, A. (2003). Colección de cubiletes de San Pedro de Atacama. Informe de Práctica Profesional, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- Vidal, A. y J. García (2009). "Dime cómo lo haces": Una visión etnoarqueológica de las estrategias de aprendizaje de alfarería tradicional. *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en Internet*, 12.
- Villagrán, C. y V. Castro (2004). *Ciencia indígena de los Andes del norte de Chile*. Editorial Universitaria, Santiago.
- Vilte, J. y C. Pérez (2004). Kunza: Diccionario Kunza-Español/Español-Kunza. Lengua del pueblo likan antai o atacameño. Codelco-Chile, Santiago.
- Viñales, F., C. Ogalde, J. Ogalde y B. Arriaza (2020). Aribalos del período tardío (1400-1536 DC) en el norte de Chile. Soportes semánticos e identidad en el Tawantinsuyu. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25(1), 183-200.
- Vivar, J. de (1979). *Crónica y relación copiosa y verdadera de los reinos de Chile*. Editorial Universitaria, Santiago. (Obra original escrita en el siglo XVI).
- Viveiros de Castro, E. (2004). *Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En El giro ontológico. Antropologías, filosofías y saberes alternativos*, L. H. Salamanca (ed.), (pp. 459-488). Universidad de los Andes, Bogotá.

ACERCA DE LOS INVESTIGADORES PRINCIPALES

Varinia Varela Guarda

Arqueóloga de la Universidad de Chile, estudiosa del arte precolombino y especialista en cerámica prehispánica. Desde 1989 a la fecha ha estado a cargo del registro y documentación de las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino. Su carrera como investigadora en arqueología y etnografía la desarrolló bajo el alero de FONDECYT participando en numerosos proyectos arqueológicos y etnográficos en la región de Antofagasta junto a los destacados arqueólogos Victoria Castro y Carlos Aldunate. Profesora de cátedras como Arte Precolombino, Prehistoria de Chile y Técnicas y Métodos para el análisis de la cerámica arqueológica en diferentes instituciones como la Escuela de Artes Aplicadas "Artes del Fuego", Universidad Internacional SEK, Universidad Alberto Hurtado y Universidad de Chile.

Ha realizado estudios de colecciones a través de proyectos FONDART que permitieron la documentación de los objetos provenientes de las culturas Mapuche, Atacameña, Arica y Diaguita, los tres últimos con la arqueóloga Cecilia Uribe. También ha participado en los proyectos Tradiciones Atacameñas, Dibujo Arqueológico Chileno y últimamente en el libro "Seis Décadas de Fotografías" del fotógrafo y arquitecto Fernando Maldonado Roi.



Ulises Cárdenas Hidalgo

Arqueólogo de origen Atacameño/Lickanantay. Licenciado en Antropología por la Universidad de Chile. Miembro asesor de ICOMOS Chile y miembro experto del ICAHM –International Scientific Committee on Archaeological Heritage Management–.

Especialista en materias patrimoniales y ambientales, con particular interés en arqueología histórica, etnoarqueología, trabajo de campo y estudios sobre medio humano indígena en el Norte Grande de Chile.

Ha colaborado en procesos de consulta indígena siguiendo las directrices del Convenio N.º 169 de la OIT, así como diversas convenciones y tratados internacionales en materia de derechos humanos, especialmente en lo referido a Pueblos Indígenas, poblaciones locales y discapacidad.



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

FUNDACIÓN LARRAIN ECHENIQUE

Directora Ejecutiva

Cecilia Puga Larrain

SUBDIRECCIÓN DE CONTENIDOS Y GESTIÓN DE COLECCIONES

Subdirectora

Pilar Alliende Estévez

Jefe de Curaduría

Felipe Armstrong Bruzzzone

Curadores

Carole Sinclair Aguirre

Bat-Ami Artzi Hershler

Claudio Alvarado Lincopi

Asistente de Curaduría

Fernanda Gurovich Herrera

Curador Emérito

José Berenguer Rodríguez

Conservación y restauración

Luis Solar Labra

Josefa Orrego Trincado

Magdalena Guajardo Matta

Registro y Documentación de Colecciones

Varinia Varela Guarda

Daniela Cross Gantes

Magdalena García Barriga

Jefe Patrimonio Inmaterial

Claudio Mercado Muñoz

Archivero Patrimonio Inmaterial

Pablo Villalobos Mercado

Biblioteca y Centro de Documentación

Marcela Enríquez Bello

Asistente de Biblioteca

Catalina Concha de la Carrera

Editor Jefe Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

Benjamín Ballester Riesco

SUBDIRECCIÓN DE VINCULACIÓN CON EL MEDIO Y SOSTENIBILIDAD

Subdirectora

Elvira Correa Reymond

Jefa de comunicaciones

Paula López Wood

Comunicaciones

Juan Américo Pastenes de la Jara

Javiera Infante Dussaillant

Micaela Valdivia Medina

Pamela Romero

Educación y Públicos

Gabriela Acuña Miranda

Diego Artigas San Carlos

Patricio Weiler Bollo

Álvaro Ojalvo Pressac

Constanza Monardez Huanca

Coordinadora de Programación

Valentina Collao López

Jefa Comercial

Stanislava Makovskaia

Asistente Comercial

Felipe Valdovinos Meza

Anfitriones

Evelyn Bello Briones

Marcela Millas Brücher

José Roberto Arias Escobar

SUBDIRECCIÓN DE GESTIÓN Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

Subdirectora

Paula Abarca Olivares

Jefa de Administración

Bárbara Flores Arabach

Encargada de Recursos Humanos

Marcela Orellana Aguirre

Gestión Tecnologías de la Información

Rodrigo Vidal Arteaga

Tomas Meza Orrego

Analista Administración y Finanzas

Marco Murúa Jaramillo

Asistente de Administración y Oficina de Partes

Carolina Florez Arriagada

Coordinadora y productora de proyectos

Sofía Hurtado Tapia

Jefe de Operaciones

Rodrigo Alfaro Alfaro

Mantenición

Guillermo Esquivel Jara

Sergio Briceño Salgado

Museo en internet y RRSS

museo.precolombino.cl

@museoprecolombino

MUSEO CHILENO
DE ARTE
PRECOLOMBINO

ESCONDIDA | BHP

