



**ARQUEOLOGIA
BOLIVIANA**



AÑO 4 - NÚMERO 4 - 2018

TEMAS ICONOGRÁFICOS DE LA CUENCA DEL TITICACA



CTB BOLIVIA

Enabel 



Ministerio
de Cultura y Turismo



ARQUEOLOGÍA BOLIVIANA

TEMAS ICONOGRÁFICOS
DE LA CUENCA DEL TITICACA

ARQUEOLOGÍA BOLIVIANA
AÑO 4 - NÚMERO 4 - 2018

TEMAS ICONOGRÁFICOS DE LA CUENCA DEL TITICACA

Edición: Ministerio de Culturas y Turismo, Unidad de Arqueología y Museos, Museo Nacional de Arqueología.

Financiador: Cooperación Técnica Belga, Proyecto del Lago.

Foto de portada: Museo Nacional de Arqueología, fragmento del dintel de Linares.

Depósito Legal: 4-1-231-18 P.O.
ISBN: 978-99974-331-0-7

Impresión: C&C Impresiones - Otero de la Vega N° 271 • Telf.: 2495695

ÍNDICE

Prefacio del Ministerio de Culturas y Turismo	9
Prefacio Proyecto del Lago	11
Prefacio comité editorial	13
Agradecimientos	14
<i>Gestión institucional: La Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM)</i> <i>y su rol en la arqueología boliviana (José Luis Paz Soria)</i>	15

ARTÍCULOS

<i>Seis piedras esculpidas pre Tiwanaku halladas en el sitio prehispánico</i> <i>Oqo Qoya Pata (Victor Plaza Martínez)</i>	27
<i>Chunchukala: relación entre comida ritual y deidad en el centro</i> <i>ceremonial de Tiwanaku (Gustavo Cortez Ferrel)</i>	51
<i>El dintel Linares: el re encuentro de una pieza clave Tiwanaku</i> <i>(Grobert Álvaro Huanca Apaza)</i>	67
<i>El reconocimiento de los keros con decoración de segmentos</i> <i>rectangulares en la iconografía Tiwanaku: acotaciones a sus significados</i> <i>(David Emmanuel Trigo Rodríguez y</i> <i>Mariel Rayza Rivero Castañón).....</i>	91
<i>Estudio de caso de un dintel lítico Tiwanaku:</i> <i>indicios de influencia Wari en la lito escultura del periodo V</i> <i>(Juan Mauricio Chávez Beltrán)</i>	115

<i>El decapitador venado en la iconografía Tiwanaku: orígenes, desarrollo y significados</i> (David E. Trigo Rodríguez y Roberto C. Hidalgo Rocabado).....	131
<i>Análisis de la colección de Stig Rydén, panorama de la cerámica Tiwanaku Derivado de Tupuraya Cochabamba</i> (Leslie Zuled Fernández Vera).....	163
<i>Los vasos con forma de calavera: símbolo de un ritual de decapitadores y elemento panandino</i> (David E. Trigo Rodríguez y Antti Korpisaari)	189
<i>Análisis arqueométrico de pelos de una bolsa suntuaria Tiwanaku</i> (Velia V. Mendoza España y Diego E. Maldonado)	215
<i>La presencia de los muertos en la vida cotidiana andina: el culto con monedas a las momias prehispánicas</i> (Jelle Defrancq)	225
<i>Isla Pariti: conviviendo con la totora, la fibra vegetal de múltiples beneficios</i> (L. Isaac Callizaya Limachi).....	235

PREFACIO DEL MINISTERIO DE CULTURAS Y TURISMO

Para el Ministerio de Culturas y Turismo de Bolivia es grato poder presentar una nueva edición de *Arqueología Boliviana*, publicación especializada en temas arqueológicos bolivianos después de muchos años de discontinuidad, como muestra de la preocupación del Estado Plurinacional de Bolivia en incentivar la investigación y difusión de temas arqueológicos. Este número presenta diferentes aportes científicos y arqueológicos centrados en muchos casos en la iconografía prehispánica de la cuenca del Titicaca y en torno al simbolismo y rituales de las culturas prehispánicas bolivianas.

Sin duda esta publicación expone la colaboración de diferentes instituciones y actores sociales, persiguiendo una política inclusiva conforme los lineamientos de un Estado que busca la equidad en diferentes áreas y campos. Es así que, aparte de aquellas instituciones que pertenecen a nuestro ministerio, como el Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ) y la Unidad de Arqueología y Museos (UDAM), se cuenta con la Universidad de Helsinki en Finlandia, al estar presente como parte del comité editor y coautor de un artículo el Dr. Antti Korpisaari docente de dicha casa académica. Se tiene la presencia de la Carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), al haber tenido el MUNARQ estudiantes de dicha institución en 2017 y que gracias a la capacitación realizada por el MUNARQ, han podido generar investigaciones que se plasman en esta publicación, mismas que beneficiarán en experiencia a su formación profesional, y que han conllevado a importantes aportes en temas iconográficos prehispánicos.

Instituciones como el Laboratorio de Biología de la carrera de Biología, o el Laboratorio de Arqueozoología de la carrera de arqueología, ambas de la UMSA, han estado a su vez participes con perspectivas multidisciplinarias que han conllevado a un estudio del simbolismo prehispánico de ciertos animales emblemáticos del mundo andino.

Debe resaltarse la encomiable labor de la Cooperación Técnica Belga en Bolivia, institución que ha financiado diversos proyectos científicos en Bolivia, y que nuevamente ha realizado el apoyo a la investigación científica arqueológica boliviana, financiando la presente publicación. Su apoyo se ha extendido a la investigación, en el caso de un estudio pormenorizado de rituales coloniales, republicanos y actuales realizados por los pueblos andinos a los muertos de periodos prehispánicos, todo ello sintetizado en el trabajo del antropólogo belga Jelle Defrancq presente en esta edición, profesional que actualmente trabaja en la UDAM. Debe resaltarse a su vez la participación de profesionales arqueólogos bolivianos independientes, cuyas colaboraciones se plasman en este trabajo, junto con la inclusión de

investigaciones realizadas por comunarios como en este caso es aquella realizada por un miembro de la comunidad Isla Pariti.

En síntesis la presente publicación ha buscado tener diferentes perspectivas en torno a los simbolismos prehispánicos bolivianos mismos que el Estado Plurinacional de Bolivia busca rescatar y revalorizar ya que constituyen el legado de nuestros antepasados.

Lic. Wilma Alanoca Mamani
MINISTRA DE CULTURAS Y TURISMO
ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA

PREFACIO PROYECTO DEL LAGO

El Proyecto del Lago, co-ejecutado por el Ministerio de Culturas y Turismo y la Cooperación Técnica Belga, tiene el privilegio de poder apoyar la publicación de la Revista “Arqueología boliviana” No. 4 “Número Especial sobre la iconografía de la cuenca del Lago Titicaca”. Misma que da continuidad a las anteriores publicaciones que fueron auspiciadas por el INAR (Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia), institución que precedía a la UDAM, como muestra del retomo de labores investigativas por parte del MUNARQ, institución dependiente de la UDAM.

El presente texto compila investigaciones y fotografías del patrimonio arqueológico boliviano de la cuenca del Titicaca, existentes en los museos nacionales y municipales, o rescatadas durante las excavaciones arqueológicas con el fin de poner de relieve su contenido iconográfico y de interpretar el simbolismo de piezas concretas.

Se pretende llegar con el presente trabajo a diferentes públicos, como los Municipios que rodean el Lago Titicaca boliviano, así como a los estudiantes de las carreras de Ciencias Humanas de la Universidad Mayor de San Andrés, y los artesanos y artesanas que trabajan en la zona del Proyecto del Lago, con el propósito de que incorporen estos motivos gráficos en su trabajo cotidiano, dándoles características únicas y relacionadas a su identidad rescatada en parte por la arqueología boliviana. Y de manera evidente, esta publicación pretende llegar al público en general de Bolivia como una forma de revalorar su pasado.

La importancia prehispánica del lago Titicaca y las culturas que lo habitaron es muy grande, encontrándose evidencias de relación con culturas distantes del antiguo Perú como Pucara, Moche, Wari y los Incas. E incluso la presencia de materiales de culturas de otras regiones de Bolivia (Cochabamba, Potosí, Sucre), sugiere que la cuenca del Titicaca fue el epicentro de grandes intercambios simbólicos y rituales, que sin duda se generaron en tiempos en los que las fronteras culturales eran muy distintas a las actuales. Las investigaciones presentes en este texto nos muestran una relación directa con la iconografía de la región de intervención del Proyecto del Lago, tanto en sus orígenes como en su desarrollo.

Esta valiosa publicación busca fortalecer y visibilizar el Proyecto del Lago, así como a la UDAM y el MUNARQ, y al mismo tiempo lograr la propuesta de nuevas interpretaciones en ciertos temas

iconográficos.

El Proyecto del Lago agradece al Ministerio de Culturas y Turismo por su dedicación en esta labor y desea que esta publicación sea un aporte a las investigaciones de las diferentes culturas tanto prehispanicas como actuales de la cuenca del Titicaca.

Dra. Cecile Roux

ASISTENTE TÉCNICO INTERNACIONAL DE LA COOPERACION TÉCNICA BELGA
PROYECTO DEL LAGO

PREFACIO COMITÉ EDITORIAL

Arqueología Boliviana No. 4 contiene un total de 11 artículos, y una breve mirada a la UDAM por parte del Lic. José Luis Paz, jefe de dicha unidad. Aparte del artículo de Cortéz sobre los resultados de excavaciones arqueológicas en el complejo de Chunchukala en Tiwanaku, y el artículo de Plaza sobre el rescate de seis piedras esculpidas pre-Tiwanaku en el sitio de Oqo Qoya Pata en Escoma, el número actual de la revista no presenta los resultados arqueológicos de trabajos de campo. Más bien, muchos de los estudios aquí contenidos son frutos de la re-inventariación de las colecciones del MUNARQ en la gestión 2017. Esperamos que estos artículos (como los de Huanca, Chávez, Fernández y Defrancq) demuestren la importancia de visitar y/o reestudiar colecciones viejas, publicar fotos y dibujos digitales nuevos de artefactos excavados hace décadas, y reinterpretar hallazgos viejos en la luz del conocimiento arqueológico, antropológico y etnohistórico de hoy en día. Otro “conjunto” de tres artículos por Trigo y sus diferentes colaboradores se concentran más bien en el análisis de la extremadamente rica iconografía del Horizonte Medio (y otros periodos), demostrando como el estudio minucioso de grupos de artefactos y/o íconos particulares puede ahondar nuestro entendimiento sobre el pasado prehispánico de los Andes sur-centrales y la cuenca del Titicaca. Además de los artículos pertenecientes a las tres “agrupaciones” arriba mencionadas, *Arqueología Boliviana* No. 4 contiene un artículo de Mendoza y Maldonado sobre el estudio de los pelos de una bolsa Tiwanaku y otro de Callizaya sobre los usos de la totora en la comunidad de Isla Pariti actual (muchos de estos con raíces prehispánicas). Los editores esperamos que el presente texto sea de interés y uso para los estudiosos y otras personas interesadas en la prehistoria de los Andes sur-centrales, la iconografía y la arqueología de la cuenca del Titicaca.

LIC. DAVID TRIGO RODRIGEZ

TÉCNICO DE LA UNIDAD DE ARQUEOLOGIA Y MUSEOS DE BOLIVIA Y ENCARGADO DEL MUSEO NACIONAL DE ARQUEOLOGIA.

PHD. ANTTI KORPISAARI

DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS Y LICENCIADO EN ARQUEOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD DE HELSINKI, FINLANDIA.

AGRADECIMIENTOS

Existen personas e instituciones sin cuyo apoyo el presente número jamás hubiera sido posible y que merecen nuestros más profundos agradecimientos. En primer lugar debemos agradecer al Proyecto del Lago, co ejecutado por el Ministerio de Culturas y Turismo y a la Cooperación Técnica Belga (CTB) que permitió la edición y generación del presente trabajo y sin cuyo apoyo el mismo no hubiera sido posible.

Se debe agradecer al Dr. José Ochatoma del Proyecto Arqueológico Wari del Perú que tuvo la gentileza de compartir algunos trabajos para algunos artículos de la presente publicación.

Agradecer al Jefe de la UDAM, Lic. Paz, por apoyar la presente publicación y haber hecho junto con el MUNARQ las gestiones necesarias para que existieran pasantes de la carrera de arqueología de la UMSA en el MUNARQ focalizándose no únicamente a la inventariación sino a la investigación, como a su vez a personal de la UDAM como el Lic. Víctor Titto al momento de cooperarnos con el tratamiento de algunos gráficos de la presente edición.

En el Ministerio de Culturas y Turismo del Estado Plurinacional de Bolivia se debe un profundo agradecimiento a la Lic. Karim Hurtado del área de Recursos Humanos por viabilizar estas pasantías lo mismo que a la Sra. Directora de Patrimonio Arq. Leonor Cuevas y a la Sra. Ministra de Culturas y Turismo Wilma Alanoca por apoyar a la cultura y su difusión, promoción e investigación.

El desprendimiento y la confianza en el desarrollo de investigaciones por parte del CIAAAT y su director el Sr. Julio Condori ameritan una profunda gratitud. Y finalmente se debe un agradecimiento a museos del exterior que sin duda al brindarnos libremente fotos de ciertas piezas apoyaron enormemente esta edición: agradeciéndose en consecuencia a la Dra. Manuela Fischer del Staatliche Museen zu Berlin- Ethnologisches Museum; y a la Lic. Patricia Palacios, directora del Museo Cuntisuyo de Moquegua-Perú. Y a todas las instituciones y personas que cooperaron para la generación del presente número.

GESTION INSTITUCIONAL

LA UNIDAD DE ARQUEOLOGIA Y MUSEOS DE BOLIVIA (UDAM) Y SU ROL EN LA ARQUEOLOGIA BOLIVIANA

José Luis Paz Soria¹

La Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM) es instaurada desde el año 2010, como heredera de la desaparecida Unidad Nacional de Arqueología de Bolivia (UNAR), a partir del año 2015 hasta el tiempo actual se ha trabajado en diferentes áreas que han conllevado al fortalecimiento de la arqueología boliviana, de la UDAM y del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ). El presente texto se constituye en un resumen de las últimas actividades llevadas a cabo por la UDAM.

La UDAM coordino en años recientes proyectos que velan por el registro, protección, conservación y promoción del patrimonio arqueológico boliviano, entre ellos tenemos el convenio firmado con el Reino de Bélgica en 2016 y que durara hasta inicios de 2019, mediante el cual se han venido realizando dentro del marco del Proyecto del Lago, en coordinación con la Cooperación Técnica Belga en Bolivia (CTB) las siguientes actividades: 1. La Prospección y excavaciones arqueológicas sub-acuática en los trece municipios del Lago Titicaca (Fig. 1).

2. Prospección sistemática en las riveras de las costas del lago mil metros dentro de la costa en tierra. 3. El Fortalecimiento de la UDAM con equipos (Escáner 3D, dron, teodolito, etc.) para el registro nacional de sitios arqueológicos nombrados patrimonio nacional. 4. La CTB en coordinación con la UDAM ha realizado la contratación de personal de conservación para hacer funcional el laboratorio de conservación del MUNARQ en 2017, y se tiene un arqueólogo belga analizando y registrando el material osteológico de las colecciones del MUNARQ.

Otro proyecto resaltante es el de conservación de chullpares (torres funerarias de los años 1150 d.C.-1450 d.C.), generado a partir de Convenio con COSUDE (Cooperación de Suiza) firmado en 2016 que concluye a finales de 2018, que ha financiado el diagnóstico, conservación y promoción de los chullpares de sitios importantes que contienen estas estructuras prehispánicas como Culli Culli durante 2016 (Fig. 2), Quiwaya en el año 2017 y Cándor Amaya a ejecutarse en 2018.

¹ Licenciado en arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), Jefe de la Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM), Ministerio de Culturas y Turismo del Estado Plurinacional de Bolivia, email: jlpazs@yahoo.es



Fig. 1: Imágenes de las labores de excavaciones y prospecciones sub acuáticas en el Lago del Titicaca llevadas a cabo por el Proyecto del Lago (Fuente Proyecto del Lago, 2017).



Fig. 2: Imagen de los Chullpares de Culli Culli objetivos de la conservación realizada por COSUDE (Fuente archivo UDAM).



Fig. 3: Imagen de la nueva iluminación nocturna en el sitio de Tiwanaku gracias al financiamiento de la Republica de India en 2017 (foto archivo UDAM).



Fig. 4: Imagen de la nueva señalética del sitio de Tiwanaku gracias a THALES en 2017 (foto archivo UDAM).

La UDAM ha gestado y coordinado con el Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku (CIAAAT) proyectos también con la República de India (Fig. 3), que implican la implementación de iluminación parcial para el sitio de Tiwanaku, lo que permite la visita nocturna a tan importante sitio.

Otro proyecto en marcha es el generado y coordinado desde UDAM con la empresa THALES de Francia, que implementó en 2017 la señalética de Tiwanaku (Fig. 4), estando en actual coordinación la creación y aplicación de una nueva museografía y la renovación de la arquitectura del Museo Regional de Tiwanaku.

También se puede resaltar la generación y coordinación del Proyecto de Conservación del Sitio de Tiwanaku y la pirámide de Akapana, en la cual se implementaron gaviones para reducir el daño por erosión a tan emblemático templo. Se ha gestado y coordinado desde UDAM-CIAAAT el equipamiento de los laboratorios de conservación y arqueología del CIAAAT. Se tiene a su vez un Plan de Manejo del sitio de Tiwanaku concluido.

Gracias al equipamiento recibido por la Cooperación Belga a través del Proyecto del Lago, la UDAM ha realizado la contratación

de técnicos expertos (Leodan Callisaya de la UDAM; Jelle Defrancq del Proyecto del Lago) cuya labor es coadyuvar en el registro nacional de sitios arqueológicos de Bolivia, que implica levantamientos topográficos de forma convencional (Estación Total - Sokkia CX105), relevamientos de la superficie en formato raster (Dron), escaneo tridimensional de las estructuras (Fig. 5) con programa Scan Master – 1000 GLS, y fotogrametría terrestre (cámara de alta resolución). Para el procesamiento de los datos (trabajo de gabinete) se emplean varios tipos de software que realizan varias tareas como la generación de curvas de nivel (AutoCAD civil 3D), manejo y creación de mallas (software Scan Master, MeshLab, Cloud Compare), creación de estructuras tridimensionales en base a fotos para la generación de nube de puntos, mallas 3d y orto fotos (Agisoft PhotoScan Professional), generar planos finales (Qgis, Autocad), para la alineación de disparos y posterior exportación de puntos (software ScanMaster) y para realizar paseos virtuales (Unity). Actualmente se está trabajando en el relevamiento 3D de Incallajta, una fortaleza Inca ubicada en Pocona-Cochabamba y nombrada patrimonio nacional con fines de conservación y registro detallado, además de la generación de otros productos derivados de los trabajos en curso allí.

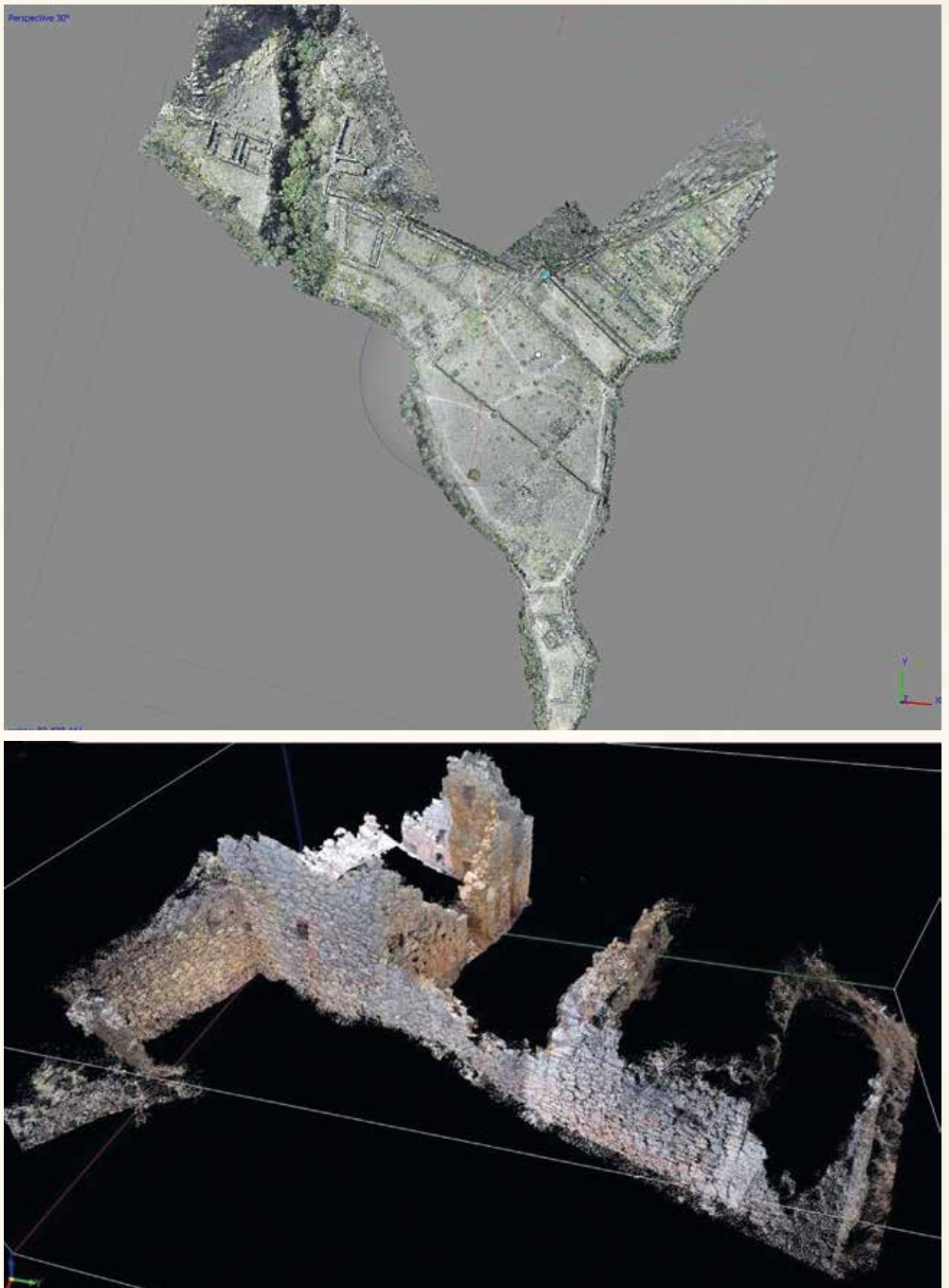


Fig. 5: Sup e Inf: Relevamiento 3D del sitio de Incallajta en Pocona Cochabamba por los técnicos de UDAM realizado con equipos de la donación de Bélgica (Foto archivo UDAM 2018).



Fig. 6: Izq.: Fiscalización de UDAM a la ejecución de obras públicas para velar por la protección del patrimonio arqueológico boliviano, en foto el Lic. Cortez de UDAM en terrazas Inca ubicadas en los Yungas de La Paz en cercanías de obras camineras (Foto archivo UDAM 2017). Der.: Atención a denuncia de destrucción del sitio arqueológico de Jallahuana/Kella Khollu en Oruro (Foto archivo UDAM 2017).

La UDAM a su vez se encarga de coordinar y generar los permisos para trabajos arqueológicos en Bolivia a los diferentes proyectos arqueológicos que se vayan a implementar para fines investigativos, científicos y de obras públicas. Tan solo en la gestión 2017, se otorgaron autorizaciones a 96 proyectos arqueológicos en Bolivia, previa revisión y corrección con el técnico UDAM asignado (Lic. Gustavo Cortez), y a su vez se realizaron visitas de fiscalización a las diferentes obras públicas ejecutadas en territorio boliviano que deberían realizar trabajos arqueológicos para evitar el daño a patrimonio, como por ejemplo proyectos camineros en los Yungas de La Paz (Fig. 6). A su vez se realizaron visitas de fiscalización en el departamento de Oruro en la comunidad de Ancotanga, dicha denuncia fue por la destrucción de un sitio arqueológico

en Jallahuana/Kella Khollu habiendo iniciado UDAM las medidas pertinentes (Fig. 6). Además de muchos otros proyectos de obras públicas fiscalizados en 2017 en regiones de los nueve departamentos de Bolivia.

La acción de la UDAM entre otros actores estatales y sociales, tiene en muchos casos resultados positivos, y que conllevan a la mitigación de los daños ocasionados por empresas que no han cumplido la normativa del patrimonio boliviano dañando el mismo, gracias al seguimiento de sus técnicos en estas áreas (Lic. Fernández y Lic. Cortez). En base a las gestiones de la Unidad de Arqueología y Museos, en la Gestión 2016, la Empresa Total E&P Bolivia (Sucursal Bolivia), en el marco del Proyecto: “Desarrollo y Explotación del Campo Aquío (Bloque Aquío) y Campo Incahuasi

(Bloque Ipatí)” (Municipio de Lagunillas, provincia Cordillera, depto. Santa Cruz), remitió al Ministerio de Culturas y Turismo, el “Plan de Prevención y Mitigación” del componente arqueológico, como compensación de la afectación del Sitio Arqueológico Incahuasi I (constituido por enterramientos humanos prehispánicos y material asociado), como resultado de los trabajos con maquinaria pesada en la Gestión 2014 (Fig. 7).

También es importante remitir que las gestiones de la UDAM siempre se enfocaran en la protección del patrimonio arqueológico boliviano, ante actividades privadas o públicas que lo puedan afectar, este es el caso de los trabajos de la UDAM en el desarrollo del Rally DAKAR 2018, evento automovilístico, que afortunadamente no afectó sitios arqueológicos bolivianos. Esto se debió a que la UDAM en base a diagnósticos arqueológicos especializados, desvió, aproximadamente, 140 km. de la ruta propuesta por la ASO, para evitar que los espectadores que se den cita a la competencia automovilística, utilicen las Torres Funerarias Prehispánicas, emplazadas en la provincia Pacajes, del departamento de La Paz, como basurales o baños (Fig. 8). Este trabajo estuvo coordinado por el Lic. Fernández de la UDAM.

En los últimos tiempos la UDAM, a través de sus técnicos (Lic. Ruden Plaza) ha trabajado en torno al sitio arqueológico “El Fuerte de Samaipata”, declarado por la UNESCO el año 1998 como Patrimonio de la Humanidad. Ante tan importante yacimiento arqueológico localizado en el departamento de Santa Cruz, que es además único en su género en el mundo, temas tan delicados como es el establecimiento de la propiedad del mismo y su superficie original, fueron encarados como una medida precautoria para su protección y conservación. En ese ámbito, durante la gestión 2017 se logró establecer entre los actores involucrados (Ministerio de Culturas y Turismo, Gobierno Autónomo Departamental de Santa Cruz, Gobierno Autónomo Municipal de Samaipata y el propio Centro de Investigaciones Arqueológica de Samaipata) las coordenadas geo referenciadas de dicho yacimiento arqueológico, en base al mapa que se elaboró el año 1998 para las gestiones de la declaratoria, el cual reflejó una superficie territorial para el sitio de 260 Ha. Del mismo modo, con base en el establecimiento del perímetro del sitio arqueológico, el área legal de la entidad ministerial inició las acciones correspondientes para hacer prevalecer aquella superficie original, y consecuentemente trabajar en el tema de la titulación del predio a nombre del Estado (Fig. 9).



Fig. 7: Re-enterramiento de los restos de guaraníes prehispánicos en Caraparicito (Foto archivo UDAM 2017).



Fig. 8: Izq. Chullpares de la Prov. Pacajes en La Paz; Der. Imagen del desarrollo del DAKAR 2018 sin afectar sitios arqueológicos (fotos archivo UDAM 2018).

Caso similar es el de Quenamari, un sitio arqueológico que está localizado en el municipio de Colcapirhua, departamento de Cochabamba, está conformado en el registro actual básicamente por alrededor de 1.000 qollqas o depósitos para el almacenamiento de productos agrícolas de la época incaica (Ca. 1470 – 1550 d.C.); como tal, dado el largo tiempo transcurrido desde la construcción y uso de las edificaciones, a la fecha estos restos patrimoniales se encuentran en su mayoría en mal estado de conservación; según se advierte en el registro arqueológico, todas las estructuras arquitectónicas se muestran a manera de cimientos de planta circular, construidos todos con piedras del lugar de diferentes tamaños y aglutinadas con argamasa barro. El sitio arqueológico fue declarado el año 2006 – junto a otros sitios de la zona – como Monumento Arqueológico Nacional, por medio de la Ley 3479.

En el plano técnico – arqueológico, con la finalidad de precautelar la integridad y preservación de este importante patrimonio arqueológico, durante las gestiones 2016 y 2017 la Unidad de Arqueología y Museos del Ministerio de Culturas concretó en consenso con la comunidad de Esquilán Grande y con el municipio de Colcapirhua la delimitación georeferenciada del sitio arqueológico; ella abarcó

un polígono duro de protección y otro polígono que contempla su área de amortiguamiento. A partir de aquella determinación técnica el caso pasó a instancias de la Dirección General de Asuntos Jurídicos de la entidad ministerial, con la finalidad de concretar a la brevedad posible la titulación del predio a nombre del Estado.

Por otra parte se ha comenzado a realizar en el MUNARQ trabajos de diferente índole, en algunos casos estos trabajos han sido a puertas cerradas, como el caso de las labores de conservación de material arqueológico del MUNARQ, mismo que proviene de diferentes regiones y culturas prehispánicas de Bolivia. Solo a partir de esta gestión que ha comenzado labores desde 2016, se ha concretado en 2017 la donación de equipos belgas (Fig. 10) y la contratación de un conservador profesional para su tratamiento, igualmente financiados por la cooperación belga (Fig. 10).

Parte de las labores de conservación emprendidas en 2017 conllevaron a la limpieza y conservación adecuada de la colección de momias del MUNARQ, en coordinación con la conservadora Irene Delaveris y estudiantes de la carrera de arqueología de la UMSA (Fig. 11), se logró adecuar y acondicionar los depósitos de estos importantes restos de los ancestros prehispánicos de los bolivianos. Empero

queda mucho más por hacer con respecto a la conservación de patrimonio arqueológico del

MUNARQ y que las gestiones de la UDAM no dejaran de lado para 2018.

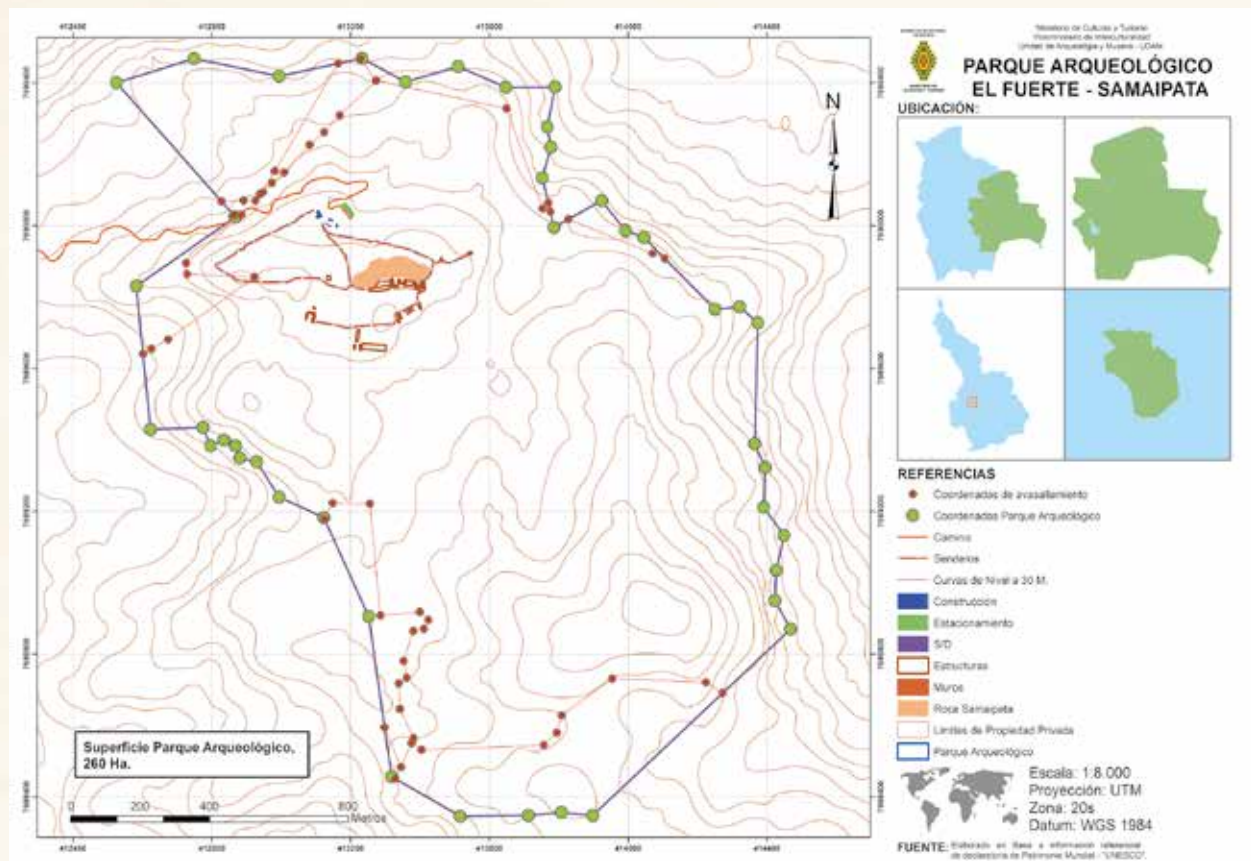


Fig. 9: Mapa de El Fuerte de Samaipata generado para la resolución del problema de loteamientos y límites por la UDAM, y el apoyo de J.L. Gerónimo Rodríguez (fotos archivo UDAM 2017).



Fig. 10: Izq. Equipos de la donación de la Cooperación Técnica Belga para el Laboratorio de Conservación del MUNARQ; Der. Labores de conservación en el laboratorio de conservación del MUNARQ (Fotos archivo UDAM 2017).



Fig. 11: Izq. Labores de conservación de las momias prehispánicas del MUNARQ con personal del MUNARQ y apoyo de pasantes de la carrera de arqueología de la UMSA, en la foto Alberto Saavedra de UMSA; Der. Adecuación de la bodega 4 del MUNARQ para depositar adecuadamente las colecciones de momias (Fotos archivo UDAM 2017).

Otras de las actividades emprendidas en el MUNARQ con el apoyo y coordinación de la UDAM han sido las exposiciones temporales que brinda periódicamente (Fig. 12) que tienen por objeto difundir la información contenida en sus colecciones respecto al pasado prehispánico de Bolivia.

El MUNARQ cuenta a su vez con una biblioteca especializada a cargo del Lic. Víctor Titto, la misma atiende un promedio de 83 visitantes mensuales, El fondo de Material Bibliográfico está compuesto de: 1630 Monografías en idioma español, 498 Monografías en otros idiomas, 88 Tesis, 2060 Artículos de revistas sobre arqueología boliviana, 1244 Artículos periodísticos sobre arqueología, 500 Documentos electrónicos. El fondo Archivístico, conformado por las distintas

investigaciones y actos administrativos, está compuesto de: Documentos de archivo (Actos Administrativos): organizado y clasificado en orden cronológico. Y Expedientes de Archivo, organizado y clasificados por proyectos y estos a su vez por departamentos y provincias. Y se tiene una base de datos 1500 registros de proyectos, aún sin contar con los registros de 2011 al 2017. Presenta a su vez bases de datos actualizadas en torno al patrimonio declarado nacional, y el archivo coadyuva en las labores de generación de bases de datos para el registro de piezas del MUNARQ, Museo de la Revolución, y muchas otras actividades.



Fig. 12: Izq. Imagen de la exposición temporal con objeto de las Alasitas en MUNARQ enero de 2018; Der. Imagen de la exposición temporal con objeto del día de los muertos y fiesta de las Ñatitas en noviembre de 2017 (Fotos archivo UDAM 2017-2018).

Sin duda uno de los mecanismos para lograr dicha difusión es la presente publicación, misma que no solamente difunde conocimientos de investigaciones previas sobre las culturas prehispánicas de Bolivia, sino que a su vez presenta nuevos aportes en relación a la arqueología boliviana, con la colaboración de investigadores del MUNARQ, de la UDAM, arqueólogos independientes, arqueólogos docentes de la carrera de arqueología de Universidad Mayor de San Andrés, y estudiantes de esta carrera que realizaron en 2017 sus pasantías en el MUNARQ.

Tras treinta años de discontinuidad de la revista Arqueología Boliviana, detenida en su número 3, la UDAM gratamente ha coordinado con el MUNARQ la continuidad de esta revista con un nuevo número enfocado en la iconografía del lago Titicaca, aunque no de forma limitativa

ni exclusiva considerando las variadas investigaciones arqueológicas realizadas en el MUNARQ y Bolivia. En este caso con la continuidad de esta publicación se expone la investigación realizada en MUNARQ, y al mismo tiempo esta no hubiera sido posible sin los auspicios de Cooperación Técnica Belga en Bolivia que lleva más de dos años apoyando la investigación, registro y conservación del Patrimonio arqueológico boliviano.

**SEIS PIEDRAS ESCULPIDAS PRE TIWANAKU HALLADAS
EN EL SITIO PREHISPÁNICO OQO QOYA PATA**

**(REPORTE DEL RESCATE Y FILIACIÓN CULTURAL DEL PATRIMONIO
ESCULTÓRICO DEL CANTÓN PUERTO PENÍNSULA CHALLAPATA, MUNICIPIO DE
ESCOMA)**

Víctor W. Plaza Martínez¹

Resumen

En este artículo se describe la iconografía y función de seis piedras talladas prehispánicas rescatadas entre 2012 y 2015 de una excavación no autorizada ejecutada por una empresa constructora en el montículo pre Tiwanaku de Oqo Qoya Pata. La evaluación contempla la comparación de esta lito escultura con otras existentes de estilo Chiripa en la cuenca del lago Titicaca, y de la influencia Pucara en el Cantón Puerto Península Challapata del municipio de Escoma. Dicho material se enmarca en el periodo Formativo (1800 a.C.- 400 d.C.).

Palabras clave: Pucara, Chiripa, Escoma, Yaya-Mama, Pa-Ajanu.

Abstract

This article describes the iconography and function of six pre-Hispanic carved stones rescued between 2012 and 2015 from an unauthorized excavation carried out by a construction company on the pre-Tiwanaku mound of Oqo Qoya Pata. These lithic sculptures are compared to other pieces existing in the Chiripa and Pucara styles in the Puerto Península Challapata canton of the municipality of Escoma. This material dates to the Formative period (1800 BC-AD 400).

Key words: Pucara, Chiripa, Escoma, Yaya-Mama, Pa-Ajanu.

¹ Licenciado en Arqueología, y Arqueólogo del Gobierno Autónomo Municipal de Escoma, email: victorplazam@gmail.com

Introducción

Antes de iniciar la descripción de las piezas recientemente recuperadas en el Cantón Puerto Península Challapata, es necesario abordar el contexto general de la escultura lítica del periodo Formativo del entorno del lago Titicaca, señalando que el estudio arqueológico de los asentamientos de este periodo en territorio boliviano, ha brindado desde hace más de medio siglo datos para la comprensión de la organización social, política, económica y religiosa de las poblaciones prehispánicas asentadas en sus riberas (Albarracín-Jordán, 1996; Albarracín-Jordán et al., 1994; Bennett, 1936; Chávez y Mohr, 1994; Hastorf, 2001; Kidder II, 1956; Mohr, 1988; Portugal Ortíz, 1998; entre otros), destacando entidades sociales como la cultura Chiripa inicialmente, desarrollada entre los años 1800 y 100 a.C. aproximadamente, y Khonkho Wankane entre los años 100 a.C. y 400 d.C. ulteriormente. Asimismo, al noroeste de dicha cuenca, en territorio peruano, otro foco cultural conocido como Pucara destelló alrededor de los años 200 d.C. aproximadamente (Klarich, 2005:198), influyendo en amplias zonas y regiones de su entorno.

Durante la vida de la cultura Chiripa los habitantes dominaron la construcción de espacios cuadriláteros hundidos, más conocidos como templetes semisubterráneos o hundidos, hechos con paredes de piedra de 1.80 m de profundidad y 14 m de largo, aproximadamente, provistos de escalinatas pétreas para acceder al interior de aquellos. Tales templetes semisubterráneos estaban dotados de

una plataforma circundante y elevada unida a sus muros, la misma que soportaba una serie de estructuras de almacenamiento como el templete hundido de Chiripa en la península Taraco (Bennett, 1936; Browman, 1978; Kidder II, 1956; Mohr, 1988) o de entierros humanos como los templetes hundidos de Ch'issi (Chávez y Mohr, 1994) en la península de Copacabana, y Titimani (Portugal, 1994) en las proximidades de la rivera nor oriental del lago Titicaca del territorio boliviano. Asimismo, algunos de estos templetes hundidos como los de Ch'issi y Titimani (Fig. 2 a y b) estaban provistos de grandes bloques de piedra conocidos como monolitos, descubiertos *in situ* exponiendo original escultura de tiempos de la cultura Chiripa. Sin embargo, otros monolitos exquisitamente tallados con incisiones y otras técnicas de rebaje, fueron hallados mayoritariamente fuera de sus contextos originales y reportados por distintos investigadores en diferentes regiones del entorno de la cuenca del lago Titicaca.

Los estudios de los diversos diseños iconográficos de estos bloques líticos esculpidos llevaron a proponer a algunos investigadores dos tradiciones escultóricas para dicho periodo: una denominada Yaya-Mama (Chávez y Mohr, 1975) que identifica la representación dual hombre-mujer en los planos de los monolitos y otra nombrada Pa-Ajanu (Portugal Ortíz, 1981:149) que releva la representación antropomorfa en los lados (caras) anterior y posterior de los monolitos. En ambos casos, tanto formas animales como geométricas

complementan el principal motivo de forma humana, existiendo también otras piedras talladas con únicamente íconos geométricos y zoomorfos. Al respecto, las representaciones más comunes en la lito escultura Chiripa reconocida por los investigadores (Chávez y Mohr, 1975; Mohr, 1988; Portugal Ortíz, 1981, 1988, 1994, 1998; Portugal Zamora, 1961) incluyen: rostros o cabezas de seres con apéndices en sus lados, ocasionalmente figurando “penachos”; cuerpos serpentiformes bicéfalos o con una cabeza y cola enrollada en sus extremos; cuadrángulos conexos en bajo y alto relieve definiendo formas cruciformes y reticuladas; anillos y concavidades circulares; figuras geométricas circulares, oblongas, triangulares, rectangulares, trapezoidales y ocasionalmente “radiales”; figuras de cuerpos enrollados o en espiral con terminación de cabezas triangulares, cuadrangulares o trapezoidales; representación de serpientes, batracios, aves y cuadrúpedos (felinos, camélidos).

A pesar de que muchos de estos íconos también suelen estar presentes en la lito escultura Pucara de siglos posteriores (200 años d.C. aproximadamente), los diseños y motivos de la escultura Chiripa se distinguen por estar plasmados en las caras o superficies “planas” de gruesos bloques líticos que representan ideal pero rústicamente el cuerpo humano, puesto que en este desarrollo social no hubo verdaderas estatuas o esculturas en volumen como en Pucara (Chávez y Mohr, 1975), sino, por lo general estos bloques líticos tienen dos caras planas y anchas y dos caras angostas y laterales, además de una base más ancha que

la parte superior (ibid.). No obstante, también se debe considerar que muchos elementos iconográficos de la escultura Chiripa están trabajados igualmente en bloques líticos más pequeños, bloques que han sido relegados en su atención por distintos motivos entre ellos el de su tamaño.

A inicios de la década de los años 60 y a mediados de los 90 del pasado siglo, el sitio de Oqo Qoya Pata (Fig. 1) del Cantón Puerto Península Challapata del Municipio de Escoma, localizado éste en la orilla oriental del lago Titicaca, proveyó de su subsuelo seis piedras esculpidas a los investigadores y, recientemente, otras seis piedras labradas con las que se pudo reunir un importante lote de bloques líticos tallados en un depósito que proveyeron las comunidades de Challapata, Belén, Sañuta, Sacuco y Challapata Grande.

La necesidad de describir los últimos seis bloques rescatados y la de establecer su filiación cultural correspondiente, induce a ensayar en este artículo una comparación de los diseños de aquellos con la iconografía de algunas piezas líticas esculpidas de la cultura Chiripa (años 1800 d.C.-100 d.C.), cuyos asentamientos se emplazaron en distintas zonas de la región mencionada, incluyendo la región centro-oriental del lago Titicaca, allí donde se encuentra la jurisdicción del municipio de Escoma en Bolivia; y con la lito escultura Pucara que tuvo un apogeo en la región norte del Titicaca peruano, alrededor de los años 200 a.C. a 200 d.C. Asimismo, el artículo también presenta la hipotética función de mampostería templaria de los referidos bloques líticos

tallados, tanto por los diseños que poseen como por el tamaño y forma que tienen.

En este propósito, el presente artículo expone los antecedentes de la lito escultura hallada en la península Challapata, la descripción general

del sitio de donde provienen (Oqo Qoya Pata), las circunstancias y el lugar de su hallazgo, los diseños tallados y, finalmente, el análisis comparativo con la iconografía de la estatuaria arriba mencionada.



Fig. 1: Localización de los templos hundidos de Chiripa, Ch'issi y Titimani y los sitios de Oqo Qoya Pata, Waka Uyu, Taraco y Pukara (cede de la cultura Pucara) en el entorno de la cuenca del lago Titicaca (Mapa elaborado por el autor).

Antecedentes de las piedras esculpidas halladas en la península de Challapata

En 1961, el arqueólogo boliviano Maks Portugal Zamora había revelado el hallazgo de seis piezas líticas esculpidas en el actual territorio del municipio de Escoma; tres en la población del mismo nombre y tres en la “península Challapata”, ubicada esta última seis kilómetros, aproximadamente, al sur de la población de Escoma. Su escrito publicado en la revista municipal *Khana* bajo el título de

“Nuevos hallazgos arqueológicos en la zona noroeste del lago Titicaca”, permitió conocer la existencia de dichas lito esculturas signadas como Figuras 4, 5 y 6, a la que adicionó también más descripciones de bloques líticos tallados existentes en el pueblo de Escoma, localidad intermedia entre las áreas culturales del noroeste y sureste del lago Titicaca.



Fig. 2: a. Templo semisubterráneo de Ch'issi en la península de Copacabana, año 100 a.C. de la Tradición Yaya-Mama, excavado y restaurado a partir de 1993; b. Templo semisubterráneo de Titimani en Villa Puni (Escoma) erigido en el tiempo de la Tradición Yaya-Mama (fotos del autor).

Años más tarde, el Proyecto Arqueológico Yaya-Mama integrado por Sergio Chávez, Karen Mohr, Eduardo Pareja y Víctor Plaza incursionó en enero y julio de 1995 a la península referida (Pareja, 1995 a y b), a fin de documentar las piedras talladas reportadas por Portugal Zamora y registrar otras nuevas. Tal incursión permitió acopiar y registrar un conjunto de seis pequeños bloques líticos tallados (incluidos los publicados por Portugal Zamora años antes) que formó parte de los informes de trabajo de campo presentados ese año por Eduardo Pareja al entonces Instituto Nacional de Arqueología (INAR).

La lito escultura descrita por Portugal Zamora en 1961 utilizó el denominativo de “Figura y Número” para reconocerlas, denominativo que modificamos en el presente artículo únicamente para evitar la confusión con su correlación con las imágenes respectivas, por “Challapata + número respectivo” utilizado también para las piedras identificadas por el Proyecto Yaya-Mama:

Challapata 4 (Figura 4 de Portugal Zamora). Corresponde a un segmento de una efigie antropomorfa de dos cabezas, cuyos brazos cruzados descansan encima de su tórax (Fig. 3 a). La filiación cultural de este lito no fue definida por su “descubridor” (Portugal Zamora) en 1961, sino por Portugal Ortíz (1998:105) quién reconoció en sus motivos una reminiscencia Chiripa en transición al estilo Pucara, asignándole tentativa cronológica de los años 100 a.C. al 100 d.C. (ibid.).

Challapata 5 (Figura 5 de Portugal Zamora). Corresponde a un fragmento de pieza lítica en la cual se representan dos cabezas de felinos mirando de frente, de los cuales uno tiene el cuerpo de perfil completo (Fig. 3 b). Del mismo modo, su descubridor no le asigna a esta escultura clasificación cultural alguna, sin embargo, Portugal Ortíz (1998) integra la piedra tallada en el grupo de piedras con reminiscencia Chiripa en transición al Estilo Pucara, con la misma cronología que la figura anterior.

Challapata 6 (Figura 6 de Portugal Zamora). Corresponde a otra parte de lito escultura entera que tiene varios elementos geométricos incisos sobre una superficie llana de bordes desgastados (Fig. 3 c). El reverso de este bloque expone el vientre de una figura humana con un taparrabo, de cuya parte inferior salen notoriamente sus piernas (Fig. 9 c y d). Sin embargo, su descubridor sólo develó la cara de los elementos iconográficos sin definir su filiación cultural como en los anteriores tallados; siendo Portugal Ortíz (1998:110) nuevamente, quien asumió que el bloque tenía una relación directa con el estilo Pucara de donde se desprende una cronología más tardía que los 100 años d.C.

La lito escultura registrada por el proyecto Yaya-Mama y descrita por Pareja (1995 a y b) incluye los siguientes ejemplares y características:



Fig. 3: Lito escultura proveniente del sitio Oqo Qoya Pata de la península Challapata: a. Piedra tallada con representación antropomorfa, alto 94 cm., ancho 56 cm., y 18 cm. de grosor; b. Piedra tallada en alto relieve representando el cuerpo en perfil de un felino con la cara de frente, alto 56 cm., ancho 86 cm., y 27 cm. de grosor; c. Piedra tallada con incisiones lineales y curvas trabajadas, en la cara reversa posee otro tallado que es el de una figura humana con taparrabo, alto 67 cm., ancho 60 cm., y 14 cm. de grosor (fotos del autor).

Challapata 7. Un bloque lítico plano, de forma cuadrangular, cuya única cara tallada expone un reborde en alto relieve en tres de sus lados por hallarse la piedra incompleta (Fig. 4 a). Se podría considerar a esta piedra tallada como Chiripa, ya que presenta, como menciona Pareja (1995a: 4), una fuerte e importante relación con aquellos bloques estudiados por el Proyecto Yaya-Mama como parte de la Tradición Religiosa denominada Yaya-Mama (Mohr, 1988).

Challapata 8. Otro bloque lítico que expone figuras cruciformes y espirales (Fig. 4 b), que podría considerarse del mismo modo como parte de la cultura Chiripa, ya que también presenta una fuerte e importante relación con aquellos estudiados por el Proyecto Yaya-Mama (Pareja, 1995a: 4).

Challapata 9. Es una losa lítica que expone parcialmente una cabeza humana con dientes y oreja exornada con una pendiente serpentiforme (Fig. 4 c). Se considera a esta piedra tallada

resultado del influjo de la cultura Pucara, por lo que abre la posibilidad de estudiar su relación con aquella cultura (Pareja, 1995a: 4).

El rescate de los últimos seis bloques líticos esculpidos hallados en el cantón puerto península Challapata

El montículo de Oqo Qoya Pata

Oqo Qoya Pata es un sutil montículo Chiripa de alrededor de una hectárea y media de superficie, formado por gruesos y delgados estratos y rellenos arqueológicos acumulados de 2 hasta 3,5 m de espesor sobre la superficie geológica que tiene de base (Plaza, 2013: 31; Plaza y Flores, 2016: 51). Se halla situada en la porción norte de aquel istmo, con dominio visual de la desembocadura del río Suches y de la serranía en que se emplaza el sitio arqueológico de Titimani² al otro lado del río.

Tanto en superficie como en subsuelo, Oqo Qoya Pata expone una alta densidad de residuos arqueológicos que incluye cerámica con impronta de mordiente vegetal, restos óseos, lascas líticas y de obsidiana, carbón y otros (Plaza, 2012:18, 21), que indica cierto vigor de las actividades llevadas a cabo allí antes de la era cristiana. Asimismo, en la superficie del sector sureste se pueden distinguir, todavía, grandes bloques de piedra notoriamente alineados, los mismos que revelan la existencia de alguna

estructura arquitectónica allí enterrada. No obstante, en tiempos ulteriores al periodo de la cultura Chiripa, el lugar fue utilizado por los pobladores tiwanakotas como un área de enterramiento, motivo por el cual también existe hoy dispersa en superficie, cierta cantidad de restos de cerámica fragmentada Tiwanaku.

Cantidad de lito escultura recuperada y su proveniencia

Durante los años 2012 a 2015, un total de seis bloques líticos esculpidos fueron recuperados y copiados por el autor de este trabajo, que desempeñaba el cargo de Director de Cultura y Turismo del Gobierno Autónomo Municipal de Escoma. De ellos, dos piedras talladas (Bloques líticos 1 y 2) habían sido salvadas por el señor Manuel Chipana M. en septiembre de 2011³, de unas excavaciones no autorizadas efectuadas por una empresa de obras civiles con motivo de la construcción de un tanque elevado de agua en la parte más alta del montículo arqueológico de Oqo Qoya Pata. Asimismo, otros tres litos esculpidos (Bloques líticos 3, 4 y 5) fueron reconocidos por el autor en diciembre de 2012, entre la tierra y piedras extraídas por aquellas excavaciones en dicho sitio.

Por último, un bloque lítico también tallado (Bloque lítico 6) fue identificado y recuperado por el autor en mayo de 2015, en un pequeño cuarto de la antigua Casa de Gobierno que las autoridades locales de la península tenían como oficina.

² Titimani también es otro sitio arqueológico de la cultura Chiripa que se encuentra en la comunidad de Villa Puni del municipio de Escoma. En él destaca un templete semisubterráneo cuadrilátero erigido con piedras, en cuyo centro se halla una “estructura de lados esquinados” (Portugal, 1985: 36) conteniendo dos bloques líticos tallados, más conocidos como monolitos.

³ Don Manuel Chipana M. y su esposa doña Pacisa Colquehuanca de Chipana cedieron voluntariamente en 2014 los Bloques líticos 1 y 2 (además de 14 artefactos arqueológicos fragmentarios de cerámica y lítico) al Depósito de materiales arqueológicos del Cantón Puerto Península Challapata, en el marco de las gestiones realizadas por la Dirección de Cultura y Turismo del G.A.M. de Escoma.



Fig. 4: Lito escultura proveniente de Challapata registrada por el Proyecto Yaya-Mama en 1995: a. Piedra tallada con borde en alto relieve en únicamente tres de sus lados, alto 57 cm., ancho 62 cm., 23 cm. de grosor; b. Piedra tallada en bajo relieve representando elementos geométricos cruciformes y espirales, alto 49 cm., ancho 53 cm., 19 cm. de grosor; c. Losa fragmentada representando la cara de un individuo que expone un ojo, nariz, boca mostrando sus dientes y oreja con pendiente serpentiforme que asciende junto a un lado de su tocado, alto 60 cm., ancho 33 cm., 17 cm. de grosor (fotos del autor).

En aquel entonces, considerando la significativa cantidad de piezas líticas esculpidas identificadas hasta 2012 (incluidas las piezas registradas por Portugal Zamora en 1961 y las registradas por el Proyecto Yaya-Mama en 1995 que se hallaban dispersas en “exposición” en el atrio de la iglesia) y la necesidad de resguardarlos de la intemperie y de otros factores que las dañaban, la Dirección de Cultura y Turismo del G.A.M. de Escoma gestionó en 2013 la refacción de otro ambiente de la antigua Casa de Gobierno, para destinarlo, provisionalmente, como depósito de materiales arqueológicos del Cantón Puerto Península Challapata, espacio donde se guardaron todas las piezas líticas esculpidas que se hallaban por casi dos décadas expuestas a la intemperie en el atrio de la iglesia y las recientemente recuperadas. El traslado de dichas piezas patrimoniales fue denodadamente apoyado por el Ing. Víctor Laguna M. y las autoridades locales de la península, sin cuya participación hubiera sido imposible la protección de aquel invaluable patrimonio arqueológico prehispánico.

A continuación brindamos una descripción de la iconografía y de la función de dichos bloques.

Características de la lito escultura rescatada en los años 2012-2015: Mampostería templaria del sitio de Oqo Qoya Pata

Bloque lítico 1

Corresponde a una pieza lítica fragmentada, cuyo plano tallado se asemeja a una superficie “cuadrangular” trabajada en roca arenisca (Fig. 5 a). Considerando que dos de sus lados (de arriba

y de abajo) son paralelos y planos, los otros dos presentan superficies irregulares: uno (izquierda) con notorio desgaste que le da una curvatura evidente y el otro (derecha) con fractura oblicua que le proporciona también un plano inclinado.

La superficie tallada deja ver seis bandas zigzagueantes esculpidas en alto relieve (Fig. 5 a), similares entre sí pero agrupadas en dos conjuntos con tres bandas cada uno. Cada banda se halla separada una de la otra por incisiones de 1 a 2 cm de ancho, aproximadamente, con un ancho de aquellas que varía entre sus centros y sus extremos, al igual que la profundidad que tienen. La cara tallada expone notorio desgaste en sus aristas, al grado que aquellos menoscabaron los elementos iconográficos allí representados.

Dicho bloque es comparable a uno encontrado por Portugal (1994: 114) que provenía del templo de Titimani (Fig. 5 b).

Bloque lítico 2

Correspondiente a una pieza lítica tipo sillar, trabajada en una roca de estructura sedimentaria (Fig. 6 a). Tomando en cuenta que el lado inferior de la cara con incisiones, es plano, los otros cuatro lados son notoriamente convexos. La cara trabajada del lito tiene rectas quebradas incisivas que recorren todo el largo de la misma, elaboradas en un fondo de vistosa curvatura determinada por los rasgos naturales de la estructura geológica que tiene la roca.

Las incisiones del zigzagueado son más notorias en uno de los lados de la cara trabajada, debido a la profundidad que se estampó en aquella.



Fig. 5: a. Izq.: Piedra tallada en alto relieve representando conjuntos de cuerpos serpentiformes, alto 38 cm., ancho 38 cm. y 22 cm. de grosor, rescatada en 2011 de una excavación no autorizada realizada por una empresa constructora en el montículo Oqo Qoya Pata del actual Cantón Puerto Península Challapata del municipio de Escoma (foto del autor); b., Der. Piedra tallada en alto relieve representando figuras serpentiformes con cabeza triangular. Hallada por Max Portugal Ortíz en 1985, en el templo semisubterráneo de Titimani de la comunidad Villa Puni del Municipio de Escoma (foto tomada de Portugal Ortíz 1994).

Bloque lítico 3

Corresponde a una pieza lítica tipo sillar de lados planos y paralelos, trabajada en roca arenisca (Fig. 6 b). La pieza presenta una única cara con acanaladuras de poca profundidad mostrando un diseño geométrico zigzagueante; mientras que los planos laterales carecen de cualquier elemento iconográfico al igual que la cara opuesta. No obstante, merece destacar que el lado opuesto a la cara tallada tiene una superficie convexa y por tanto la menos trabajada.

El diseño zigzagueante fue conseguido por el trazo de dos líneas paralelas y oblicuas, como de 20 cm. de largo aproximadamente, desgastadas sin mucha profundidad y separadas por 1,5 cm de espacio, aproximadamente.

Bloque lítico 4

Se trata de una pequeña pieza lítica que expone una superficie llana con desgastes de dos líneas paralelas separadas por 2 cm. de espacio, aproximadamente (ver Fig. 6 c); estos desgastes corresponden a algún diseño geométrico de una pieza más grande. La roca natural es también sedimentaria.

Bloque lítico 5

Corresponde a una pieza lítica de forma cúbica pero achatada, trabajada en roca arenisca de color rojo, posee una superficie llana en una de sus caras, donde se realizaron únicamente dos acanaladuras (Fig. 7). Estos rebajes de los cuales uno es delgado y el otro ancho, convergían originalmente en un punto determinado, el mismo que fue destruido por cinceladas aplicadas posteriormente.

a



b



c



Fig. 6. Bloques provenientes de Oqo Qoya Pata: a. Bloque lítico 2: con tallado de líneas en zig-zag, alto 25 cm., largo 42 cm. y 18 cm. de grosor; b. Bloque lítico 3: con tallado de líneas paralelas en diagonal, alto 21 cm., largo 36 cm. y 29 cm. de grosor; c. Bloque lítico 4: con tallado de líneas paralelas, alto 14 cm., largo 24 cm. y 8 cm. de grosor (fotos del autor).



Fig. 7: Bloque 5, mampostería, con medidas promedio de 25 cm. de largo, 21 cm. de ancho y 14 cm. de grosor (foto del autor).



Fig. 8: a. Bloque lítico 6: presenta restos de una estatua cuyos atributos de pies y apéndice de cabeza zoomorfa se correlacionan con la emblemática Illa de estilo Pucara, alto 50 cm., ancho 43 cm., y grosor de 22 cm. (foto del autor); b. Illa o ídolo portable femenino de estilo Pucara, cód. 15465 P-145 MUNARQ, alto 15,5 cm (foto cortesía del MUNARQ).

Bloque lítico 6

Corresponde a una pieza lítica de forma triangular que tiene una superficie bien aprovechada para la talla de íconos en alto y bajo relieve (Fig. 8 a).

La iconografía encarna en el plano central de la piedra tallada, de un cuerpo serpentiniforme delineado por tres incisiones verticales separadas entre sí por espacios equidistantes. La cabeza del motivo serpentiniforme distingue una cara dotada de ojos, boca, nariz unida a las cejas y dos orejas, delineada por incisiones de 1 cm. de ancho en promedio. En la “base” la estela expone el relieve de cinco dedos separados por delgadas incisiones en cada uno de los dos “pies” reconocibles, pies que también se encuentran separados por una hendidura ancha en la parte media y baja de la piedra tallada. Lo singular de estas extremidades es que sus dedos no están únicamente delineados por incisiones sino esculpidos en la roca de modo tal que exhiben volumen. La naturaleza geológica de esta pieza lítica es sedimentaria.

Las características que debió poseer la estatua a la que perteneció este fragmento, se correlacionan con una pequeña lito escultura de estilo Pucara (Fig. 8 b) que pertenece a una deidad femenina de los años 200 a.C.-200 d.C. (Chávez, 2014), como ser la forma de los pies y sus dedos, existe la posible presencia de una manta que cubriría al personaje del fragmento analizado, y un adorno zoomorfo visible en la pequeña lito escultura con la que le comparamos (Fig. 8 b). Lastimosamente gran

parte de la escultura (Fig. 8 a) se ha perdido como para poder dar mayores correlaciones.

Análisis comparativo

Respecto al *Bloque lítico 1* (Fig. 5 a), este guarda gran semejanza con una piedra tallada de Titimani (Fig. 5 b) por presentar bandas agrupadas y algo sinuosas, carentes de cabezas triangulares por estar la pieza rota y erosionada en sus lados. Sin embargo es posible deducir que los diseños esculpidos corresponden a cuerpos de figuras serpentiniformes aglutinados en grupos de tres ejemplares. Desafortunadamente, en el caso de la piedra motivo del presente análisis, se puede advertir que corresponde a un bloque mayor roto en su lado derecho, una parte faltante que no permitió conocer la relación de estos cuerpos serpentiniformes con otros que pudieron existir en dicho lado. Igualmente, considerando los lados superior e inferior casi planos y perpendiculares al lado esculpido, además del grosor que tiene, sugerimos aquí que correspondía a un sillar de mampostería destinado a decorar la fachada de algún muro de estructura arquitectónica del sitio. La noción de que este bloque fue tallado para decorar una fachada arquitectónica en Oqo Qoya Pata tiene origen en el tamaño y forma de su volumen, pero también en la iconografía que conlleva. El tamaño es relativamente “manejable” en la construcción arquitectónica, el que coincide con la forma familiar de los sillares o piedras de mampostería. Además, los diseños allí representados no son complejos y fueron únicamente dispuestos en una sola cara del bloque de piedra. Esta idea de esculpir diseños iconográficos en una sola cara de los sillares

tiene gran similitud con la mampostería existente en el sitio arqueológico de Sechín del Perú prehispánico, con la diferencia de que esta última empleaba decoración incisa (Puchs y Patzschke, 2015; Samaniego 1985). Bajo esta peculiar idea, considerando el sitio Oqo Qoya Pata de donde proviene, la región y la edad de la lito escultura Chiripa, el Bloque lítico 1 se constituiría en el antecedente más temprano de la decoración de muros de estructuras arquitectónicas en la región, antecedente que posteriormente se consolidaría con las cabezas clavadas del templete semisubterráneo de Tiwanaku en el valle que ocupó aquella cultura.

En cuanto a la cronología, tanto por su característica iconográfica semejante a la piedra tallada encontrada en el sitio arqueológico de Titimani, como por el contexto arqueológico de donde proviene (Oqo Qoya Pata), se puede colegir que corresponde al estilo escultórico Chiripa extendido en la región del municipio de Escoma.

Con relación a los *Bloques líticos 2, 3 y 4* recuperados en 2012 (Fig. 6 a, b y c), señalamos que éstos tienen en común incisiones lineales en bajo relieve, formando diseños zigzagueantes en una sola cara de aquellos, semejantes a los diseños que integran otras estelas líticas esculpidas correspondientes a este periodo. La diferencia de estos diseños es que no están asociados a ningún otro motivo iconográfico como el antropomorfo, encontrándose esculpidos, por tanto, en pequeños bloques líticos semejantes a los sillares que existen en algunas estructuras arquitectónicas construidas en la época.

Examinando tales diseños zigzagueantes en la iconografía pétreo Chiripa, encontramos que su existencia puede reconocerse en una pieza lítica hallada por Max Portugal Ortíz en el interior del sitio arqueológico de Titimani (Portugal, 1985:47), en el municipio de Escoma, donde una nítida figura de línea quebrada o zigzagueante adorna la frente de un rostro antropomorfo (Fig. 10 a); Portugal Ortíz la denomina como “efigie antropomorfa exornada” cuyo “... rostro está rodeado por un sistema de base de seis triángulos y línea quebrada, tallados en relieve.” (ibíd.). Asimismo, también fue posible hallar este diseño zigzagueante en una de las caras de una cabeza lítica encontrada en la comunidad de Waka Uyu, en Copacabana, definido por sucesivos triángulos en bajo y alto relieve (Fig. 10 b) que sugieren representar un distintivo coronario de alguna autoridad o deidad venerada en la época; los triángulos referidos están dispuestos precisamente en la frente del individuo representado, ya como elemento independiente o parte de algún tocado que lleva sobre la cabeza, motivando que Portugal Ortíz describiera que su rostro “...remata a su vez en una especie de tocado, conformado de 5 apéndices triangulares, a manera de plumaje...” (Portugal, 1998:90). Del mismo modo, este diseño de línea zigzagueante fue también identificado en los tocados de las figuras antropomorfas de la estela lítica de Taraco, en Perú, “coronando” las cabezas de los individuos Yaya-Mama allí representados, con una sucesión de espacios “triangulares” dejados por las líneas quebradas del esbozo (Fig. 10 d), similares a la una cabeza clava proveniente originalmente del templete semisubterráneo de Tiwanaku, misma que posee diseño

zigzagueante (Fig. 10 c) reportado por Pareja (2001). Esta idea, de cabezas clavadas, es visible en templos de Perú de culturas de periodos parecidos como Chavín (Fig. 11 a), y tiene gran similitud con la mampostería existente en el sitio arqueológico de Sechín donde existen cabezas talladas de forma parecida en su mampostería (Fig. 11 b).

Como se comprenderá considerando los datos arriba expuestos, podemos distinguir que los diseños en referencia corresponden a la añeja cultura Chiripa, extendida ésta en los márgenes del lago Titicaca del territorio boliviano, ya vistas desde la mirada del estilo escultórico de la tradición religiosa Yaya-Mama o desde la perspectiva del estilo escultórico Pa-Ajanu. Este detalle nos permite vislumbrar que la presencia del diseño zigzagueante en los tocados de las figuras antropomorfas mencionadas adquiere un valor simbólico importante, conexo al estatus alcanzado por una autoridad o deidad de la época o a la jerarquía de alguna estructura arquitectónica erigida en aquellos tiempos, tanto que se puede deducir que la presencia del diseño zigzagueante en bloques líticos de menor tamaño provenientes del sitio arqueológico de Oqo Qoya Pata, se constituye en un indicador de elementos relacionados a un sitio de jerarquía reconocida. Del mismo modo que en el caso del *Bloque lítico 1*, considerando los lados perpendiculares de las caras talladas de los *Bloques líticos 2 y 3* (Fig. 6 a y b), además del grosor que tienen, sugerimos que también corresponden a sillares de mampostería destinados a decorar el muro de alguna estructura arquitectónica quizá ya desmantelada. Asimismo, por las características

del sitio del que provienen, de la región y de la edad de la cultura Chiripa, este conjunto de sillares esculpidos podría constituir la referencia más antigua de la decoración de paramentos de estructuras arquitectónicas como la del templete semisubterráneo de Tiwanaku.

En cuanto a los *Bloques líticos 4 y 5* recuperados (Figs. 6 c y 7), dadas sus limitadas características que poseen resultaría inútil proponer una lectura mínima desde la perspectiva iconográfica; empero, conociendo el lugar de donde provienen, extraídos imprevisiblemente de estratos y rellenos del periodo Formativo, se puede considerar que también podrían corresponder a uno de los muchos líticos existentes en los estratos o rellenos del subsuelo del sitio arqueológico de Oqo Qoya Pata.

Por último, con referencia al *Bloque lítico 6*, a diferencia de las otras piezas líticas examinadas éste posee dos técnicas escultóricas utilizadas: Una incisa, que delinea el cuerpo de un espécimen semejante a una serpiente, dotada de cabeza de forma trapezoidal en cuyo interior se replican la nariz unida a las cejas en forma de “T”, ojos ligeramente ovalados, boca oblonga y que por su disposición vertical se puede especular que el espécimen pendía de algún elemento situado en la parte superior o formaba parte del decorado de un atuendo. La otra en alto relieve, que evidencia la talla de los dedos de dos pies que aparecen debajo del espécimen serpentiforme; los mencionados dedos se hallan definidos por delgadas incisiones, en tanto que los pies se hallan separados por una ancha hendidura que realza notoriamente su volumen (Fig. 8 a).

Similares atributos de los pies como en el *Bloque lítico 6* pueden reconocerse en la pequeña estela lítica de estilo Pucara (Chávez, 2014) denominada en el idioma aymara como Illa, repatriada recientemente por el Estado Plurinacional de Bolivia desde Suiza (Fig. 8 b). La Illa también exhibe dos pies con cinco dedos cada uno como la estela lítica de la península Challapata, con dedos divididos por delgadas incisiones verticales y pies separados por una ancha y honda acanaladura en medio; tanto en la Illa como en la piedra tallada de la península Challapata los dedos de los pies apenas salen debajo del atuendo que porta el individuo representado, algo común en estas estelas a pesar de que las dimensiones de ambas son definitivamente diferentes.

Conocemos que la técnica incisa ha sido muy utilizada siglos antes de nuestra era en la escultura pétreo Chiripa, aunque ésta se combinaba con la representación en alto relieve y en menor práctica con la talla de esculturas con cierto volumen como la escultura sexuada hallada por Portugal Ortíz (1985: 43-44) en Titimani (Fig. 9 b). En cambio, la escultura Pucara que resplandeció en los primeros siglos de nuestra era en la región norte de la cuenca del Titicaca, en Perú, desarrolló la técnica del tallado característicamente en volumen, destreza con la que representó figuras humanas en un sentido verdaderamente naturalista como la estela “El hombre sin cabeza” (Fig. 9 a) hallada en el mismo pueblo de Pucara (Valcarcel, 1935:28).

Considerando tales atributos expuestos, podemos deducir que en la zona donde se

emplaza el sitio arqueológico de Oqo Qoya Pata, antaño hubo una parcial simbiosis de estilos escultóricos Chiripa y Pucara, quizá al término del desarrollo cultural Chiripa e inicios de la influencia de la cultura Pucara. Un antecedente importante de la existencia de piedras talladas del estilo escultórico Pucara en la península Challapata es el registro de dos bloques líticos realizado por el proyecto Yaya-Mama en enero de 1995 (Pareja, 1995a), donde uno representa la parte del cuerpo de un individuo con taparrabo del que salen sus extremidades inferiores (Fig. 9 c y d) y el otro expone una cara humana en la que resalta su boca abierta mostrando dientes bien definidos y su oreja exornada con un pendiente serpentiforme (Fig. 4 c), ambas piedras esculpidas manifiestan una destreza distinta que les proporciona notorio volumen a los ejemplares. Tomando en cuenta estos rasgos ya observados por Pareja Siñani (1995a) es posible sugerir que el *Bloque lítico 6* corresponde cronológicamente a una fase temporal tardía del desarrollo cultural Chiripa, en la que influjos escultóricos de la región norteña alcanzaron el sitio formativo de Oqo Qoya Pata, sin desestimar que la presencia de estos rasgos escultóricos en volumen también pudieron haber sido compartidos por las poblaciones Chiripa y las del norte del lago Titicaca en aquellas fechas tempranas. Empero, la necesidad de abordar la investigación en torno a la relación temporal de estos estilos escultóricos como sugiere Pareja (1995a) aún se encuentra vigente.

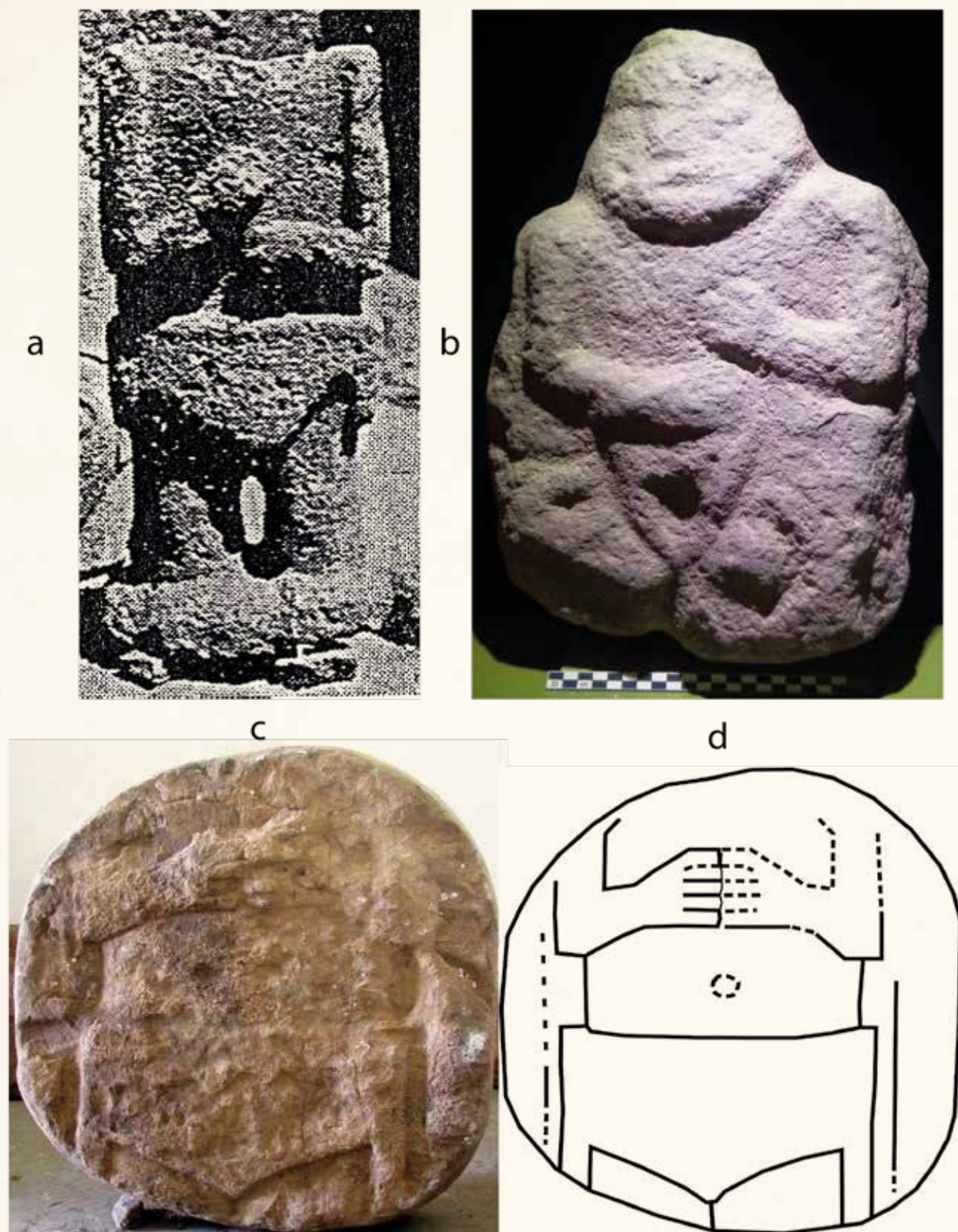


Fig. 9: a. “El hombre sin cabeza”. Escultura pétreo naturalista Pucara, descubierta en la misma población Pucara de Perú (foto tomada de Valcárcel, 1935); b. Piedra tallada antropomorfa femenina proveniente del templete semisubterráneo de Titimani, recuperada por Portugal, actualmente en el MUNARQ (foto del autor); c. Reverso de la pieza Challapata 6 o Fig. 3 c, incluye la iconografía de parte de un cuerpo (tórax) de una estatua antropomorfa a medio tallar (foto del autor); d. Esquema de la iconografía de la anterior pieza (elaborado por el autor).

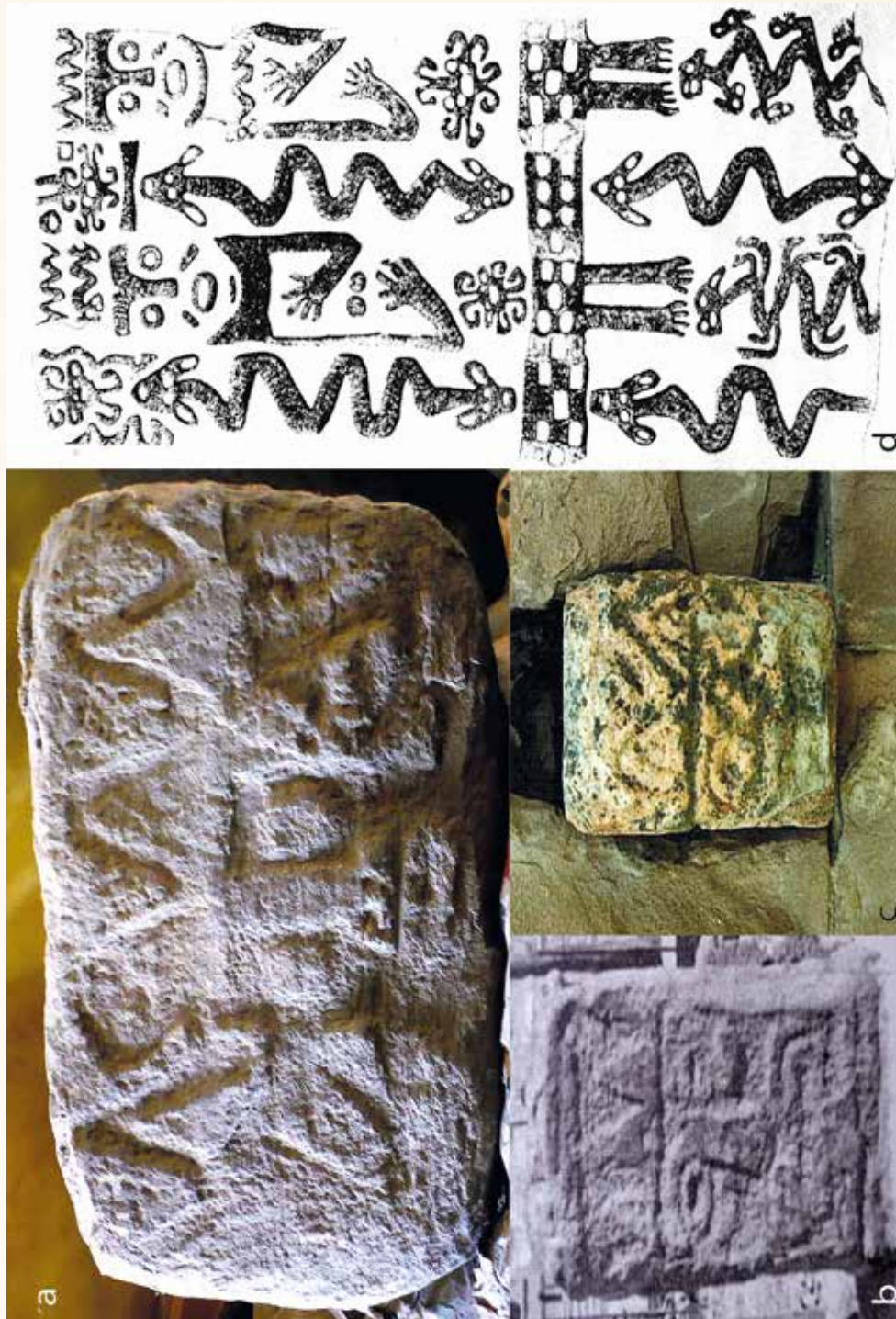


Fig. 10: a. Piedra tallada con la representación de un rostro humano ataviado por una figura zigzagante en la cabeza. Hallado por Max Portugal Ortiz (1985) en las excavaciones de Titimani, comunidad Villa Puni del municipio de Escorna (foto del autor); b. Cabeza de estela lítica antropomorfa que expone serie de figuras triangulares coronando la frente. Descrita por Max Portugal Ortiz (1998) como proveniente de la comunidad de Waka Uyu, península de Copacabana (foto tomada de Portugal Ortiz, 2013); c. Cabeza clava Tiwanaku Cód. TSNL.P-No. 58 que yacía en el templete de Miraflores, trasladada en 2001 (foto extraída de Pareja, 2001.:58); d. Dibujo de la iconografía de la estela lítica de Taraco, donde se identifican las cabezas Yáya-Mama coronadas de diseños zigzagantes en las frentes. La estela Taraco fue identificada por Sergio Chávez en la plaza del pueblo de Taraco en 1970 y estudiada por Chávez y Mohr en 1973 (dibujo tomado de Mohr, 1988).



Fig. 11: a. Cabeza clava del templo de Chavín de Huantar; b. Rostro esculpido en la mampostería de Sechin; c. Cabezas y personaje esculpidos en mampostería del templo de Sechin (fotos cortesía de Trigo 2015).

Conclusiones

Como se ha podido advertir en los párrafos escritos en el presente artículo, Oqo Qoya Pata es un sitio pre Tiwanaku muy importante en la región media del flanco oriental de la cuenca del lago Titicaca, tanto por la cantidad de piedras esculpidas allí encontradas, como por la filiación cultural pre Tiwanaku a la que corresponde.

El reconocimiento y rescate de varios bloques líticos tallados efectuado en 1961, 1995 y recientemente en 2012-2015 en Oqo Qoya Pata, ha permitido comprender la existencia de una rica expresión escultórica en la zona y el conocimiento de dos estilos escultóricos presentes para la época: una relacionada a la manifiesta expresión de la cultura Chiripa y la otra relacionada al estilo escultórico Pucara.

La comparación iconográfica de las seis piedras esculpidas pre Tiwanaku halladas entre 2012 y 2015 en el sitio prehispánico de Oqo Qoya Pata del Cantón Puerto Península Challapata realizada en este artículo, ha permitido establecer que cinco de ellas corresponden a la época de la cultura Chiripa Medio y Tardío extendida en la región del municipio de Escoma, y una probablemente a la fase final del Chiripa Tardío con atributos del estilo escultórico Pucara. Los diseños serpentiformes y zigzagueantes tallados en las superficies de las primeras piedras encuentran reflejo en los diseños de algunas estelas líticas de la cultura Chiripa, mientras que el atributo volumétrico o en bulto tallado de la última piedra encuentra semejanza en el estilo escultórico Pucara. La

existencia de estos tipos de escultura lítica en Oqo Qoya Pata puede resultar de la sucesión de entidades culturales a través del tiempo o de la presencia temprana de aquellos rasgos extendido y compartido por las poblaciones Chiripa de la región, postulados que deberán ser definidos por futuras investigaciones en el sitio que incluyan excavaciones estratigráficas que resuelvan la cronología de tal postulado.

Finalmente, el examen de los diseños tallados en cinco de las piedras rescatadas en Oqo Qoya Pata y su relación con el tamaño y forma que dichos bloques poseen, permitió postular la idea de que las piedras fueron originalmente elaboradas como elementos de mampostería, probablemente para embellecer con sus diseños los muros de alguna estructura arquitectónica allí construida, algo similar a lo que antaño practicaron los pobladores de Sechín y Chavín en el territorio peruano; puesto que los sillares de Oqo Qoya Pata sólo tienen una cara plana esculpida, siendo las restantes carentes de este atributo.

Como se comprenderá de lo escrito, a pesar de que las seis piedras talladas rescatadas entre 2012-2015 en el Cantón Puerto Península Challapata no cuentan con datos de excavación como se desearía, poseen modestos elementos iconográficos que se tornan valiosos a la luz de las investigaciones, tanto para comprender la historia del sitio como para vislumbrar la práctica escultórica que caracterizó la región media oriental de la cuenca del lago Titicaca.

Bibliografía

- Albarracín-Jordán, J. (1996). *Tiwanaku: Arqueología Regional y Dinámica Segmentaria*. Plural Editores, La Paz.
- Albarracín-Jordán, J.; C. Lémuz y J.L. Paz. (1994). “Investigaciones en Kallamarka: Primer Informe de Prospección”. *Textos Antropológicos*, N° 6, pp. 11-123.
- Bennett, C. (1936). “Excavations in Bolivia”. *Anthropological Papers of the American Museum of Natural History*, 35(4), pp. 329-507.
- Browman, D. (1978). “The Temple of Chiripa (Lake Titicaca, Bolivia)”. *III Congreso Peruano “El Hombre y la Cultura Andina”*, Vol. 2, Editado por R. Matos, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, pp. 807-813.
- Chávez, S. (2014). “Comments on cultural provenience and temporal association of the statuette housed at the Bernisches Historisches Museum in Bern, Switzerland”. Requested by Dr. Thomas Psota (Curator), Dr. Jakob Messerli (Director), and the Ambassador Elizabeth Salguero of the Plurinational State of Bolivia.
- Chávez, S. y K. Mohr. (1975). “A carved stela from Taraco, Puno, Peru, and the definition of an early style of stone sculpture from the altiplano of Peru and Bolivia”. *Ñawpa Pacha*, N° 13, pp. 45-84.
- Chávez, S. y K. Mohr. (1994). “Informe presentado al Instituto Nacional de Arqueología y Secretaría de Cultura, correspondiente a la Segunda Fase del proyecto Yaya-Mama”. La Paz, pp. 1-20.
- Hastorf, C. (2001). “El periodo Formativo en Chiripa, Bolivia”. *Textos Antropológicos*, Vol. 13, N° 1-2, pp. 17-91.
- Kidder II, A. (1956). “Digging in the Titicaca Basin”. *University of Pennsylvania Museum Bulletin*, 20(3), pp. 16-29.
- Klarich, E. (2005). “¿Quiénes eran los invitados? Cambios temporales y funcionales de los espacios públicos de Pukara como reflejo del cambio de las estrategias de liderazgo durante el Periodo Formativo Tardío”. *Boletín de arqueología PUCP*, N° 9, pp. 185-206.
- Mohr, K. (1988). “The significance of Chiripa in lake Titicaca basin developments”. *Expedition*, Vol. 30, N° 3, pp. 17-26.
- Pareja, E. (1995a). “Inspección arqueológica en la Península de Challapata (Provincia Camacho, Departamento de La Paz)”. Informe presentado al Instituto Nacional de Arqueología, La Paz, pp. 1-20.
- Pareja, E. (1995b). “Informe referente al segundo viaje de prospección arqueológica y coordinación comunal realizado en la península de Challapata (Provincia Camacho, Departamento de La Paz)”. Informe presentado al Instituto Nacional de Arqueología. La Paz, pp. 1-5.

- Pareja, E. (2001). "Traslado de 5 piezas arqueológicas del templete de Miraflores al Museo Regional de Tiwanaku". Informe interno de la Unidad Nacional de Arqueología de Bolivia (UNAR).
- Plaza M., V. (2012). "Diagnóstico del Potencial Arqueológico de la Península de Challapata". Gobierno Autónomo Municipal de Escoma, Bolivia.
- Plaza M., V. (2013). "Entendiendo Nuestro Pasado". Texto escolar de sensibilización arqueológica. Gobierno Autónomo Municipal de Escoma, Bolivia.
- Plaza M., V. y C.N. Flores (2016). "Resultados de las investigaciones estratigráficas en el sitio de Oqo Qoya Pata, Península de Challapata". En: *Informe de investigaciones arqueológicas en la Península de Challapata. Temporada 2016*. Presentado a la Unidad de Arqueología y Museos del Ministerio de Culturas y Turismo, La Paz.
- Portugal Z., M. (1961). "Nuevos hallazgos arqueológicos en la zona noroeste del lago Titicaca". *Khana, Revista Municipal* N°. 35. La Paz, Bolivia, pp. 34-43.
- Portugal O., M. (1981). "Expansión del estilo escultórico Pa-Ajanu". En: *Arte y Arqueología, Revista del Instituto de Estudios Bolivianos*, N°. 7, pp. 149-161.
- Portugal O., M. (1985). "Excavaciones Arqueológicas en Titimani (Tercera parte)". *Arqueología Boliviana* N°. 2. Pp. 41-52.
- Portugal O., M. (1988). "Excavaciones arqueológicas en Titimani". *Arqueología Boliviana*, N°. 3, pp. 51-81.
- Portugal O., M. (1994). "Excavaciones en Titimani (Temporada II)". *Textos Antropológicos*, N°. 5, pp. 11-191.
- Portugal O., M. (1998). *Escultura Prehispánica Boliviana*. Carrera de Arqueología y Antropología – UMSA, La Paz.
- Portugal O., M. (2013). *Escultura Prehispánica Boliviana*. Carrera de Arqueología y Antropología – UMSA, La Paz.
- Puchs, P. y R. Patzschke. (2015). "Monumentalismo en los Andes centrales: Los orígenes de la arquitectura monumental en el valle de Casma". En: *Chavín*, (Ed.) P. Fux, Asociación Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg, Lima, pp. 85-99.
- Samaniego, L. (1985). "Escultura Lítica del Templo-Palacio de Sechín, Casma, Ancash". En: *Actas y Trabajos del VI Congreso Peruano: Hombre y Cultura Andina*. (Ed.) F.E. Iriarte Brener.
- Valcárcel, L. (1935). "Litoescultura y cerámica de Pukara". *Revista del Museo Nacional, Perú*, Vol. 4, N°. 1, pp. 25-28.



CHUNCHUKALA: RELACIÓN ENTRE COMIDA RITUAL Y DEIDAD EN EL CENTRO CEREMONIAL DE TIWANAKU.

Gustavo Cortez Ferrel¹

Resumen

El presente trabajo analiza el rol de la estatua Chunchukala, en relación al complejo arquitectónico ritual de almacenamiento de alimentos y bebidas de Chunchukala en Tiwanaku, durante los años 100 a. C. al 500 d. C. Infiriéndose que dicha estatua es de este periodo en base a patrones tempranos de lito escultura y arquitectura en la cuenca del Titicaca, y que tanto la estatua como el complejo de Chunchukala pudieron ser parte de rituales relacionados con las ofrendas de comida y bebida dedicadas a las deidades del panteón Tiwanaku.

Palabras clave: Tiwanaku, deidad, alimentos, ritual, Titicaca.

Abstract

The present work analyzes the role of the Chunchukala statue, in relation to the ritual architectural complex of food and drink storage of Chunchukala in Tiwanaku, during the years 100 BC to AD 500. The inference that this statue is from this period based on early patterns of lithic sculpture and architecture in the Titicaca basin, and on that both the statue and the Chunchukala complex could be part of rituals related to the offerings of food and drink dedicated to the deities of the Tiwanaku pantheon.

Key words: Tiwanaku, deity, food, ritual, Titicaca.

¹ Licenciado en Arqueología, y Técnico de Patrimonio de la Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM), email: gusichulo@gmail.com

Introducción

El ofrecer comida ritual a las deidades andinas y almacenarla por parte de las comunidades que las adoraban parece registrarse para el tiempo Inca (1450 d.C.-1532 d.C. aprox.), y esta costumbre parece continuar en tiempo colonial, ya que por ejemplo en el año de 1656 el cura Bernardo de Noboa registra lo siguiente:

“Que desde tiempo antiguo chacras dedicadas para el serbisio de los ydolos en vn asiento llamado Antayoc en el qual también aí muchas tablas de chacras que son de los ydolos y maquis de otros aillos las quales siembran todos los años y del mais que coxen hacen chicha para el serbisio de los ydolos y beber en los ayunos el qualmais para este ministerio le guardan en colcas que cada aillo tiene y las tienen con nombre de comunidad” (Noboa 1656, Folio 67 en Duviols, 2003:434).

Se menciona también que en tiempo colonial existía una adoración hacia los “ídolos”, relacionados con la agricultura, ofreciendo sacrificios de animales, coca y bebidas como la “chicha”. Según el relato de Noboa, se remite que en el pueblo de San Pedro de Hacas en las huertas se ubicaban dichos ídolos:

“En las guertas de Eruar que son de este aillo estan los malquis e ydolos siguientes maiguaicaxamalqui que el que dicen sembro la primera coca y asimesmo dice que esta vn lugar y sitio como a modo de vn poso que llaman

csacocha donde esta el ydoloconopa de la coca que le llaman mamacocaque dicen es el que cria la coca, y asimesmo esta vna casa del guarí llamada maiguancancha donde están cuerpos de indios malquis llamados guaris gentiles, y asimesmo esta una guanca grande que es ydolomalqui todos los qualesydolos y maquis adoraban sus ydolos y sus chacras de coca” (Noboa 1656, Folio 67 en Duviols, 2003:434).

La costumbre de otorgar alimentos a deidades, ídolos y malquis (muertos de ancestros), o de que las comunidades prehispánicas incas y las de la colonia generaran “chacras” para sembrar y cultivar alimentos destinados exclusivamente a dicho culto, incluyendo como es obvio almacenes igualmente destinados a estos alimentos para el culto, tiene sus antecedentes en culturas previas a la Inca. Este sería el caso del complejo de Chunchukala en Tiwanaku durante el Formativo Tardío (años 100 a.C.-500 d.C. aprox.), el cual fue utilizado para almacenaje de alimentos y líquidos, seguramente destinados al culto de las deidades del panteón Tiwanaku, concretamente a la estela que podría representar a una deidad, y que se ubicaba dentro del complejo. Dicha estela parece ser una transición entre las antiguas estatuas de la tradición formativa Yaya-Mama, años 800 a.C.-300 d.C. (Chávez, 2004), que tenían los brazos cruzados, y el dios de los cetros Tiwanaku. El presente trabajo ahonda en la particular relación entre el culto de cultivar, y sobre todo almacenar, además de evidentemente ofrecer alimentos a deidades; con el caso concreto del complejo Chunchukala donde se almacenaban

bebidas y alimentos, y donde existió la estela del mismo nombre que esboza una deidad a la cual bien se pudo ofrendar dichas ofrendas, o la cual bien pudo ser la deidad específica del sitio de almacenamiento de Chunchukala, considerando la información colonial antes referida para culturas indígenas del incario y la colonia.

En los alrededores de Tiwanaku se cultivó una gran cantidad y variedad de plantas y este factor fue determinante para: a) sostener a la alta densidad demográfica que caracterizó a su desarrollo y b) consolidar el surgimiento de las élites, las cuales transformaron a este sitio en la capital de un antiguo Estado, alrededor del 400 d.C. (Couture, 2002; Janusek, 2003; Stanish, 2003; entre otros).

Bajo estos aspectos considerados previamente, la relación entre producción y almacenamiento de alimentos, tuvo que estar en Tiwanaku relacionado con una organización social donde probables élites juegan un papel importante, pero ante todo la religión que debió permitir legitimar a las élites y lograr la efectividad de una producción alimenticia que seguramente se enfocó también en la religión, con la creencia de que las deidades también se alimentaban de aquellos alimentos que se les ofrendasen.

El presente trabajo se basa y es una síntesis de una sección de las investigaciones realizadas por el autor en dicho complejo (Cortéz, 2009).

Antecedentes

El centro cívico ceremonial de Tiwanaku, presenta en la actualidad un importante número de estructuras monumentales, tal es el caso del Templete Semisubterráneo, Kalasasaya, Putuni y Akapana. Pese a esto, poco o nada se sabe del templo de Chunchukala el cual se encuentra al oeste de Kalasasaya y al nor este de Putuni, flanqueado a su vez al oeste, por el montículo conocido como Lakkakollu (Fig. 1).

La primera excavación de Chunchukala fue realizada por la misión francesa conducida por Créqui-Montfort en 1903 (Posnansky, 1945 T II: 114 su Fig. 38; Ponce, 1999). Georges Courty encargado de la excavación efectuó en el sector noroeste de esta estructura, una trinchera amplia que expuso más de la mitad de la plataforma, llegando a descubrir las bases de tres estructuras cuadrangulares (Fig. 2 a), las que a su entender estaban asociadas a muros de adobe con decoración policroma.

En 1957, Carlos Ponce y Gregorio Cordero realizaron una serie de excavaciones en el muro oeste de Kalasasaya, en lo que posteriormente se denominó la pared balconera. Estos investigadores descubrieron un pasillo que conecta a Kalasasaya con la estructura de Chunchukala (Fig. 2 b), pero algunos arqueólogos confunden a esta última estructura con la pared balconera (Escalante, 1993), aunque es necesario enfatizar que se trata de dos estructuras totalmente diferentes.

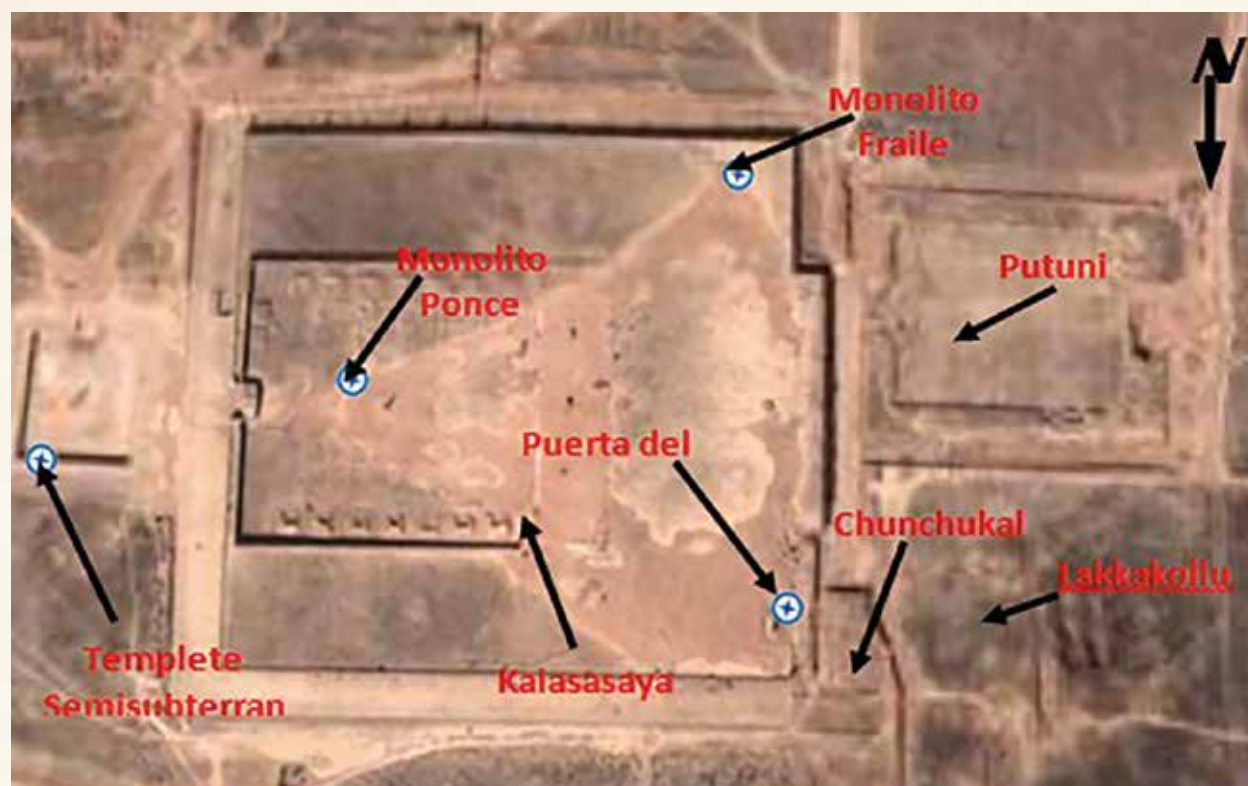


Fig. 1: Ubicación de Chunchukala (modificado por el autor en base a Google Earth).

A finales de la década de los 70, Gregorio Cordero excavó la esquina noreste de Chunchukala, pero, las únicas referencias de este trabajo fueron proporcionadas por Arellano (1984).

Según Arellano, Cordero halló un nuevo cuarto anexo a las estructuras reportadas por Crequi-Montfort y dos estelas; la primera de ellas en la esquina norte de la pared balconera de Kalasasaya que tiene en alto relieve el rostro de la figura principal de la Puerta del Sol (Figs. 3 a-c y 5 b) como motivo central, lo que la hace única en su género. En relación a la segunda estela, se desconocen detalles sobre su ubicación, dimensiones, características, etc.

En los años 2003 y 2004 el P.A.P.A. (Proyecto Arqueológico Puma Punku y Akapana) excavó entre los recintos de Chunchukala y Kalasasaya

logrando exponer el pasillo que conecta a ambas estructuras. En este pasillo se encontró un lente de color grisáceo, pequeños trozos de piedras trabajadas y polvo de andesita (Fig. 4 a) que posiblemente provengan del canteo que hizo la gente de Tiwanaku durante la reconstrucción de la pared balconera de Kalasasaya y/o el templo de Putuni.

Debajo de este evento se registró un piso de grava de color verde que se extiende a lo largo del pasillo, el cual se conecta con el muro oeste de Kalasasaya y que presumiblemente se relaciona con el templete semisubterráneo y la época I de Tiwanaku (Vranich y López, 2005). También se encontró un muro que corre en dirección norte-sur dividiendo al pasillo a lo largo. Este muro fue construido con una doble hilera de piedras rectangulares de diferentes tamaños.



Fig. 2: a. Excavaciones efectuadas por Georges Courty en 1903, foto tomada desde el norte de Chunchukala (modificado de Ponce, 1999: 188, y de Posnansky, 1945 T II: su Fig. 38); b. Excavaciones realizadas por Ponce, foto tomada desde el norte de Chunchukala (modificado de Ponce, 1999: 275).

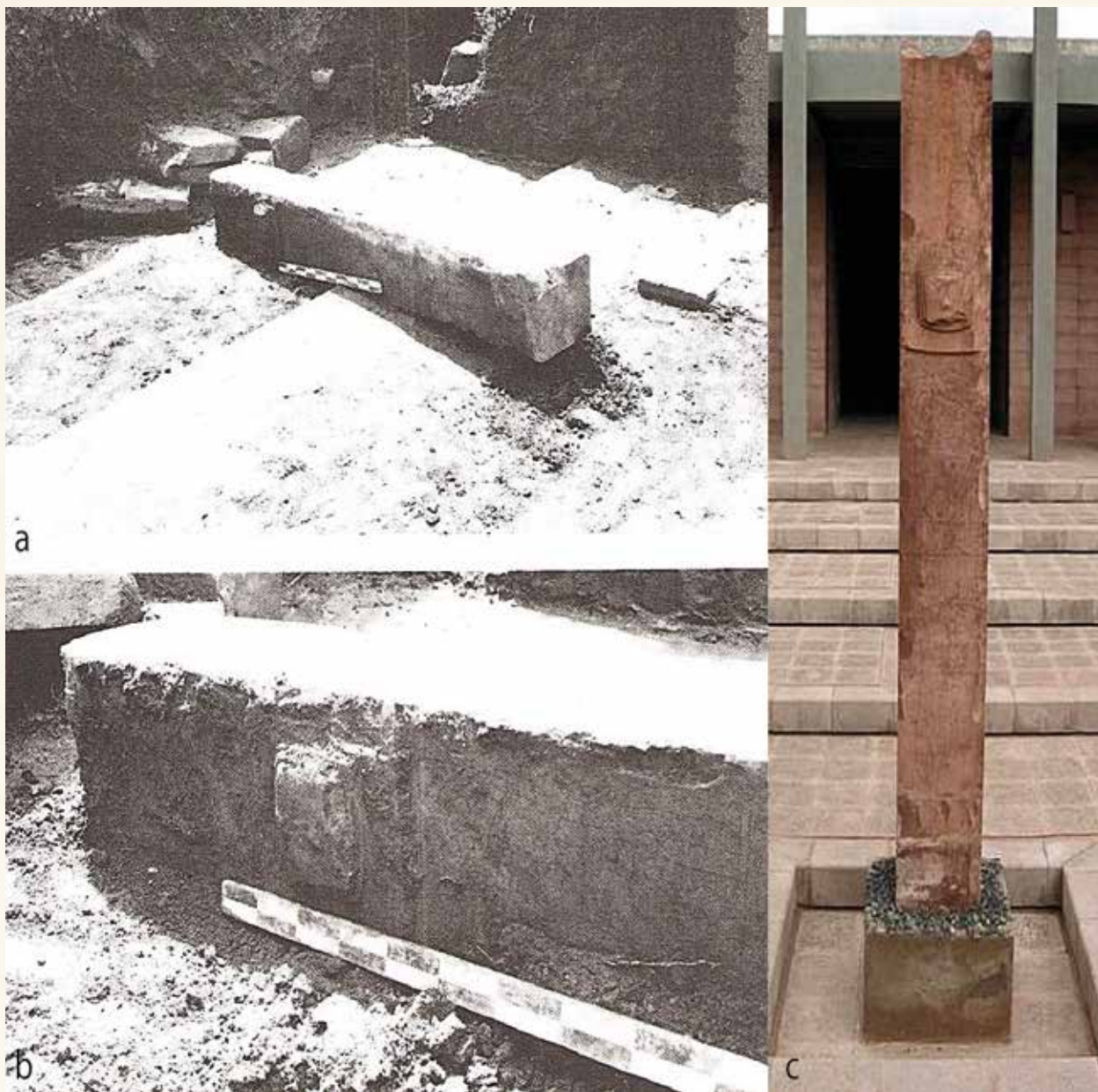


Fig. 3: a y b Vista del monolito Chunchukala al momento de su descubrimiento (Arellano 1984: 131); c. Monolito Chunchukala, altura 2,69 mts., ancho frontal 36 cm., profundidad lateral 33 cm. (foto del autor).

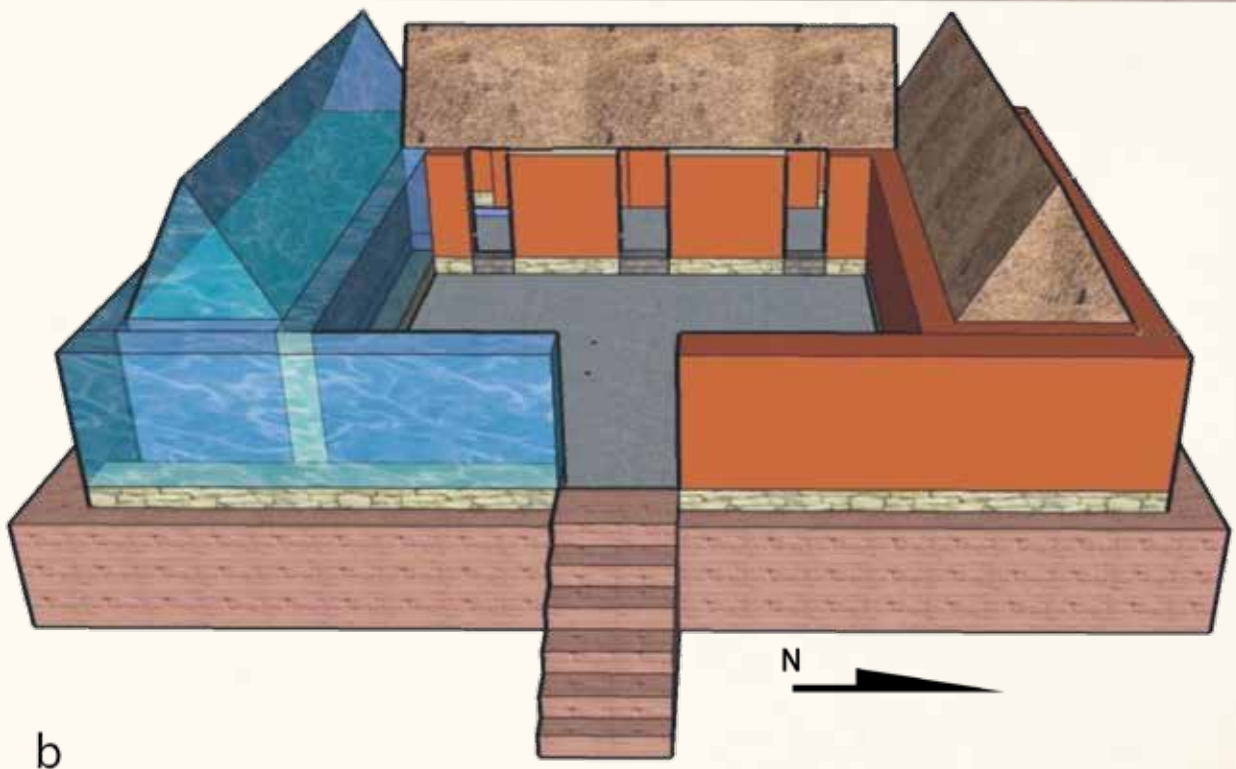
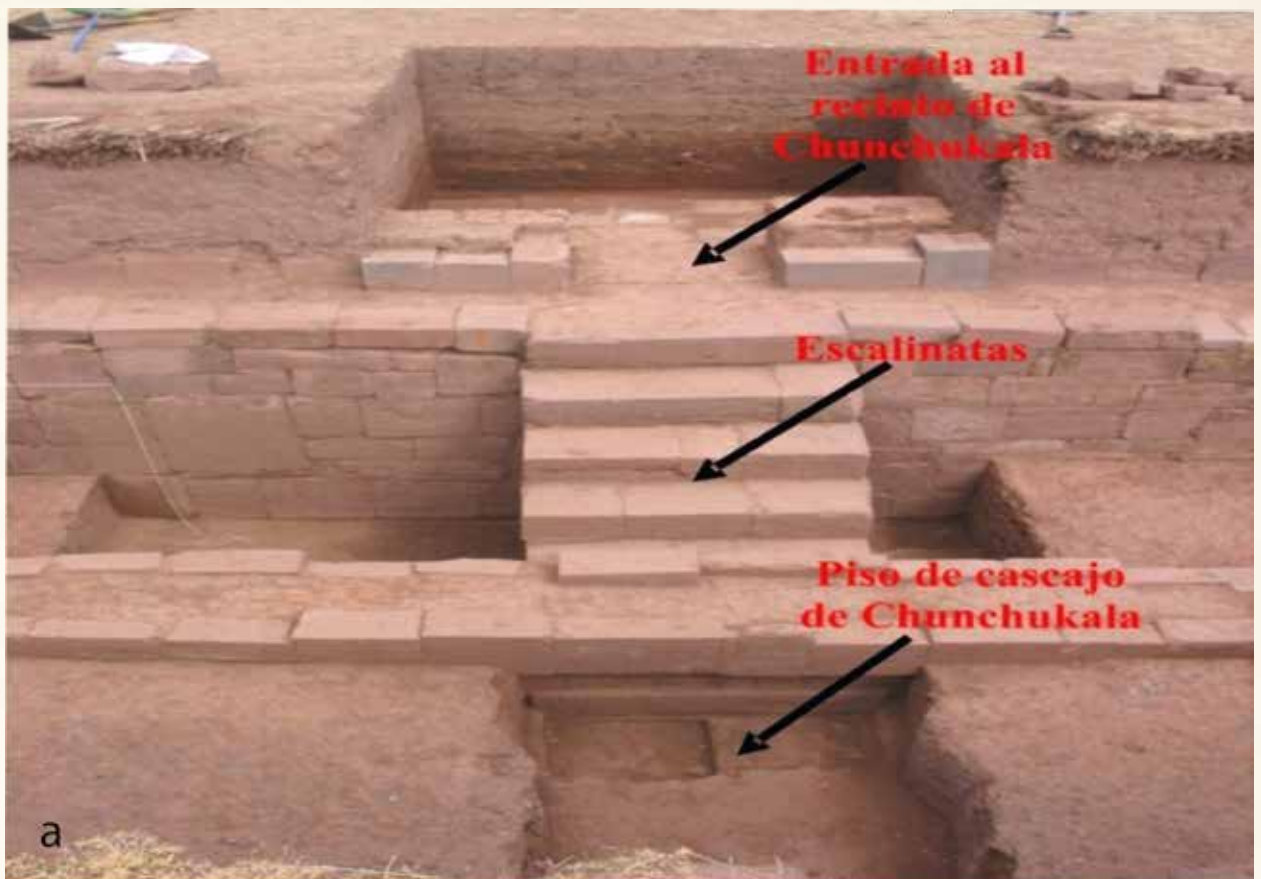


Fig. 4: a. Ingreso principal a Chunchukala, nótese el piso de cascajo en la base de la escalinata y el estilo constructivo de la plataforma, foto tomada desde el este (extraído de Vranich y López, 2003); b. Reconstrucción virtual del complejo de Chunchukala (realizada por el autor).

En el ámbito de las interpretaciones, Vranich y López (2005) propusieron que Chunchukala y Kalasasaya fueron construidas y utilizadas durante el Periodo Formativo Tardío (100 a. C. al 500 d.C.), pero sólo los sacerdotes y/o la clase dirigencial tenían acceso al recinto de Chunchukala. Posteriormente, durante el Período Tiwanaku, un nuevo muro excluyó a Chunchukala de todas las actividades ceremoniales que se realizaban en el templo de Kalasasaya.

Además, Vranich y sus colaboradores (Vranich y López, 2003, 2004) afirmaron que Chunchukala consistía de una serie de cuartos en forma de “U” que se agrupaban alrededor de un patio hundido (Fig. 4 b), y esta disposición es similar a la de otras estructuras semisubterráneas del Período Formativo Tardío e implica un uso ceremonial (Hastorf 2003; Stanish 2003; Vranich, 1999; entre otros).

La revisión de los trabajos predecesores demuestra que después de las escasas descripciones de Georges Courty (Ponce, 1999) no se produjeron más datos sobre los detalles arquitectónicos de Chunchukala. Por ende, se sabe muy poco sobre la forma, disposición, orientación, altura y composición de sus muros, pisos y de la estructura en sí.

Este desconocimiento de la forma y arquitectura de Chunchukala impidió conocer su función. Prueba de ello es que los investigadores predecesores no asignaron un uso específico a Chunchukala y la posterior interpretación de Ponce (1999) de que este recinto tenía un carácter únicamente religioso carece de evidencia empírica.

De igual forma, los recientes planteamientos sobre Chunchukala (Vranich y López, 2003, 2004) se basan en comparaciones con otras estructuras supuestamente similares, pero esta interpretación requiere de una adecuada contrastación, misma que necesariamente debe efectuarse con materiales de su interior.

Excavaciones en la plataforma de Chunchukala

Es necesario mencionar previamente que mi trabajo sirvió para exponer una estructura rectangular. La creación de Chunchukala (Fig. 4 b) comenzó con la construcción de una extensa plataforma cuyo frontis fue erigido con grandes bloques de andesita muy bien trabajados y después, esta fue conectada con su piso externo que se encuentra un metro más abajo mediante una escalinata pétreo de siete peldaños. El interior de esta plataforma fue rellenado con una gruesa capa de arcilla, encima de la cual se colocaron los cimientos de: 1) un pasillo bastante rectangular, 2) un patio hundido y 3) posiblemente los tres pequeños cuartos descubiertos por Courty. Sobre estos cimientos se levantaron paredes de adobe y dentro de las estructuras resultantes y entre ellas se colocó un piso de cascajo. Este piso constituye la única fase de ocupación identificada hasta el presente y en base a analogías cerámicas, presumo que la misma pertenece al Período Formativo Tardío 1a (años 200 a.C.-250 d.C.) si nos basamos en la cronología de Janusek (2003).

En relación a la arquitectura, en el sector norte de Chunchukala se registró una estructura de 10 metros de largo y 1,5 metros de ancho que fue

construida con cimientos de piedra trabajada y paredes de adobe que posiblemente estaban decorados internamente con pintura roja, blanca, azul, amarilla y verde. Esta estructura, denominada pasillo 1, fue posteriormente cubierta con un techo de paja y poseía dos estrechas entradas que estaban alineadas: una que daba hacia el patio hundido y la otra hacia el exterior del complejo. Por lo estrecho de esta estructura y sus entradas, creo que este pasillo no podía ser transitado por varias personas y la evidencia cerámica fruto de mis excavaciones (Cortéz, 2009) señala que en su interior se guardaban grandes vasijas de almacenamiento (ollas, jarrones y cántaros) tanto de líquidos como de alimentos.

En el extremo oeste de este pasillo y perpendicular al mismo probablemente se construyeron los tres pequeños cuartos reportados por Courty. Estos cuartos, por sus reducidas dimensiones no podían ser utilizados como estructuras residenciales. Cabe recordar que Courty también encontró restos de pintura mural roja y blanca en el interior de estos pequeños cuartos (Ponce, 1999) y por ello, presumo que todo el complejo estaba decorado con varios diseños iconográficos.

Pero para entender mejor la función de Chunchukala, donde se combinaron un innovador estilo arquitectónico y casi una exclusiva presencia de vasijas de almacenamiento, es necesario correlacionar este complejo con otras edificaciones contemporáneas del sitio de Tiwanaku, como por ejemplo, el templo de Kalasasaya y los sectores domésticos de Putuni.

Es evidente que el complejo de Chunchukala funcionó, durante el Período Formativo Tardío 1a, como un depósito donde se almacenó una gran cantidad de vasijas que contenían diversos productos y muy probablemente era controlado por las élites locales.

Complejo Chunchukala y la relación con el monolito Chunchukala

Los monolitos antropomorfos de la cuenca del Titicaca (que quizás representaban a deidades) invariablemente presentan dos campos decorativos, en cada uno de ellos se aprecian caras ovaladas, narices triangulares unidas a las cejas, bocas oblongas, manos colocadas diagonalmente sobre el pecho y serpientes a los costados. No obstante, algunas de estas estelas presentan motivos iconográficos muy particulares (sapos, cruces, felinos, etc.).

En Tiwanaku y otros sitios del altiplano circum Titicaca se han encontrado cerca de un centenar de estatuas, arquitrabes y otras obras líticas con representaciones iconográficas (Bennett, 1934). Las más conocidas corresponden a la Puerta del Sol y de la Luna, los monolitos Bennett y Ponce, El Fraile, Kochamama, la Estatuilla de Puno, el ídolo del Sol e ídolo Plano, los dinteles Kantatayita y de la Calle Linares (Huanca en este volumen), el Bloque de Llojeta, el Lito de Taquiri y el Receptáculo Lítico de Ofrendas (Agüero, et al. 2003; Berenguer, 1987, 1998; Ponce, 1982; Posnansky, 1945; Schaedel, 1948).



Fig. 5: a. Imagen de la estatua "Barbado" del templete semisubterráneo de Tiwanaku (extraído de Posnansky 1945 TII: su Fig. 87); b. Esquema de la estela de Chunchukala (redibujado digital cortesía de Víctor Tito UDAM 2018); c. Deidad con centros de la Puerta del Sol (foto cortesía de Trigo 2018).

Debido al poco interés sobre la importancia del Monolito de Chunchukala, y que sólo se hace mención de su hallazgo pero no así de cuál era su posible función en el centro ceremonial de Tiwanaku, y que relación tenía con el complejo de Chunchukala, es que se requieren mayores aproximaciones al rol que jugó esta estela dentro del complejo de Chunchukala.

La lito escultura antropomorfa del Período Formativo de la cuenca del Titicaca ha sido englobada dentro de la denominada tradición Yaya-Mama, definida por los esposos Chávez (ver Chávez, 2004); las similitudes iconográficas de estas estelas fueron el principal argumento para inferir la existencia de una tradición religiosa llamada Yaya-Mama.

Los últimos trabajos que intentan seriar el monolito de Chunchukala (Isbell y Knobloch, 2009), otorgan al mismo una edad entre los años 100 a.C. al 500 d.C. (Formativo Tardío II), asignándole a la estela la Fase I. Hay que considerar los siguientes aspectos que permiten tanto darle una seriación cronológica tentativa a este monolito, como probablemente situarla bajo cierta función dentro del complejo de Chunchukala:

1. De acuerdo a los trabajos antes mencionados de excavaciones en Chunchukala, y al análisis de los materiales de Chunchukala (Cortéz, 2009), el complejo de Chunchukala habría sido generado y estado funcional en el Período Formativo, entre los años 100 a.C. al 500 d.C. (Vranich y López, 2005), y concretamente al Período

Formativo Tardío 1a, años 200 a.C.-250 d.C. (Cortéz, 2009). De ser así el monolito Chunchukala habría sido generado entre uno de estos periodos. Aunque desconocemos su ubicación dentro del recinto Chunchukala, no sería incongruente sugerir que se ubicaba al centro, esto es el patio del complejo, rodeado por los cuartos de almacenaje de bebidas y alimentos. Este patrón no sería incongruente con templos de este periodo cuyos monolitos antropomorfos están en el centro de un patio, como el templete semisubterráneo de Tiwanaku en cuyo centro a parte del monolito Bennett se encontraron estelas del Período Formativo (Bennett, 1934) y de brazos cruzados (Fig. 5 a). Estos templos semisubterráneos tempranos Yaya-Mama como: Chiripa (Bolivia) de los años 1500 a.C.- 200 d.C., o Pucara (Perú) de los años 200 a.C.-200 d.C., presentan cuartos rodeándolos, mismo que tienen espacios entre sus paredes quizás destinados a almacenar objetos u otros elementos (Mohr, 1988).

2. La estela Chunchukala de haberse ubicado al centro del complejo de acuerdo al patrón visto en los recintos Yaya-Mama, también incluyó como estatua patrones de los monolitos Yaya-Mama tempranos: 1. Brazos cruzados sobre el tórax; 2. Desarrollo de la iconografía antropomorfa en una sola cara (Fig. 5 a y b). La innovación o “transición” son elementos desarrollados más tarde en el tema de

la deidad con cetros de la Puerta del Sol (Fig. 5 c) pero que aparecen en el monolito Chunchukala, esto es: 1. Rostro radiado; 2. Las franjas verticales en el tórax del personaje; 3. Cinturón de franjas rectangulares con faldellín con apéndices de cabezas zoomorfas; 4. Piernas de perfil.

3. La evidencia cerámica de los recintos de Chunchukala, analizada más profundamente en otro trabajo (Cortéz, 2009) señala que se trata de recipientes cerámicos que fueron utilizados para almacenar líquidos, además de encontrarse en los recintos restos de camélidos. Los recintos debieron fungir como depósitos más que como cocinas. Estos cuartos, por sus reducidas dimensiones no podían ser utilizados como estructuras residenciales. Según el material analizado proveniente del complejo, este era un depósito de vasijas donde se almacenó una gran cantidad de distintos productos, aunque aparentemente hubo una tendencia a depositar líquidos en jarrones y cántaros dentro del pasillo 1 y comidas en las ollas en el patio hundido. La arquitectura ayudó a cumplir este cometido, debido a que el complejo fue construido con estrechas entradas, tanto la central como las laterales, para impedir el acceso y el libre tránsito de las personas. Además, el reducido tamaño del patio hundido y del complejo en sí imposibilitó la concentración de una gran cantidad de gente.

Considerando lo antes dicho, la estela de Chunchukala debió remitirse a una deidad, ya que guarda atributos de la deidad de cetros que aparecerá luego en Tiwanaku, y guarda atributos de estatuas del Período Formativo que pudieron fungir como deidades. Al haber estado dicha estela en el complejo de Chunchukala que servía a fines de almacenamiento de alimentos, posiblemente con fines rituales, no sería incorrecto señalar que esta estela representaba a la deidad a la cual eran destinados quizás en ofrendas los alimentos almacenados en su complejo.

Conclusiones

El complejo de Chunchukala fue construido sobre una plataforma cuyo talud presenta bloques de andesita del mismo tamaño que tienen la cara externa bastante lisa. Este estilo arquitectónico es típico de las estructuras del Período Tiwanaku y es inédito en las edificaciones del Período Formativo Tardío en la cuenca circum lacustre. Es más, este nuevo estilo arquitectónico aparentemente estaba vinculado a las cuestiones ceremoniales (Vranich, 1999). La aparición de este estilo arquitectónico más elaborado demuestra que la transición hacia técnicas constructivas que se popularizaron durante el posterior Período Tiwanaku comenzó desde inicios del Formativo Tardío.

Al igual que el recinto de Chunchukala y sus monolitos, los templos y sus estructuras anexas del sitio de Tiwanaku fueron construidos y mantenidos por varias comunidades de la cuenca del Lago Titicaca durante el Período

Formativo Tardío. Estos templos eran visitados por peregrinos que procedían de regiones distantes o cercanas quienes traían diversos objetos y ofrendas, los que podían ser comida y bebida, las cuales eran depositadas al parecer en el complejo de Chunchukala, antes de ser llevadas a la ceremonia que se realizaban, quizás, dentro del templo de Kalasasaya y el templete semisubterráneo, y cuya deidad a la que se consagraba las ofrendas de bebidas y alimentos fue probablemente la estela de Chunchukala a la cual también se ofrecían dichas dadas. La funcionalidad del complejo de Chunchukala y su estela debió darse entre los años 100 a.C. al 500 d.C.

La relación entre la deidad que se está formando en la estela de Chunchukala, y que posteriormente se convertirá en la deidad con cetros de la Puerta del Sol, se evidencia como una constante en la relación de esta última con keros que contenían bebidas seguramente destinadas a su culto (ver Trigo y Rivero en este volumen). Chunchukala estaría acorde con esta ritualidad más tarde plasmada en la iconografía de la deidad con cetros de dicha portada.

Posteriormente, durante el Período Formativo Tardío 2, el complejo de Chunchukala fue abandonado y quemado (tal vez por razones rituales), proceso que posiblemente se relaciona con la construcción de nuevas estructuras ceremoniales en el sitio de Tiwanaku (la pirámide de Akapana), la aparición de nuevos vecindarios de élite (Putuni) y la consecuente pérdida de estatus de Chunchukala (Cortez, 2009).

Bibliografía

- Agüero C., Uribe, M. y J. Berenguer. (2003). “La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura litica”. *Textos Antropológicos* Vol 14. N°2, pp. 47-87.
- Arellano, J. (1984). “Introducción”. En: *Arqueología Boliviana*, No 1, pp. 131.
- Bennett, W. (1934). “Excavations at Tiahuanaco”. *Anthropological Papers of American Museum of Natural History*, Vol. XXXIV, pp. 359-494.
- Berenguer, J. (1987). “Consumo Nasal de Alucinogenos en Tiwanaku: Una aproximación iconográfica”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, No. 2, pp. 33-53.
- Berenguer, J. (1998). “La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera: una hipótesis”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, No. 7, pp. 1-21.
- Chavez, S. (2004). “The Yaya-Mama Religious Tradition as an Antecedent of Tiwanaku”. En *Tiwanaku Ancestors of The Inca Denver*, (Ed.) M. Young-Sanchez, Denver Art Museum, University of Nebraska Press, Denver, pp. 70-75, 80-85, 90-93.
- Cortéz, G. (2009). “*Chunchukala: Una Estructura Formativo Tardía en el sitio de Tiwanaku*”, Tesis de licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

- Couture, N. (2002). *"The Construction of Power: Monumental Space and Élite Residence at Tiwanaku, Bolivia"*. Tesis doctoral, Universidad de Chicago, Chicago.
- Duviols, P. (2003). *"Procesos y Visitas de Idolatrías. Cajatambo, siglo XVII"*, (Ed.) Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú y el Instituto Francés de Estudios Andinos, Lima.
- Escalante, J. (1993). *"Arquitectura Prehispánica en los Andes Bolivianos"*, (Ed.) Producciones CIMA, La Paz.
- Hastorf, C. (2003). "Community with the ancestors: Ceremonies and social memory in the Middle Formative at Chiripa, Bolivia". En: *Journal of Anthropological Archaeology* 22: 305-322.
- Isbell, W., y P., Knobloch, (2009). "SAIS-The Origin, Development, and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography". Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum. (Ed.) M. Young-Sánchez, the Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Colorado, pp. 165-210.
- Janusek, J. (2003). "Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Heartland". En: *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology*, (Ed.) A., Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington, pp.30-91.
- Mohr, K. (1988). "The Significance of Chiripa in Lake Titicaca Basin Developments". En: *Expedition*, Vol. 30, No. 3, pp. 17-26.
- Posnansky, A. (1945). *"Tihuanacu: The Cradle of American Man"*. Vol. I y II. (Ed.) J.J. Agustin, New York.
- Ponce, C. (1982). *"El Templete Semisubterráneo de Tiwanaku"*, (Ed.) Librería y Editorial Juventud, La Paz.
- Ponce, C. (1999). *"Tiwanaku 200 años de Investigaciones Arqueológicas"*, (Ed.) Producciones CIMA, La Paz.
- Schaedel, R. (1948) "Monolithic sculpture of the Southern Andes". *Archaeology*, No. 1 (2), pp. 66-73.
- Stanish, C. (2003). *"Ancient Titicaca: The evolution of complex society in Southern Peru and Northern Bolivia"*, (Ed.) University of California, Berkeley.
- Vranich, A. (1999). *"Interpreting the Meaning of Ritual Spaces: The Temple Complex of Pumapunku, Tiwanaku, Bolivia"*, Tesis doctoral, University of Pennsylvania.
- Vranich, A. y J., López. (2003). *"Excavaciones arqueológicas del Proyecto Arqueológico Pumapunku-Akapana en Tiwanaku, Gestión 2002"*. Informe remitido a la Dirección Nacional de Arqueología UNAR, La Paz, Bolivia.
- Vranich, A. y J., López. (2004). *"Excavaciones*

arqueológicas del Proyecto Arqueológico Pumapunku–Akapana en Tiwanaku, Gestión 2004". Informe remitido a la Dirección Nacional de Arqueología UNAR, La Paz, Bolivia.

Vranich, A. y J., López. (2005). "*Excavaciones arqueológicas del Proyecto Arqueológico Pumapunku–Akapana en Tiwanaku, Gestión 2003-4*". Informe remitido a la Dirección Nacional de Arqueología UNAR, La Paz, Bolivia.



EL DINTEL LINARES: EL RE ENCUENTRO DE UNA PIEZA CLAVE TIWANAKU

Grobert Álvaro Huanca Apaza¹

Resumen

El presente trabajo registra e identifica, por medio del reconocimiento de diferentes atributos, los restos del arquetípico dintel de Linares, una pieza lítica de estilo Tiwanaku estudiada por arqueólogos andinistas hasta el presente sólo a través de registros fotográficos de mediados del siglo XX, debido a que dicha pieza se consideraba perdida o destruida. Este artículo ahonda de forma descriptiva en el registro de los restos sobrevivientes de dicha pieza, por primera vez con datos tomados de estos restos después del año 1945.

Palabras clave: Linares, Tiwanaku, dintel, patrimonio, Bolivia.

Abstract

This work registers and identifies, through the recognition of different attributes, the remains of the archetypal lintel of Linares. So far, scholars working on Andean archaeology have only been able to study this stone decorated in the Tiwanaku style through photographic records dating from the mid-20th century, as the lintel was thought to be lost or destroyed. This article describes and analyzes the surviving fragments of this stone, offering new first-hand data on the Linares lintel for the first time since 1945.

Key words: Linares, Tiwanaku, lintel, heritage, Bolivia.

¹ Estudiante de la carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) y pasante del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ), email: g_t_777@hotmail.com

Introducción

En los sitios arqueológicos del altiplano circumpacífico, como es el caso de Tiwanaku, se han encontrado cerca de un centenar de piezas líticas trabajadas (lito escultura, litos pertenecientes a alguna edificación, etc.). Según su función, estos litos tienen características particulares, entre las cuales se destaca la presencia de iconografía grabada o la forma esculpida de las piezas. Entre los litos más conocidos se encuentran: la Puerta del Sol y la de la Luna, los monolitos Bennett y Ponce, el Lito de Taquiri, además de los dinteles de Kantatayita y el de la Calle Linares, los cuales fueron estudiados y publicados en mayor o menor detalle, (ver Posnansky, 1945, 1957; Ponce, 1982; Berenguer 1987, 1998).

Debido a diferentes motivos, ya sean de carácter social o político, muchas de estas piezas han sufrido desplazamientos a diferentes entornos, como es el caso del tan conocido monolito Bennett, el cual fue trasladado desde el sitio arqueológico de Tiwanaku, con destino al Paseo El Prado de la ciudad de La Paz en 1933, y que en 1940 vuelve a ser trasladado al barrio paceño de Miraflores, y finalmente en marzo del 2002 es devuelto a su lugar de origen y actualmente se encuentra en el Museo Regional Arqueológico de Tiwanaku.

Sin embargo otras piezas no han corrido con la misma suerte, este es el caso del dintel que se encontraba en la Calle Linares de La Paz, del cual se tienen pocas referencias, y que no cuenta con un registro minucioso de las características físicas del mismo.

Desconociéndose su procedencia exacta que evidentemente se infiere ser Tiwanaku, tampoco se conoció hasta el presente trabajo el estado actual de la pieza, o las causas históricas por las cuales se ubicó en algún momento formando parte de la estructura de una casa ubicada en la Calle Linares de La Paz. El único dato con el que se contaba, era una fotografía y el dibujo realizado por Posnansky (1945), los cuales han sido utilizados para los diferentes estudios de comparación iconográfica, relacionando el dintel de Linares con el estilo Tiwanaku, y concretamente con el dintel o “Arquitrabe de Kantatayita” (Cook, 1994), indicando que ambos casos tienen en común la representación de versiones tempranas de los decapitadores u hombres felino de perfil, y que la versión de Kantatayita (Fig. 1 a) sería más temprana (Cook, 1994; Isbell y Knobloch, 2009); mientras el dintel de Linares y su friso (Fig. 1 b y c), serían posteriores a la pieza de Kantatayita, pero innovaría tempranamente en representar el tema de la deidad de los báculos Tiwanaku reduciendo estos decapitadores a acompañantes de la misma (Cook, 1994), siendo dicho dintel el antecedente más antiguo de dinteles e iconografía de este tipo para piezas como la Puerta del Sol en Tiwanaku y escenas parecidas en Wari. Además el arquitrabe de Kantatayita y el dintel de la calle Linares, serían similares en forma y en técnica de ejecución, asignándoseles una función similar (Cook, 1994:196).

En el mes de octubre del 2017, mientras se realizaba el re-inventario de diferentes piezas arqueológicas del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ), fueron

ubicados en el depósito 4 por el Lic. David Trigo y mi persona, cinco bloques líticos que parecían haber formado en algún momento una sola estructura o una sola pieza. Realizando un análisis visual más detallado de las mismas, se percibió que tres de las cinco piezas presentaban un relieve o grabado en una de las caras de su superficie, además de que las caras restantes (no todas) presentaban señales de haber sufrido un desgaste que les da la apariencia de pulido.

No obstante todas las piezas contaban con una codificación, lo cual implicaría que en un determinado tiempo estas fueron registradas de forma separada. Siendo la mayor falencia que ningún documento previo identifica las piezas como parte del dintel de Linares, hecho que se subsana con el presente trabajo, empero sin poderse subsanar la falta documental de muchos hechos asociados a esta emblemática pieza (como: ¿Cuándo fue dañada de forma que se convirtiera en fragmentos?, ¿Quién la trajo a MUNARQ?, etc.).

Por lo cual, al no tener ningún documento que abale su procedencia y las circunstancias por las cuales las cinco piezas fueron a parar en el depósito 4 del MUNARQ, la única forma en la que se podía corroborar que estas piezas realmente formaban parte del dintel de la Calle Linares, era mediante la comparación iconográfica de los dibujos y fotografías realizados por Posnansky de dicho dintel, y contraponiéndolos a su similar de Kantatayita, para determinar las diferencias y similitudes iconográficas entre estos dos y los tres fragmentos que presentan actualmente los grabados.

Al realizar una primera impresión de las caras que presentaban el relieve mediante la técnica del calco en negativo, se pudo observar que la iconografía que presentaban las piezas se asemejaba a los dibujos realizados por Posnansky en 1945 del dintel de la Calle Linares. Y tras haberse realizado el presente trabajo y conforme se desarrolla el mismo, se ha obtenido la certeza de que dichos bloques pertenecen a dicho dintel.

Antecedentes del dintel Linares

La primera y única referencia con la que se cuenta del dintel Linares completo, es la publicación de Posnansky (1945, T II), en la cual se describe las circunstancias en que fue ubicada esta pieza, las características de la misma y su traslado al Museo al aire libre de la Ciudad de La Paz, mismo que se ubica actualmente en cercanías del Estadio Hernando Siles. Como señala Loza (2008) el origen de este museo se debe a factores políticos que pretendían generar ideologías nacionalistas basadas en la recuperación de la cultura prehispánica y su exposición en la urbe de La Paz. En este afán Tiwanaku y sus estelas jugaron un papel central, tras el descubrimiento de la estela Bennett en 1932 en Tiwanaku, y su traslado a la ciudad de La Paz en 1933 con los objetivos ideológicos antes referidos, se inició el traslado de otras estelas de Tiwanaku y de algunas que se encontraban en La Paz y que posiblemente habían provenido de Tiwanaku, pero habían sido utilizadas como material de construcción de edificaciones más contemporáneas desde el tiempo colonial.

Posnansky (1945, TII: 223-224) relata lo siguiente en torno a este dintel (Fig. 1 b y c):

“Cierta día un amigo nos llevó a la calle Linares en La Paz y en una casa nos mostró una losa “con garabatos” que servía de umbral de una puerta con reja de fierro. Afortunadamente, la cara principal de la losa con los signos jeroglíficos estaba hacia el lado del patio, de modo que sólo la superficie había sido roída por secular desgaste causado por el trajín de la gente. Como al principio de la conquista se trasladaban desde la “cantera de piedras labradas” es decir desde Tihuanacu, a La Paz, piedras pequeñas en grandes cantidades para la construcción de las casas de los vecinos, no era extraño hallar esta losa, puesto que aun hoy se ve en muchas casas un sin número de piedras labradas traídas desde aquella “cantera”... Se nota al centro la parte de una figura semejante a la central de la “Puerta del Sol”...El material es una andesita oscura y el bloque se halla al presente “salvado” en el Museo al aire libre...”.

En consecuencia el dintel de andesita de la calle Linares provendría de Tiwanaku probablemente, guardando similitudes de composición con la escena de la Puerta del Sol, e incluso Posnansky debió ser, junto con otras personas, el encargado de transportarla al museo referido. Es en este punto en que no se tiene ningún dato más de la suerte que corrió esta pieza, ya que no se encuentra ningún

registro fotográfico de en qué lugar del Museo al aire libre se la depositó o información de las circunstancias por las cuales ya no se encuentra en la actualidad en el mismo.

Posnansky (1945 TII: sus Figs. 140 y 140 a) realiza una fotografía de la superficie que presenta el relieve y un dibujo (Fig. 1 b y c) de la misma, según su apreciación esta pieza sólo presentaría:

“el fragmento central de un dibujo. Arriba y por debajo deberían haber habido otras losas sobre cuyo canto debió existir la conclusión o continuación del grabado” (Posnansky, 1945 TII: 223).

La escena muestra un personaje frontal con cetros acompañado de dos hombres felino a sus costados a manera de acompañantes (cuatro en total), según la fotografía y el dibujo. Estos personajes estarían ubicados de a pares, dos en cada extremo de la figura central y los mismos estarían convergiendo hacia esta (Posnansky, 1945, TII: 224).

Identificación de dinteles Tiwanaku

En arquitectura y en construcción, se denomina dintel al elemento horizontal, generalmente de una sola pieza lítica que se apoya sobre las jambas o pies derechos de un hueco, cerrando la parte superior de una puerta o ventana, y que soporta el peso del muro que queda por encima de este.

De entre los dinteles con grabados que se pueden apreciar en Tiwanaku, Protzen y Nair (2016) hacen referencia a los hallazgos de Cordero Miranda en 1976, que recuperó el arquitrabe o dintel Kantatayita cuya *“parte frontal estaba adornada con un friso arqueado con criaturas voladoras que sostenían báculos y probablemente estaba revestido con láminas de oro”* (Protzen y Nair, 2016:214).

Para determinar una categoría de bloques de construcción en la lito-escultura de las estructuras Tiwanaku, Protzen y Nair (2016) realizan un inventario sobre los *“tipos de construcción estándar que se encuentran principalmente en Pumapunku”* en donde los *“nombres de los tipos de piedras derivan de motivos que se encuentran en ellas, su forma o la función que cumplen”* (Protzen y Nair, 2016:170).

Dentro de esta clasificación, los dinteles se encuentran dentro del Tipo 4 (Piedra Dintel) el cual cuenta con 7 diferentes variables, identificando al Dintel Linares en la categoría 4,7: *“Con Personajes antropomorfos contrapuestos”* (Protzen y Nair, 2016:170).

En la clasificación de Protzen y Nair (2016), referente a Arquitrabes con personajes contrapuestos, se indica que en *“Tiahuanaco usaban arquitrabes rectos tipo viga”*, en donde toman como ejemplo una piedra fotografiada por Posnansky en 1945, *“probablemente una losa plana con una franja decorada en uno de los lados más angostos que fue descubierta mientras fue utilizada como dintel en una de las*

casas en La Paz” (Protzen y Nair 2016:216), aludiendo al dintel de Linares.

La posible función de estas dos piezas (dintel de Kantatayita y de Linares) que dan Protzen y Nair, es que *“...si sirvieron como dinteles sobre puertas, estas puertas deben haber sido bastante angostas...estos arquitrabes pueden haber estado colocados en los rebajos de los portales...”* (Protzen y Nair, 2016:217).

Características iconográficas

La iconografía detectada en tres de los fragmentos del dintel ubicado en el MUNARQ, corresponderían a los “sacrificadores” descritos por Cook (1994) o los “Personajes de perfil antropomorfos con rasgos de felino” descritos por Agüero et al. (2003). Considerando que el fragmento faltante de dicha pieza, fuese posiblemente el espacio destinado a albergar a la figura central de la “deidad de los báculos”, es pertinente señalar que la descripción y comparación se basará exclusivamente en las figuras o motivos de los “acompañantes o sacrificadores” puesto que son los únicos identificables en dichos fragmentos. Previamente se hará una breve descripción de este tipo de motivos.

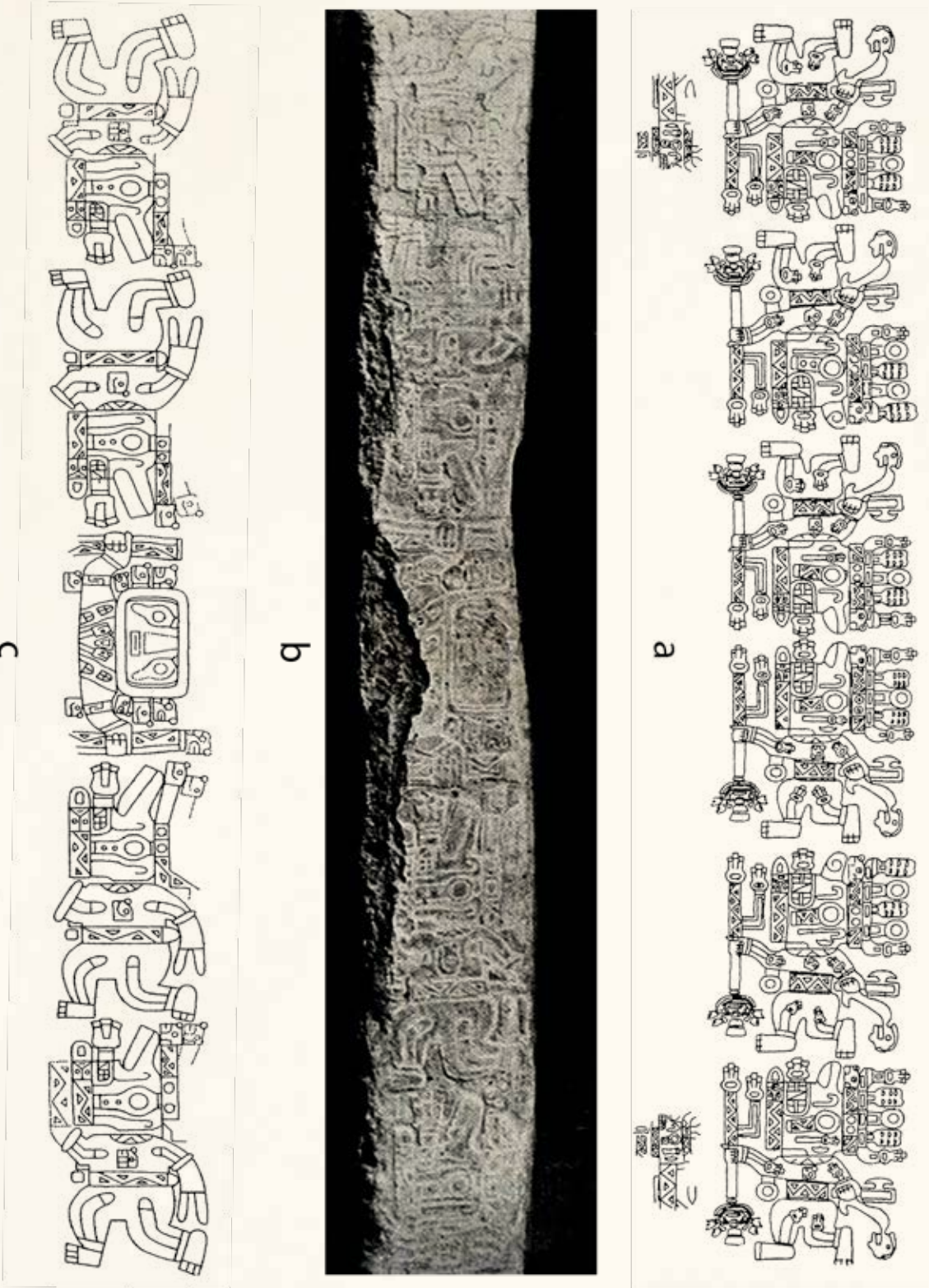


Fig. 1: a. Dintel y/o arquitrabe de Kantatayita en Tiwanaku (extraído de Cook 1994: Lám.56); b. Dintel Linares en la única fotografía que lo registra completo (extraído de Posnansky, 1945, TII: Fig. 140); c. Despliegue de la pieza anterior cuando aún estaba completa (extraído de Posnansky, 1945, TII: Fig. 140a)

Los sacrificadores o acompañantes.

Los diversos trabajos sobre el análisis estilístico y el iconográfico de los Andes centro sur durante el Horizonte Medio, confluyen a una relación entre estilos Wari de Perú y Tiwanaku de Bolivia, constituyendo dos productos diferentes de una misma tradición iconográfica, derivándose ambas de Pucara, cultura de los años 200 a.C.-200 d.C. (Cook, 1994; Isbell y Knobloch, 2009). Esto es observable a través de una evolución de la figura del sacrificador en el que se origina el esquema de las figuras de perfil con báculos, en donde los principios estructurales por los cuales se rigen ambas culturas parecen más bien opuestos y en donde la contraparte de un ceramio gigante de la cultura Wari decorado de manera tan elaborada con estos personajes, y las esculturas monolíticas incisas de Tiwanaku representan a su vez este tipo de personajes (Cook, 1994).

En la iconografía referente a Wari y Tiwanaku, Cook (1994: 191), identifica dos categorías principales de personajes, las que son figuras sobrenaturales y las figuras humanas, en donde la deidad con báculos y las figuras de perfil con báculos, se caracterizan por rasgos que las dotan de una categoría sobrenatural. Estos sacrificadores con atributos humanos y felinos están de perfil y tienen las siguientes características:

- Ojos partidos y decoración facial.
- Cabezas trofeo más pequeñas alrededor de los ojos y sobre la barbilla de algunas figuras.

- Sujetan un báculo en la mano izquierda
- Sujetan en la mano derecha un hacha y una cabeza trofeo.

Se observa que estos personajes conocidos como “sacrificadores” son representados de forma solitaria en tabletas de rapé y dinteles como el de Kantatayita en periodos tempranos no definidos, mientras que durante el Horizonte Medio (años 500 - 1150 d.C.) estos sacrificadores serán parte de los acompañantes del tema de la deidad con cetros en Tiwanaku y Wari (Cook, 1994:193).

El “sacrificador” del dintel de la calle Linares es considerado por Cook como “*un eslabón que une la cadena de variantes tempranas del personaje en las que siempre está representado aislado--*, con los más tardíos, donde queda incluido en el tema de la Deidad Central” (Cook, 1994:196-197). Esto ocurriría en la Fase III de la secuencia cronología Wari-Tiwanaku de Cook que incluye a las Fases 2-4 de Wallace, la Fase IV de Ponce y la Época 1B y principios de 2A en la secuencia de Menzel (Cook, 1994:91). En tiempo reciente se ha asociado dicho dintel a la fase I de lito escultura, entre los periodos IV y V (años 700 - 1050 d.C.), probablemente al inicio del periodo IV (Isbell y Knobloch, 2009). Sin embargo el tiempo de creación del dintel puede ser todavía sujeto a debates.

En el dintel de Linares el sacrificador se convierte en una figura subsidiaria de la deidad con cetros, ya que estos “sacrificadores” se encuentran avanzando hacia la “deidad con báculos”. Si bien estos comparten varios

elementos de diseño con los de Kantatayita, no sostienen ni cabezas trofeo ni hachas. Han sido prácticamente despojados de estas características simbólicas, siendo sustituidas las manos de los personajes por una especie de garra que la remplace y que es muy difícil de interpretar (en el dibujo de Posnansky), que en los casos a analizarse tampoco parece ser un elemento claro a distinguirse, aunque se infiere en uno que es una mano que sujeta un cetro y no una garra. Por lo expuesto, la temática del “Sacrificador” no desaparece como figura en Wari y Tiwanaku, sin embargo este se desplaza a contextos secundarios.

Descripción de las cinco piezas del dintel MUNARQ (Linares).

Los cinco bloques líticos (Fig. 2 a, Tablas 1 y 2) que se encuentran actualmente ubicados en el depósito del MUNARQ conformaban una sola estructura cuya materia prima es roca andesita, cada bloque cuenta con un código diferente y correlativo (cód. 10295, 10296, 10297, 10298 y 10299), Tres de los bloques presentan una forma rectangular (10295, 10298 y 10299) y dos presentan una forma triangular, (10296 y 10297). Tres bloques presentan grabados en la cara más angosta de una de sus superficies, (10296, 10297 y 10299).

Una de las características físicas destacables de los fragmentos es que todos presentan en la parte superficial superior, lo que parece un pulido, producido probablemente por un desgaste de uso, lo cual podría ser un indicador de que en algún momento este bloque fue usado como “losa o grada” de tal forma que el tránsito de

las personas produjo este desgaste superficial, concordando con la descripción de Posnansky sobre el Dintel Linares (Figs. 2b y 3a).

Con respecto a materiales “ajenos o extraños” en la superficie de los bloques, existe la presencia de “cemento” en la superficie de algunos fragmentos (10295, 10299, 10208) y parte posterior de un fragmento (10299) encontrándose la mayor parte de este material en la parte posterior del dintel respecto a la cara con relieve (Fig. 3 b). La presencia de este material podría ser un indicador más, de que este “dintel” en algún momento formó parte de una estructura moderna, o que fue utilizado como soporte de una estructura. Empero el “pulido por desgaste de uso” y la presencia de “cemento o concreto” no parecen ser del mismo periodo de uso, ya que el cemento parecería estar sobrepuesto a la superficie de desgaste, lo cual implicaría una aplicación de este material, posterior al uso del bloque como “losa”. Sin embargo esto sólo podrá ser corroborado, después del tratamiento de conservación que se le realizará a los fragmentos para remover los cuerpos extraños.

Otro material que también se encuentra en la superficie de los bloques es la presencia de “estuco, yeso o tiza” pero en menor cantidad. A diferencia del “cemento” este material se encuentra distribuido de manera irregular en pequeñas cantidades.

Con respecto a la masa y la integridad del bloque original, se puede apreciar que este sufrió un notable deterioro, causado por diversos impactos, los cuales produjeron la

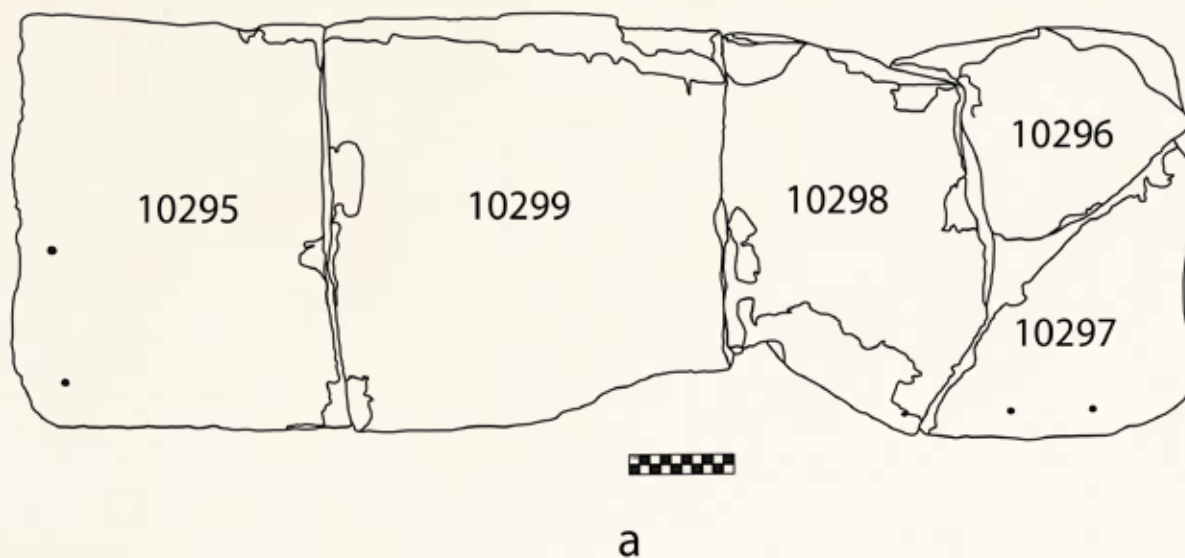
fragmentación de la pieza original. Sin embargo, aún se cuenta con más del 80 por ciento de su estructura, lo cual hizo posible: identificar las áreas faltantes producto del desportillado, inferir que el fragmento faltante fue producto de un “posible cincelado”, e identificar cuatro posibles puntos de “percusión o impacto” que produjeron la fragmentación de la pieza original (Figs. 3 c y 4).

Una de las fracturas más sobresalientes, es aquella que se encuentra en el fragmento 10298 relacionada al fragmento faltante en cuya superficie se habría ubicado la figura central o “deidad de los báculos”. Esta fractura, a diferencia de los puntos de impacto del resto de fragmentos, muestra una clara forma curva, y una penetración consecutiva bastante profunda, lo que parecería ser producto de un “cincelado”. Esto me lleva a pensar, que a diferencia de las demás fracturas, esta última fue producida con la finalidad de la “extracción de la figura central”, lo que produjo que se pierda la mayor parte del grabado correspondiente a los “acompañantes de la derecha” y parte del acompañante de la izquierda más cercano a la figura central (Figs. 3 c y 4).

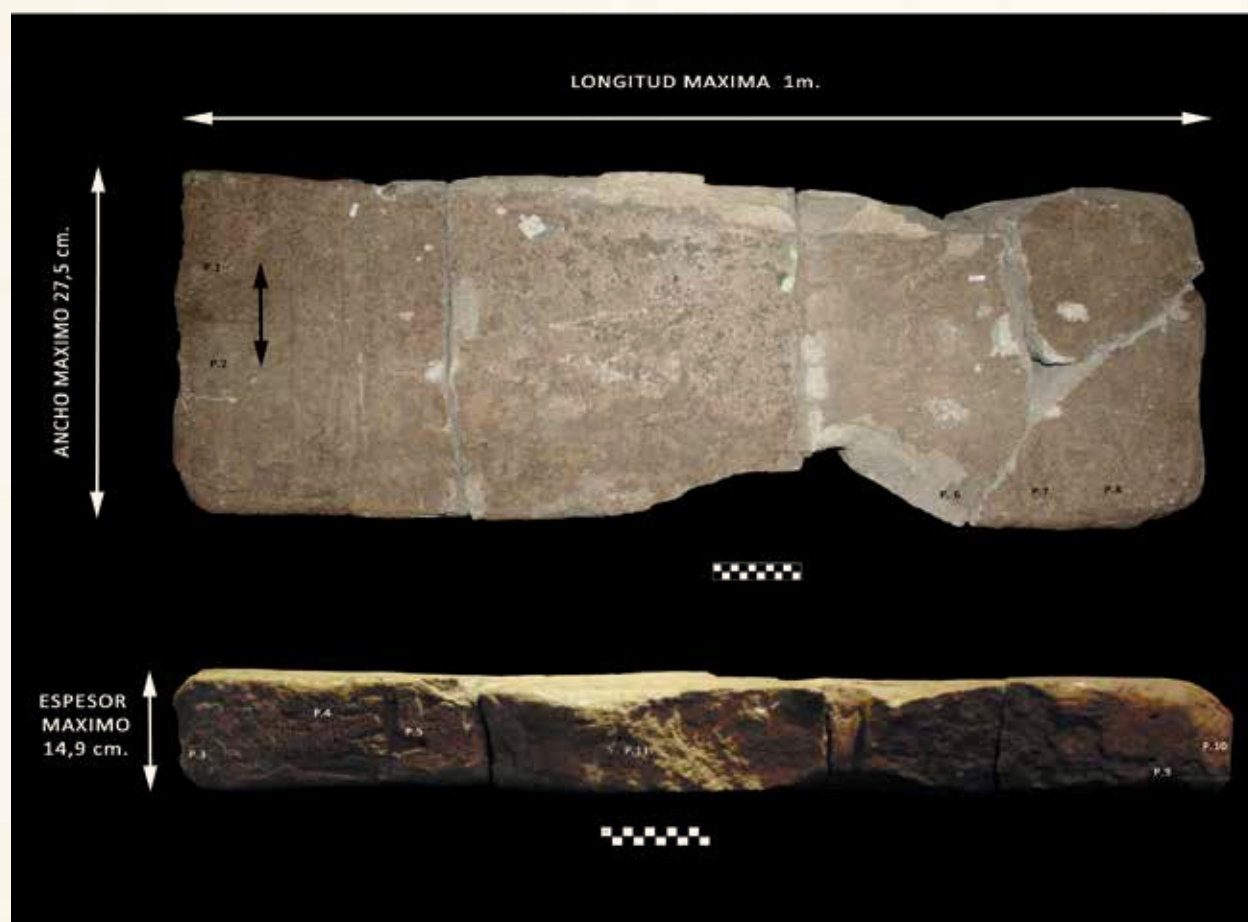
Independientemente de la longitud de cada fragmento, el largo máximo de la pieza original correspondería a un metro, con un ancho que varía de entre 23 cm. a 27,5 cm., al igual que un espesor que varía de 12,5 a 14,9 cm. El peso aproximado del bloque original, sin contar con los fragmentos faltantes, llegaría a un total de 95 kilos.

Una de las características físicas resaltantes de estos bloques, es que presentan perforaciones circulares de una longitud de entre 0,3 a 0,6 cm, y una profundidad variable de 0,2 a 1,1 cm. (Fig. 2b y Tabla 2). Estos se encuentran presentes en el fragmento 10295 con dos perforaciones ubicadas en el margen izquierdo de la superficie superior, donde se muestra el desgaste por usos, y tres en la superficie correspondiente a los personajes en alto relieve, ubicándose en el centro de la superficie. En el fragmento 10297 de la misma forma que el anterior se presentan dos perforaciones en el margen inferior de la superficie con desgaste, y dos en la superficie de alto relieve del personaje de perfil. En el fragmento 10299 en la superficie cercana al alto relieve del personaje de perfil, y finalmente se encuentra una última perforación en el bloque 10298 en la parte superior que corresponde a una superficie desportillada.

Como se puede apreciar las perforaciones (Fig. 2b y Tabla 2) en su mayoría siguen un patrón similar conforme la longitud y posición de las mismas, lo que implicaría que estas fueron hechas con una misma herramienta, además que la distancia que existe entre una perforación y otra, sigue un patrón común, como es el caso de las perforaciones P3, P4 y P11 cuya distancia de una a otra es de 19 cm y 15 cm. una En las perforaciones P6, P7 y P8 también existe una distancia equitativa de 8 cm. una de otra.



a



b

Fig. 2: a. Dibujo de los cinco fragmentos del dintel de Linares con su codificación de registro; b. Imágenes de los cinco fragmentos, medidas y ubicación de las 10 perforaciones identificadas (elaboración por el autor).

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS DE LOS BLOQUES						
CÓDIGO	LONGITUD MÁXIMA	ANCHO MÁXIMO	ESPESOR MÁXIMO	PESO	CANTIDAD DE PERSONAJES EN ALTO RELIEVE DETECTABLES	CANTIDAD DE PERFORACIONES DETECTABLES
10295	37,5 cm.	27,5 cm.	12,8 cm.	23,30 kg.	2	5
10296	19,5 cm.	22,5 cm.	14,9 cm.	8,90 kg.	0	0
10297	28 cm.	24 cm.	12,5 cm.	12,70 kg.	1	4
10298	35 cm.	23 cm.	12,9 cm.	19 kg.	0	1
10299	38 cm.	33,5 cm.	13,9 cm.	31,10 kg	1	1

Tabla 1: Características físicas de los fragmentos del dintel MUNARQ.

MEDIDAS DE LAS PERFORACIONES			
CÓDIGO DE FRAGMENTO	CÓDIGO DE PERFORACIÓN	LONGITUD	PROFUNDIDAD
10295	P1	0,6 cm.	0,55 cm.
	P2	0,6 cm.	0,2 cm.
	P3	0,5 cm.	0,8 cm
	P4	0,3 cm.	0,2 cm
	P5	0,6 cm.	1,1 cm
10298	P6	0,3 cm.	0,5 cm
10297	P7	0,45 cm.	0,8 cm.
	P8	0,35cm	0,3 cm.
	P9	0,5 cm	1 cm
	P10	0,4 cm	0,7 cm
10299	P11	0,4 cm.	0,9 cm.

Tabla 2: Medidas de las perforaciones según sus fragmentos y los criterios de longitud y profundidad, pertenecientes al dintel MUNARQ.

Esto indicaría que estas perforaciones en algún momento cumplieron una función específica, y que fueron elaboradas con un propósito definido, probablemente prehispánico y de función Tiwanakota, ya que Protzen y Nair (2016) le atribuyen al hallazgo del dintel de Kantatayita características parecidas al del dintel MUNARQ, ya que sus perforaciones servían quizás para sujetar láminas de oro (Protzen y Nair, 2016:214). Por lo cual es muy

probable que en la pieza original del dintel MUNARQ las perforaciones hayan cumplido la misma función de albergar “clavos” los cuales sostenían “láminas de oro” que daría un aspecto resaltante en el relieve de los personajes. Esto probablemente pueda comprobarse si es que aún quedasen restos de material metálico dentro de estas perforaciones, lo que un análisis químico u otro pertinente podrían develar de forma posterior al presente estudio.

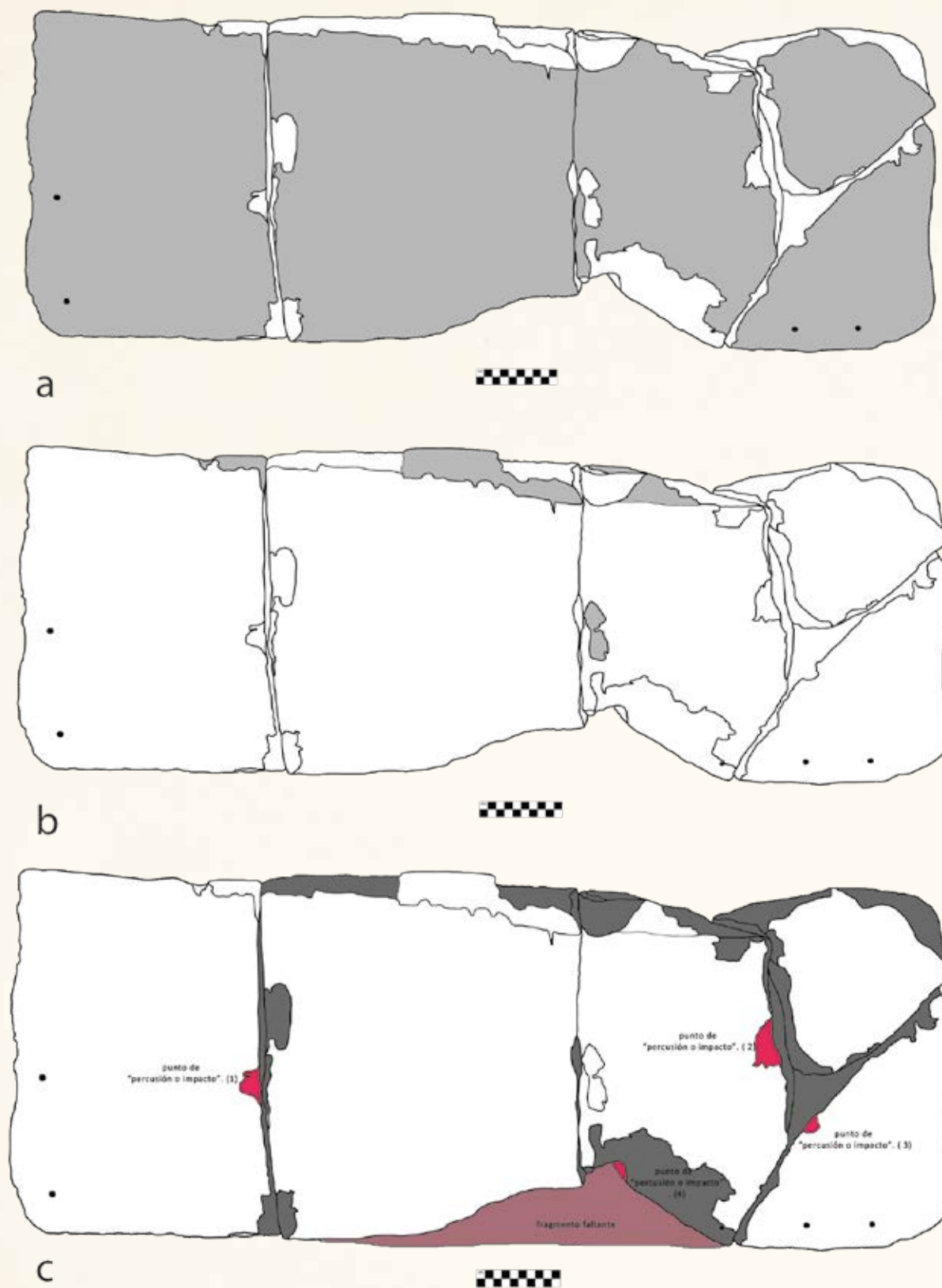


Fig. 3: a. Superficie pulida por desgaste de uso (secciones plomas) de los fragmentos del dintel; b. Superficie con restos de cemento (secciones plomas) de los fragmentos del dintel; c. Puntos de impacto por percusión (secciones rojas) de los fragmentos del dintel (gráficos desarrollados por el autor).



Fig. 4: Imágenes de los puntos de impacto por cincelado del dintel: a. Vista superior; b. Vista frontal; c. Vista latero frontal (Imágenes del autor).

Los personajes en alto relieve del dintel MUNARQ (Linares).

Las figuras en alto relieve que son apreciables en los bloques con iconografía, corresponden a tres diferentes personajes, identificables por sus características físicas y la comparación con las figuras del dintel Linares y el dintel de Kantatayita como “sacrificadores”, “decapitadores”, o “acompañantes”, de los cuales en ningún caso es posible apreciarlos completos ya que sufrieron un deterioro ya sea por la fragmentación del dintel, la erosión probablemente producto de la exposición al medio ambiente y/o el pulido por desgaste de uso. Empero su descripción y posterior comparación con la iconografía y fotografía del dintel de Linares, sugieren que los bloques del dintel MUNARQ no son sino fragmentos del dintel Linares, como se determina adelante.

Fragmento 10295

Este es el fragmento más representativo de los tres con personajes en alto relieve, ya que cuenta con la mayor parte de un personaje (la cabeza, el torso y parte de las piernas) y la parte inferior de otro personaje que se encuentra delante de este (Fig. 5 a, b y c).

Realizando una comparación con el dibujo de Posnansky del dintel Linares, este personaje correspondería al segundo “acompañante” de la izquierda con respecto a la figura central (personaje 2 de la izquierda P2I, Fig. 2 b y Tabla 2), y la faja y las piernas del primer “acompañante” de la izquierda con respecto a

la figura central desaparecida por el daño del dintel (personaje 1 de la izquierda P1I).

Las características faciales y corporales del segundo personaje son identificables. Es el único de entre los tres grabados que presenta la extremidad superior izquierda que estaría sosteniendo lo que parecería ser un “báculo” y no se sugiere tenga las garras interpretadas por Posnansky sino más bien quizás una mano no acabada o cuya superficie se ha borrado por los daños que tiene la pieza. También es distinguible parte del “tocado” en el cual es apreciable “una cabeza de felino de perfil”. Además de que se puede apreciar con claridad el collar, la boca y los dientes con sus característicos colmillos de los cuales surge un apéndice poco reconocible, la figura correspondiente a la barbilla, el ojo derecho junto a las decoraciones faciales, parte de la faja, el adorno correspondiente al codo izquierdo y parte de las piernas, se corresponden con las versiones de esta representación en las imágenes del dintel Linares (ver adelante). Las áreas que sufrieron un deterioro son considerables (Fig. 5 c), en especial en lo que respecta al tocado, la extremidad superior derecha la cual desapareció por completo, el pecho y parte de la faja.

Este personaje se encuentra claramente en posición horizontal, y conforme las piernas del personaje que se encuentra delante, se puede inferir que este también tuvo las piernas en una posición similar a este último, que da la impresión de encontrarse “arrodillado”, ambos personajes dirigiéndose hacia la derecha o el centro de la escena.

Fragmento 10299

Este fragmento (Fig. 6 a, b y c) correspondería al complemento de la parte superior del personaje 1 de la izquierda, P1I, del fragmento 10295 (Fig. 2 b y Tabla 2) del cual es apreciable la cabeza, parte del tocado y el hombro de la extremidad superior derecha.

También se puede distinguir el collar del personaje, la figura de la barbilla aunque no completa, y el apéndice que le sale de la boca que es más distinguible que en el caso de P2I.

La figura de la cabeza de felino en el tocado desapareció por completo, así como el torso y la extremidad superior izquierda.

La desaparición de la mayor parte del personaje, es probablemente más un producto de la fractura que de la erosión o el desgaste (Fig. 6 c).

Fragmento 10297

Este fragmento (Fig. 7 a, b y c) corresponde al único con personajes encontrado en alto relieve del lado derecho del dintel. Al igual que los demás, este sufrió varios deterioros, perdiendo parte de la cabeza correspondiente a nariz, boca y barbilla, así como las extremidades superiores e inferiores y parte del tocado (Fig. 7 c).

Uno de los aspectos resaltantes de esta figura, a diferencia de las dos anteriores, es que aún conserva el pecho y la figura que está por debajo del collar la cual es la “cabeza de un felino de perfil” de forma similar a los personajes del dintel Linares (Figs. 7 b y c, 8 a y b).

Este fragmento correspondería según la comparación con el dibujo de Posnansky del dintel Linares, al segundo “acompañante” de la derecha con respecto a la figura central (personaje 2 de la derecha P2D), que al igual que los otros anteriores (P1I y P2I) se encuentra en posición horizontal, pero dirigiéndose hacia la izquierda de la escena.

Al igual que el fragmento del P1I, la pérdida de la mayor parte del personaje se debe a la fractura que provocó la desfragmentación del dintel y no tanto por la erosión o el desgaste.

Comparación entre el dintel MUNARQ y el dintel Linares: son el mismo dintel

Los personajes de perfil, “acompañantes” o “acólitos”, a pesar de tener una gran variante de representaciones en diferentes soportes, que se presentan en Pucara y Tiwanaku, es posible reconocerlos por la visualización lateral de la cabeza pues según Agüero et. al. (2003: 51), el criterio de la posición de la cabeza es crucial para su definición.

Según Agüero et. al. (2003: 51) al realizar un desmontaje de las principales convenciones representacionales que gobiernan el sistema iconográfico de la lito escultura Tiwanaku, identifican 103 representaciones de estas figuras, siendo muchas de ellas repeticiones, de tal manera que reconocen 35 figuras diferentes correspondientes a los “acompañantes”. Muchos de estos personajes tendrían dobles opuestos, pero sólo algunas son idénticas entre ellas. El dintel Linares, entraría en la categoría de “Personajes de Perfil antropomorfos con rasgos de felino” de Agüero et. al. (2003:61).

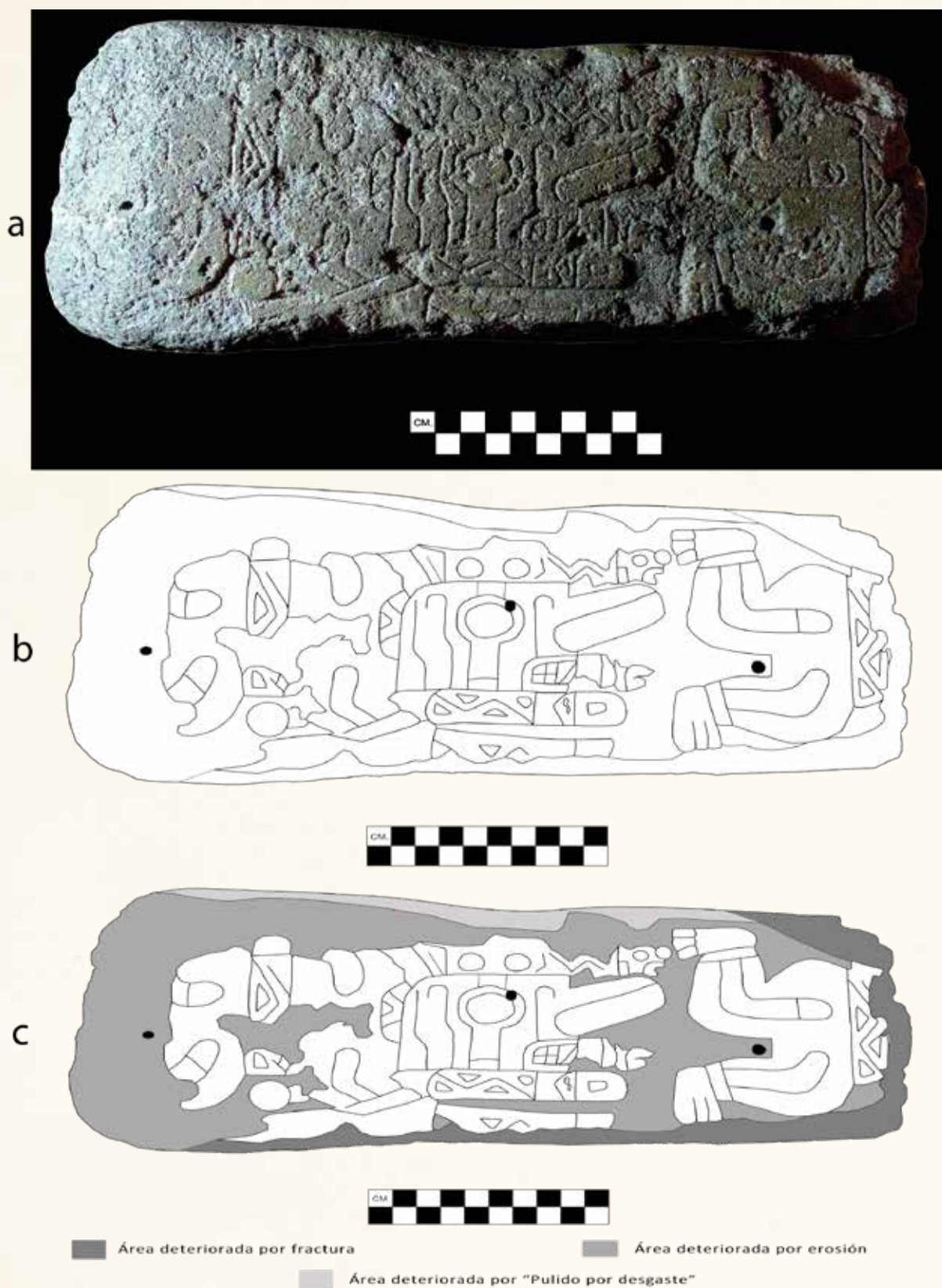


Fig. 5: Fragmento del dintel cód. 10295 MUNARQ: a. Foto del fragmento; b. Dibujo del fragmento (los puntos son perforaciones prehispánicas); c. Gráfico de las áreas deterioradas del fragmento (foto y gráficos del autor).

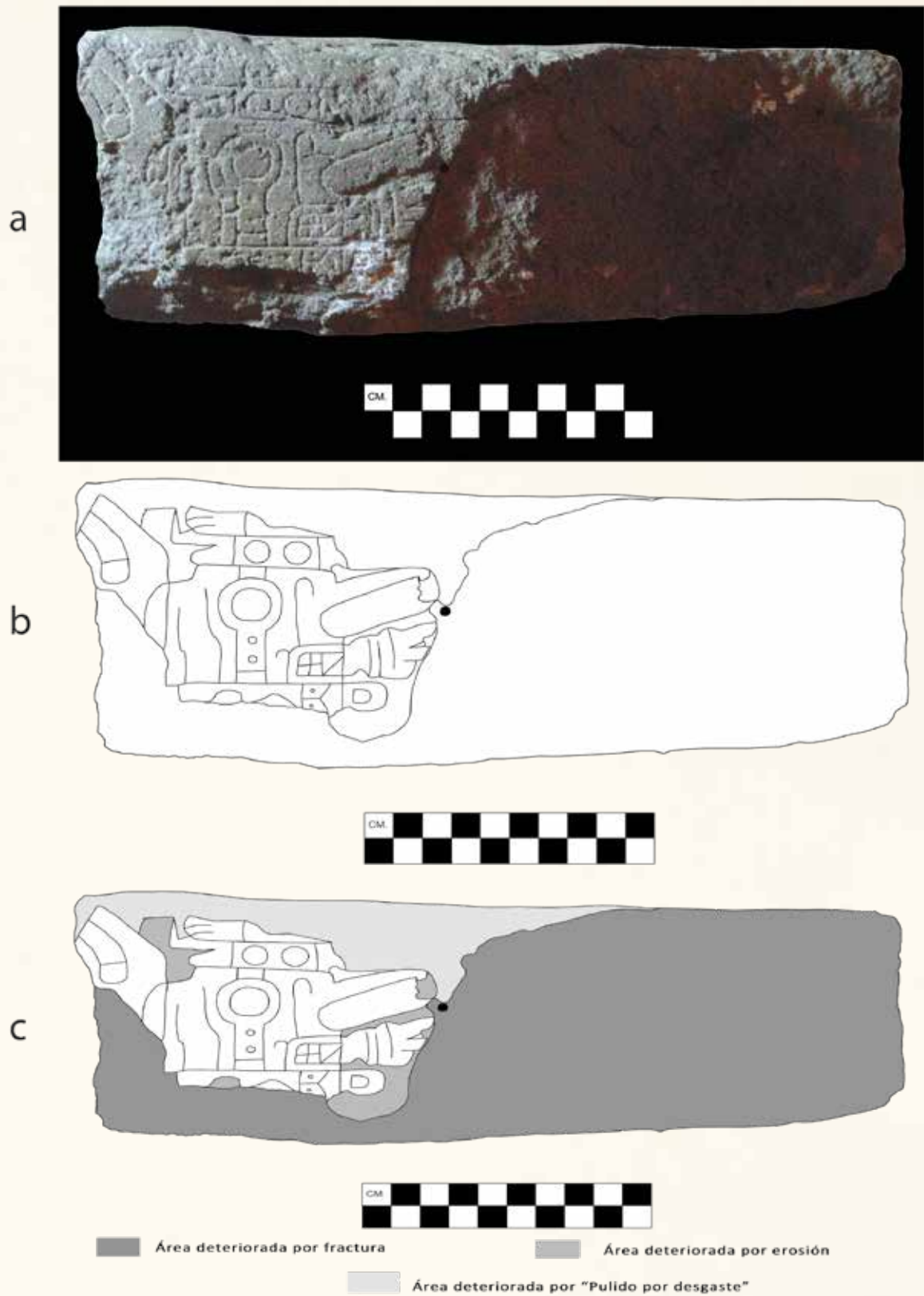


Fig. 6: Fragmento del dintel cód. 10299 MUNARQ: a. Foto del fragmento; b. Dibujo del fragmento (el punto negro es una perforación prehispánica); c. Gráfico de las áreas deterioradas del fragmento (foto y gráficos del autor).

A pesar de la enorme complejidad de las representaciones iconográficas nos limitaremos a comparaciones concretas, ya que con toda seguridad después de este trabajo existirán otros que puedan trabajar a profundidad la iconografía de los restos del dintel.

Como ya se anticipó previamente, existe una correlación evidente entre los “decapitadores” o “sacrificadores” del dintel Linares y los representados en los fragmentos del dintel MUNARQ (Fig. 8 a y b), incluso la configuración de los fragmentos del dintel MUNARQ converge con la propuesta para Linares (Fig. 8 c y d). Pero la evidencia visual más definitiva, no sólo se constituye en la iconografía de ambos dinteles, sino en rasgos como las perforaciones prehispánicas y fracturas comunes en ambos casos intercalados entre la iconografía grabada de los personajes representados.

En este caso sí se observan por ejemplo tres perforaciones concretas (Fig. 9 a y b) presentes en el fragmento 10295 y en una sección del dintel de Linares fotografiada por Posnansky. Se ubicarán coincidencias que difícilmente pueden ser accidentales o estilísticas (representaciones comunes entre ambos dinteles).

Conclusiones

Se puede concluir:

1. Los fragmentos del dintel MUNARQ analizados en el presente estudio, constituyen efectivamente los restos del emblemático dintel de Linares. Las comparaciones fotográficas y las perforaciones prehispánicas

entre la iconografía del mismo comprueban dicha situación. Incluso ciertos elementos contemporáneos que han sido insertados en la pieza (el cemento por ejemplo), sugieren un uso contemporáneo de la pieza, tal como Posnansky comenzó a remitirlo en 1945 cuando señalaba que la pieza estaba en una vivienda de La Paz. También se observa la divergencia probable entre algunas características verificables de los personajes “sacrificadores” de dicho dintel, como ser la posibilidad de que no tengan la extraña garra sugerida por Posnansky como sustituto de sus manos, sino de que quizás hayan tenido manos como sus homólogos del dintel de Kantatayita.

2. La importancia de la recuperación de los vestigios materiales sobrevivientes del dintel de Linares es enorme, ya que se trata de una pieza cuya iconografía muestra la evolución de los personajes decapitadores o sacrificadores, de ser representados aisladamente (Kantatayita) a ser acompañantes de la deidad con cetros. En sí es una pieza precursora de la Puerta del Sol (Cook, 1994), de entre los años 700 - 1050 d.C. (Isbell y Knobloch, 2009) o más temprana. Gracias a su “re-inserción” por medio de este trabajo al mundo de estudiosos de la iconografía Tiwanaku, comenzamos a percatarnos de ciertos detalles en su iconografía que no estaban totalmente claros en los primeros registros de Posnansky (el caso de la posibilidad de que estos decapitadores tengan manos y cetros por ejemplo). Todo ello a pesar de las enormes pérdidas que sufrió la pieza con los años.

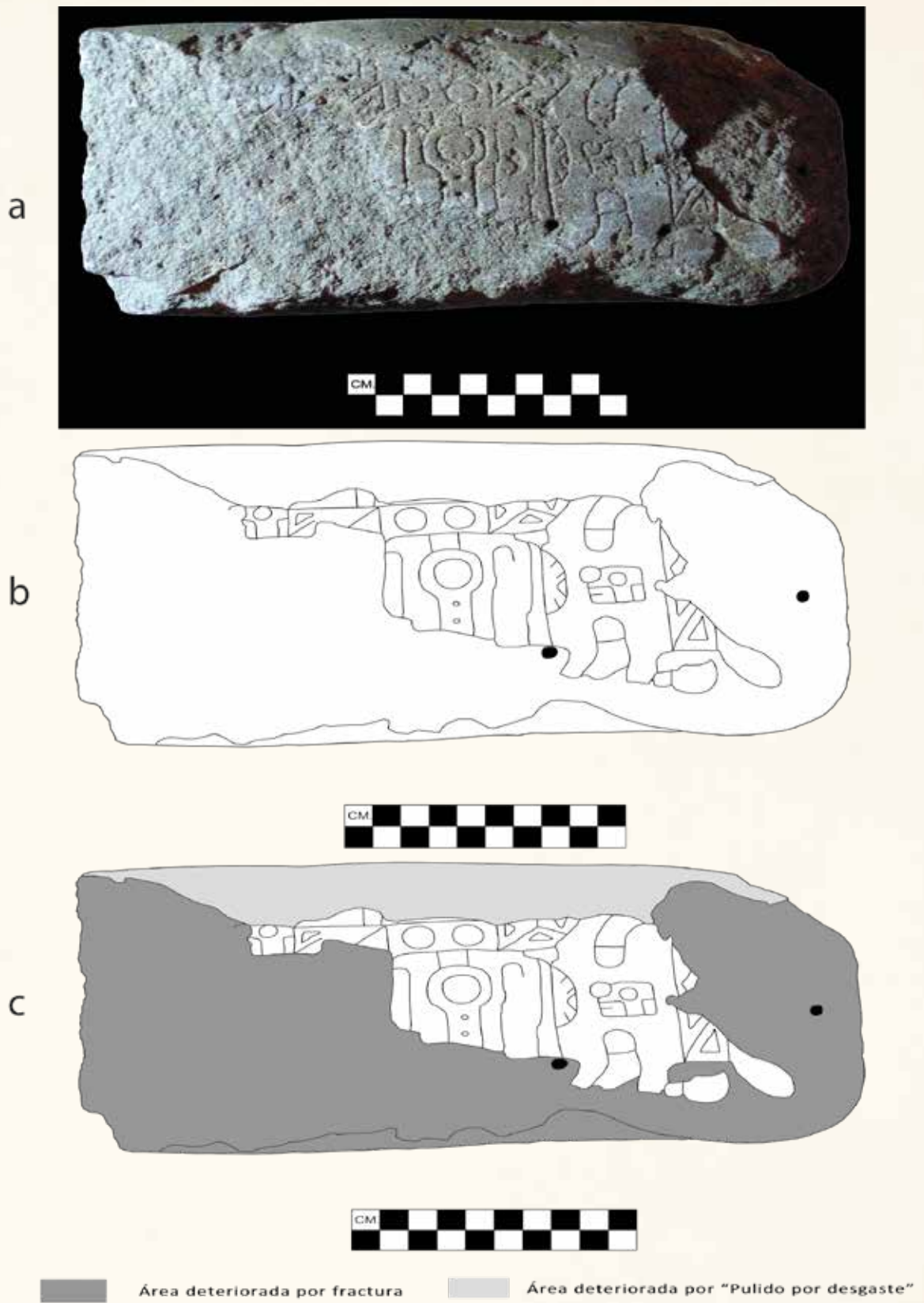


Fig. 7: Fragmento del dintel cód. 10297 MUNARQ: a. Foto del fragmento; b. Dibujo del fragmento (los puntos negros son perforaciones prehispánicas); c. Gráfico de las áreas deterioradas del fragmento (foto y gráficos del autor).

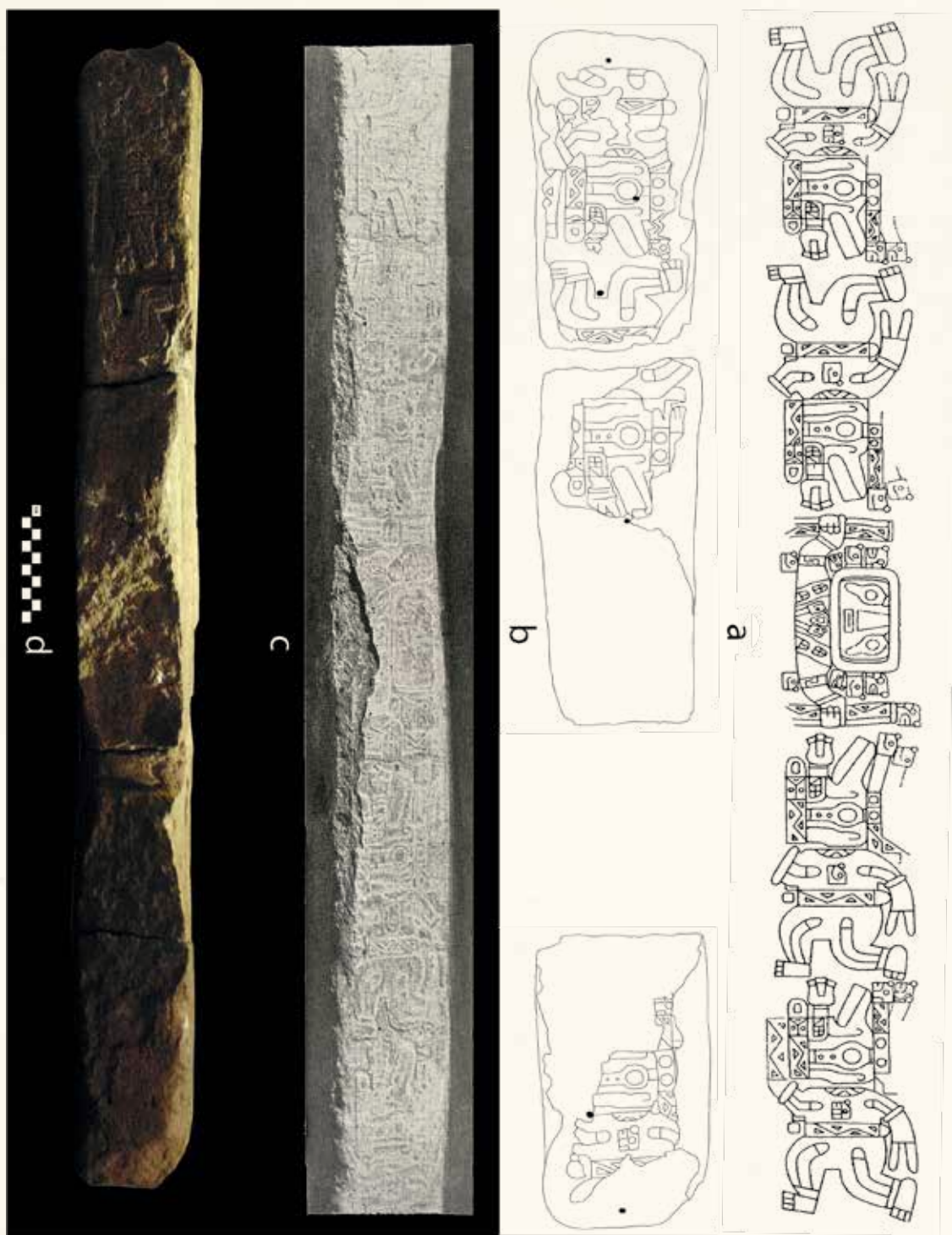


Fig. 8: a. Grafeo del dintel de Linares (extraído de Posnansky, 1945, TII: su Fig. 140 a); b. Gráficos de los tres fragmentos del dintel que contienen iconografía de “sacrificadores” de perfil horizontales y semejan secciones del dintel de Linares (gráficos del autor); c. Foto del dintel de Linares (extraído de Posnansky, 1945, TII: su Fig. 140); d. El dintel del MUNARQ montado a partir de los fragmentos existentes (foto del autor).



Fig. 9: Fracturas y perforaciones comunes entre el fragmento del dintel cód. 10295 MUNARQ y una sección del dintel de Linares: a. Se observan al menos tres perforaciones (círculos azules) del fragmento del dintel cód. 10295 MUNARQ iguales a aquellos visibles en la sección correspondiente del dintel de Linares (fotos del autor); b. Sección correspondiente del dintel de Linares que expone las mismas tres perforaciones (extraído de Posnansky, 1945 TII: Fig. 140).

3. La situación en que tan emblemática pieza fue reducida todavía tiene vacíos que deben investigarse, y que la presente investigación no ha podido aclarar, como ser ¿quién o quienes destruyeron el dintel? Debido a la falta de informes no sabemos la manera en que tan importante pieza fue casi destruida. Por décadas los arqueólogos andinistas estudiosos del tema Tiwanaku-Wari se basaron en las fotos y despliegues iconográficos de la pieza realizados por Posnansky, incluyendo investigadores bolivianos. Resulta curioso que nadie se percatase que la pieza estuviera o no en el Museo al aire libre de La Paz al que Posnansky inserta a partir de 1933 estelas originales como el monolito Bennett y otros, incluyendo el dintel Linares. El desaparecido INAR (Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia) trasladó piezas Tiwanaku del Museo al aire libre a Tiwanaku entre 2001-2002 (incluyendo la estela Bennett) pero en sus registros no figura el dintel de Linares, José Capriles (com. pers., 2018) remite que el dintel estuvo en dicho museo hasta 1998 cuando un acto vandálico por parte de extremistas cristianos conlleva a la destrucción del dintel y el traslado de sus restos al INAR/MUNARQ. Empero ¿Por qué no figura un informe oficial?, o ¿este desapareció de archivo?, y ¿Por qué no existen fotos del dintel después de 1933-1945? La única consecuencia visible es la destrucción de la pieza por factores poco claros, y su recuperación e identificación gracias a este trabajo inicial con los auspicios del MUNARQ y UDAM que continúan con el ordenamiento y re-inventariación de los

materiales de las bodegas del MUNARQ.

4. Este caso nos pone a reflexionar respecto a la protección del patrimonio arqueológico en Bolivia, ya que desde su posible traslado de Tiwanaku, hasta la ciudad de La Paz, pasando por el Museo al aire libre de Miraflores y su ubicación final en el MUNARQ, el dintel Linares ha perdido gran parte de su iconografía en relieve, que no sólo tenía características únicas, sino que este caso y otros similares, son un llamado de alerta a la forma en que se maneja y destruye el legado histórico y arqueológico, no sólo referente a la pérdida y destrucción de información científica, sino a la pérdida de valores patrimoniales por entidades municipales e incluso estatales en gestiones previas. Debe en consecuencia resaltarse el trabajo del MUNARQ y de UDAM en cuyas gestiones se ha podido localizar, identificar y próximamente conservar esta importante pieza arqueológica.

Agradecimientos

Debe agradecerse inicialmente al Museo Nacional de Arqueología de Bolivia por su preocupación en registrar y conservar su patrimonio arqueológico, y haberme permitido poder tocar el tema de la recuperación e identificación de una emblemática pieza arqueológica. Agradecer a la Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM) por brindar pasantías que permiten la investigación, y evidentemente a la Cooperación Técnica Belga en Bolivia (CTB) por su interés en promocionar la investigación.

Bibliografía

- Agüero C., M., Uribe, y J., Berenguer. (2003). “La iconografía Tiwanaku: El caso de la escultura lítica”. *Textos Antropológicos* Vol 14. N°2, pp. 47-82.
- Berenguer, J. (1987). “Consumo Nasal de Alucinogenos en Tiwanaku: Una aproximación iconográfica”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, No. 2, pp. 33-53.
- Berenguer, J. (1998). “La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera: una hipótesis”. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, No. 7, pp. 1-21.
- Cook, A. (1994). “Wari y Tiwanaku: Entre el estilo y la imagen”. (Ed.) Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Isbell, W., y P., Knobloch, (2009). “SAIS- The Origin, Development, and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography”. *Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. (Ed.) M. Young-Sánchez, Publication of the Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Colorado, pp. 165-210.
- Loza, C. (2008). “Una “fiera de piedra” Tiwanaku, fallido símbolo de la nación boliviana”. *Estudios Atacameños Arqueología y Antropología Sur andinas* N° 36 / 2008, pp. 93 – 115.
- Posnansky, A. (1945). *Tiwanacu: The Cradle of American Man*. Vol. I y II. (Ed.) J.J. Agustin, New York.
- Posnansky, A. (1957). *Tiwanacu: The Cradle of American Man*. Vols. III y IV. (Ed.) Ministerio de Educacion de Bolivia, La Paz.
- Ponce, C. (1982). “*El Templo Semisubterráneo de Tiwanaku*”, (Ed.) Librería y Editorial Juventud, La Paz.
- Protzen, J-P. y S. Nair. (2016). “*Las piedras de Tiahuanaco: Arquitectura y construcción del centro megalítico andino*”, (Ed.) Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.



EL RECONOCIMIENTO DE LOS KEROS CON DECORACION DE SEGMENTOS RECTANGULARES EN LA ICONOGRAFIA TIWANAKU: ACOTACIONES A SUS SIGNIFICADOS.

David Emmanuel Trigo Rodríguez ¹

Mariel Rayza Rivero Castañón ²

Resumen

La creación de keros con “segmentos rectangulares” entre los años 200/300 a 400/500 d.C., en la cuenca del Titicaca como fruto de la adopción de la forma cerámica conocida como Kero desde Cochabamba, marcará todo un proceso simbólico y ritual hasta los años 980 a 1025 d.C. que ligará la iconografía de estos keros con la lito escultura Tiwanaku. Considerando las diferentes interpretaciones previas de estos casos, y los datos que brindan las nuevas evidencias, es posible sugerir periodificaciones para escenas muy importantes de la iconografía de la lito escultura de Tiwanaku. El presente trabajo pretende ahondar en las antiguas y nuevas interpretaciones en torno al simbolismo de este tipo de keros en la cuenca del Titicaca.

Palabras claves: kero, iconografía, Titicaca, Tiwanaku, prosopomorfo

Abstract

The creation of keros with “rectangular segments” between the years AD 200/300 and AD 400/500 in the Titicaca basin, as a result of the adoption of the ceramic vessel form known as the kero from Cochabamba, marks an important symbolic and ritual process until the years AD 980–1025, linking the iconography of these keros with Tiwanaku stone sculpture. Considering the different previous interpretations of these cases, and the data provided by new evidence, it is possible to suggest periodifications for some very important scenes in Tiwanaku iconography. The present work delves into the previous and new interpretations concerning the symbolism of keros of this type in the Titicaca basin.

Key words: kero, iconography, Titicaca, Tiwanaku, prosopomorphic.

¹ Licenciado en Arqueología, Técnico de la Unidad de Arqueología y Museos (UDAM), y encargado del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, email: david_falcoragrest@hotmail.com

² Estudiante de la Carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), y pasante del Museo Nacional de Arqueología, email: marielrivero45@gmail.com

Introducción.

Los keros Tiwanaku aparecen siendo representados en varios monolitos antropomorfos de la capital Tiwanaku, siendo sujetados en la mano de algunos de estos como el caso de la estela Bennett (Bennett, 1934). A su vez la estela Bennett sujeta una tableta de rapé en su otra mano, esto es que sujeta un kero y una tableta, una versión de la deidad con cetros de un receptáculo lítico introducirá a sus cetros ambos elementos (Berenguer, 1987).

Este kero representado en lito escultura, presenta atributos concretos: está adornado en la parte inferior de su borde por una franja horizontal de rectángulos, y en periodos tempranos se complementa con escalonados, mientras en periodos tardíos se le adiciona un rostro radiado al cuerpo del kero, aspecto que permite comparaciones con recipientes cerámicos reales de este tipo, con implicancias simbólicas que se pueden consolidar, conforme sugiere este trabajo.

Surgen dudas sobre este tipo de kero, como ¿únicamente aparece en los ejemplos líticos de ciertos monolitos antropomorfos y un receptáculo lítico?, los contextos de keros de este tipo ¿de qué tiempo son?, o ¿a qué se asocia este tipo de kero en los contextos en que aparece?, sin duda responder a estas preguntas permite profundizar en la iconografía de “estos” y “sobre” estos keros, y enlazar esencialmente los significados de la iconografía lítica y cerámica Tiwanaku, por lo que se ha generado este trabajo tratando de ahondar en estos temas que inicialmente fueron planteados por Berenguer (1987).

En la interpretación de Berenguer (1987), se sugería cierto dualismo complementario en los monolitos Tiwanaku: Por un lado la tableta que alude a la inhalación de psicotrópicos, por ejemplo la vilca (*anadenanthera columbrina*) utilizada en tabletas como las representadas y cuyas versiones reales son abundantes en el norte de Chile (Torres, 2004). Y por otro lado el kero también representado en algunos monolitos, y cuyas versiones reales contenían bebidas como la chicha (de quinua o maíz), dependiendo la región (Anderson, 2008). Dichas estelas podrían representar a oficiantes religiosos Tiwanaku que utilizaran dichos objetos y las bebidas y alucinógenos contenidos en estos.

Al respecto se puede inferir que ello no sería erróneo, en el año 1559 Polo de Ondegardo nos describía justamente este tipo de dualidad de elementos rituales en ceremonias celebradas por hechiceros andinos:

“Otro género de hechizeros auia entre los indios...y hacen mil ceremonias y sacrificios para este efecto, allende que inuocan para esto al demonio, y emborrachanse (como esta dicho) y para este oficio particular Vsan de vna llerua llamada Vilca, echando el humo della en la chicha, o tomándola por otra via...” (Polo de Ondegardo [1559] 2017: 166-167).

Polo estaría remitiendo que los “hechiceros” combinan en sus ceremonias la Vilca y la chicha, elementos que se sugiere contenían los recipientes que sujetaban los monolitos

referidos en Tiwanaku. A su vez Polo refiere que la Vilca también es ingerida de otras formas, aludiendo quizás a los elementos de parafernalia que no describe (tabletas, enemas, etc.). La combinación sugerida es el uso del vapor o humo de la vilca sobre la chicha, que implicaría la cercanía de ambos elementos en su consumo bajo ciertas ceremonias realizadas por sacerdotes o hechiceros andinos coloniales, y probablemente los antecedentes prehispánicos de dicha ceremonia serían visibles en la iconografía de estatuas Tiwanaku. Las ritualidades con keros para deidades como el Sol son ampliamente descritas por los cronistas coloniales para reflejar ritos de su tiempo y del pasado Inca, el brindis ritual hecho por los oficiantes son descritos gráficamente por Guamán Poma de Ayala ([1615] 2015) señalando la importancia de los keros en los ritos de la liturgia andina (Fig. 1). Cabe suponer que este tipo de ritualidad representada gráficamente por Guamán Poma, fue también representada por culturas previas a los Incas como Tiwanaku, aunque incluyendo elementos que en el tiempo de Poma de Ayala dejaron de ser mostrados como las tabletas de rapé, y manteniendo como vector constante la presencia del kero ritual.

El origen de esta dualidad de elementos rituales se remonta a Tiwanaku en periodos tempranos, y su evolución simbólica y utilitaria mantiene una estrecha relación con un tipo de kero temprano que parece ser el más representado en la iconografía de la lito escultura Tiwanaku: el kero con franjas de rectángulos.

Los keros con franjas rectangulares del periodo Tiwanaku III (años 200/300 d.C. – 400/500 d.C.) y su representación iconográfica posterior (años 500 d.C.-1100 d.C.)

La aparición de los keros con franjas rectangulares decorando la parte inferior del borde externo, y/o el espacio del anillo de decantación de los keros, aparece de forma temprana en Lukurmata, una colonia y/o satélite de Tiwanaku en la península de Taraco (cuenca del Titicaca). Se trata de un asentamiento multiocupacional con un templo Tiwanaku, en donde Bermann (1994) registraría entre sus estructuras habitacionales 14-18, fragmentos de keros de este tipo (Fig. 2 a y b). De acuerdo a Bermann también se observa la presencia temprana de materiales importados, o inspirados, en estilos de Cochabamba como cerámica Mojocoya, Huruquilla y Yampara en los contextos que registra de los periodos III y IV. Por su parte Janusek (2003) remite que los ejemplos de fragmentos de keros antes mencionados si bien se asocian al estilo Qeya (característico del periodo III), parecen tener influencia de motivos provenientes de los estilos Tupuraya y Mojocoya de Cochabamba, ello no es incoherente con el origen en periodos más antiguos de la forma kero en culturas de Cochabamba (Anderson, 2008).

El periodo III es definido por Bermann entre los años 200 d.C.-400 d.C., aunque Janusek lo sitúa más tardíamente entre el 300 d.C.-500 d.C., momento en que este tipo de keros aparecen en Lukurmata, quizás como fruto de la influencia cochabambina.

Inti Raymi HAYCAICUS QVI



Fig. 1: Brindis ritual con el sol en el Inti Raymi (extraído de Poma de Ayala [1615] 2015: [246] 135).

Resulta importante percatarse de dos aspectos importantes: 1. Los keros aparecen en periodos mucho más antiguos en Cochabamba (Anderson, 2008), pero no son parte del repertorio de las formas de vasijas de la cuenca del Titicaca antes del periodo III. 2. Existiría en consecuencia la posibilidad de que este kero con franjas rectangulares sea una de las primeras versiones de keros generados en la cuenca del Titicaca (Janusek, 2003).

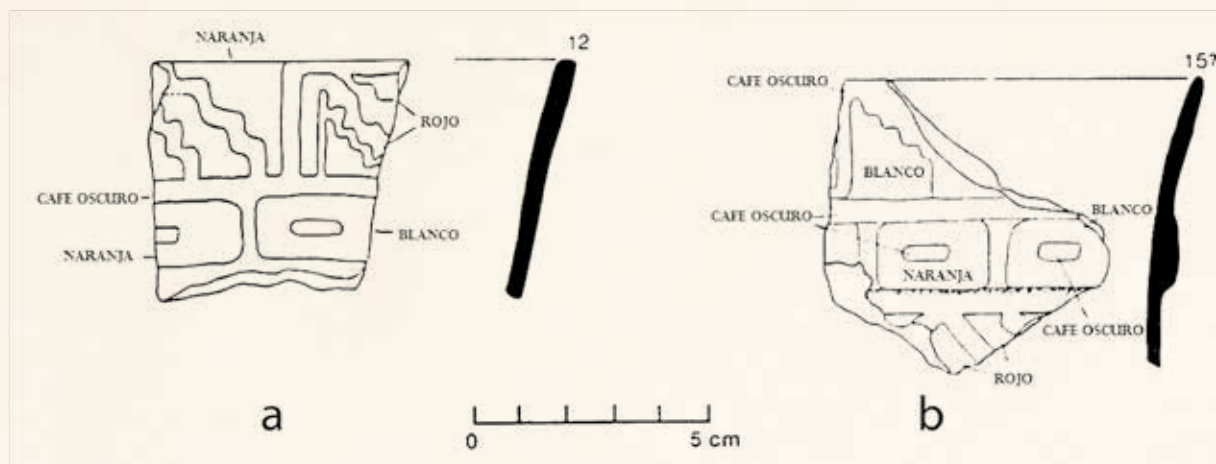
Una versión completa de este tipo de kero del periodo III, se observa en un ejemplar del MUNARQ (Fig. 2 c) cuyo contexto de momento es desconocido, pero que por sus características parece provenir de la cuenca del lago Titicaca. Este ejemplo nos permite definir este tipo de kero con estas características: 1. Sus bordes son divergentes. 2. La franja de rectángulos, que contienen a su vez rectángulos en su interior, esta inmediatamente debajo. 3. Si bien existen keros de este tipo al parecer decorados en el cuerpo (Fig. 2 a y b), también existen los mismos carentes totalmente de decoración en su espacio medio-inferior (Fig. 2 c) y utilizan colores definidos en su decoración: naranja, café oscuro, blanco y rojo.

Este tipo de kero había sido reconocido en el monolito Bennett que lo tiene representado en su mano izquierda (Fig. 3), esto en el momento de su descubrimiento (Bennett, 1934). Esta estela es según Isbell y Knobloch (2009) de la fase IV, y en términos tentativos podría aparecer entre los periodos IV y V (años 550/700 d.C.-1000/1050 d.C.), lo que indicaría que podría ser inmediatamente posterior a la generación de los keros antes referidos, y que en la estela Bennett

se genera una representación iconográfica de keros originados en el periodo III.

Este mismo tipo de keros, específicamente el visible en la Fig. 2 c, puede apreciarse en un receptáculo lítico (Fig. 4 a y b). Antes de detallar la iconografía del receptáculo, brevemente describiremos su contexto, la pieza proviene del templete semisubterráneo de Tiwanaku, fue hallada durante las excavaciones de 1960, Ponce (1990) sugirió que pertenece a su estadio urbano y/o clásico (periodo IV), que Ponce (1978) databa entre los años 133 d.C.-724 d.C., lo que puede ser coherente al datar al templete semisubterráneo que mantiene arquitectura temprana pero no así al receptáculo.

El receptáculo puede pertenecer a los periodos IV y V (años 550/700 d.C.-1000/1050 d.C.) y ser asociable a la fase III (Isbell y Knobloch, 2009), esto es que podría ser previo a la estela Bennett aun en el lapso de tiempo estimado. La interpretación de Ponce (1990) sobre lo que se considera kero en la iconografía de esta pieza (Fig. 4 a y b) era errada pues consideraba al kero como un hacha, sería con el trabajo de Berenguer (1987) que se identificaría que se trata de un kero puesto horizontalmente en el cetro izquierdo del personaje (Fig. 4 a), mientras en el cetro derecho aparece una tableta de rapé para consumo de alucinógenos (diseño de "U" invertida); Agüero, Uribe, y Berenguer (2003) han mantenido años más tarde esta interpretación.



c

Fig. 2: a y b: fragmentos de keros con segmentos rectangulares debajo del borde, Tiwanaku III, provenientes de Lukurmata, estructuras 14-18 (adaptado de Bermann, 1994: 120 su fig. 8.15); c: Kero con decoración de franjas rectangulares, Tiwanaku III, Código: 16.316. MUNARQ, alto 19 cm. (Foto Trigo 2018).

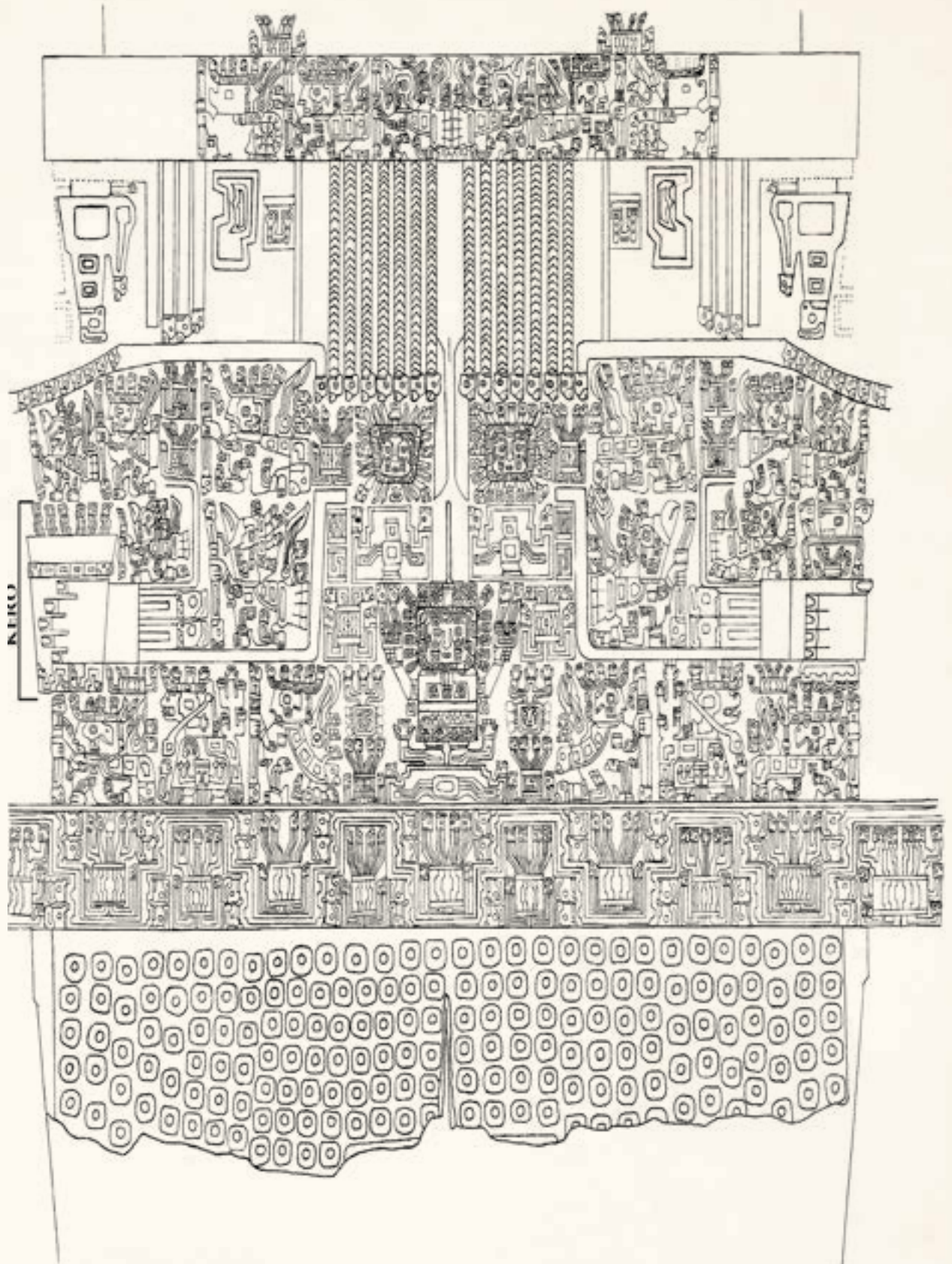


Fig. 3: Despliegue del monolito Bennett, se observa el kero y la tableta de rape sostenidos en diferentes manos (imagen redibujada en base al de C. Herrera en Makowski 2009: 141 su fig. 6).

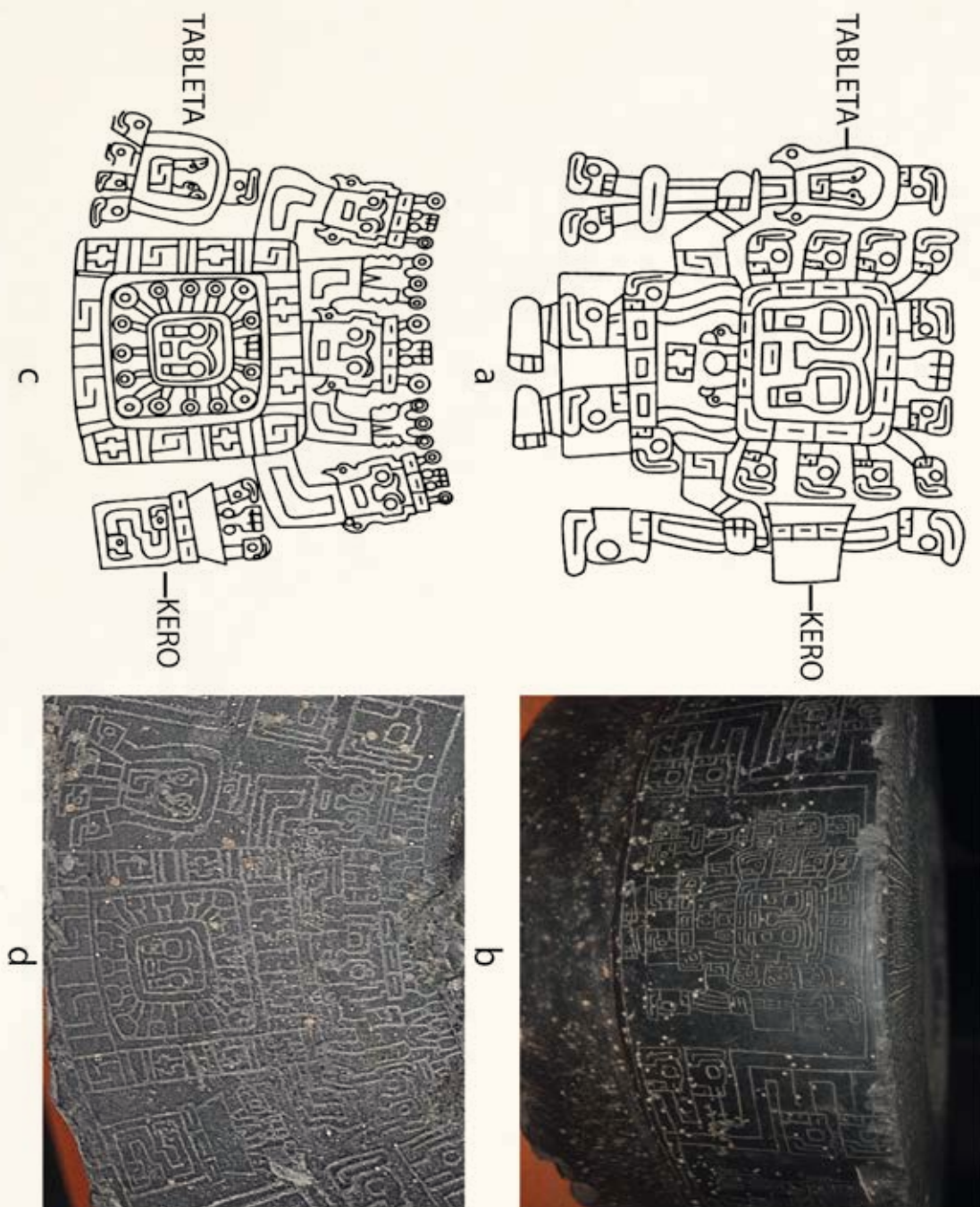


Fig. 4. Receptáculo Lírico proveniente del Pozo J-14 del Templete Semisubterráneo de Tiwanaku; a y b. Imagen de la representación de la deidad de los cetros del receptáculo; c y d. Imagen de una variante del receptáculo que muestra solo el rostro radiado de la deidad, pero con apéndices y todavía acompañada de la tableta y el kero visibles en la versión previa (dibujos y fotos Trigo 2017).

Una versión alternada del receptáculo lítico (Fig. 4 c y d) expone a su vez una manera sintética de la deidad de los cetos: muestra solo su rostro radiado complementado de otros íconos, y acompañada nuevamente de la tableta y del kero (Fig. 4 c). El receptáculo intercala en una franja superior los rostros radiados (Fig. 4 c y d) y en una inferior los personajes con cetos (Fig. 4 a y b) a través de grecas totalmente iguales a las que se observan en la parte inferior de la Puerta del Sol, cuyos patrones se analizan adelante.

Los vasos-kero prosopomorfos y su relación con los keros con franjas rectangulares en el periodo IV (años 500 d.C.-800 d.C.) y V (años 800/900 d.C.-1000 d.C.).

Los vasos prosopomorfos o vasos-kero que contienen el rostro radiado de la deidad con cetos, sufriran una fusión gradual con la decoración de los keros que acá se denominan con decoración de franjas de rectángulos, o emergerán de estos últimos, esta fusión probablemente se da en ejemplares de la cuenca del Titicaca. Los ejemplares que registra tempranamente Ponce (1948) y que yacen en MUNARQ comenzarán a introducir la franja de rectángulos primero como parte superior del tocado del rostro radiado (Fig. 5 a y b) y luego sobre este (Fig. 5 c y d). Uno de estos ejemplares proviene de una tumba en el sitio de Chuani-uyu en la región de Kalake (Fig. 5 a y b) cercano a Santiago de Wata (Municipio de Tiquina) y el otro proviene de la misma región empero sin contexto (Fig. 5 c y d).

Bermann (1994: 151 su Fig. 11.2) también encuentra un ejemplar similar en una tumba de Lukurmata del periodo Tiwanaku V, pero carente de la franja de rectángulos. Según Janusek (2003) este tipo de keros aparecen en el periodo Tiwanaku IV Tardío (años 600 d.C.-800 d.C.) y habrían desaparecido en el Tiwanaku V Temprano (años 800 d.C.-1000 d.C.), representando el rostro radiado o un tipo de máscara; la desaparición sugerida por Janusek ha resultado incorrecta, ya que este tipo de keros han reaparecido en Pariti (Sagárnaga, 2007) con características muy innovadoras e importantes entre el 980 d.C.-1025 d.C. Lo que en el caso de Pariti no sería inusual, ya que como afirma Villanueva (2007) parece existir en Pariti una abundancia de motivos iconográficos en cierto tipo de piezas que en la urbe Tiwanaku se sustituyen por diseños geométricos más simples.

Se observa un patrón iconográfico en los keros prosopomorfos, en periodos posiblemente previos y paralelos (600 d.C.-1000 d.C.) a los de Pariti (980 d.C.-1025 d.C.); (Korpisaari y Pärssinen, 2011: 71-72; Korpisaari, et al., 2012): 1. Franja superior con rectángulos y 2. Rostro radiado de la deidad con cetos (Fig. 5 a - d). Algunos de estos ejemplares denotan colores y acabados visibles en los keros de franjas rectangulares del periodo III (Fig. 6 a), y también se observa versiones de dimensiones mayores de estos keros (Fig. 6 b) que se han encontrado en Tiwanaku.

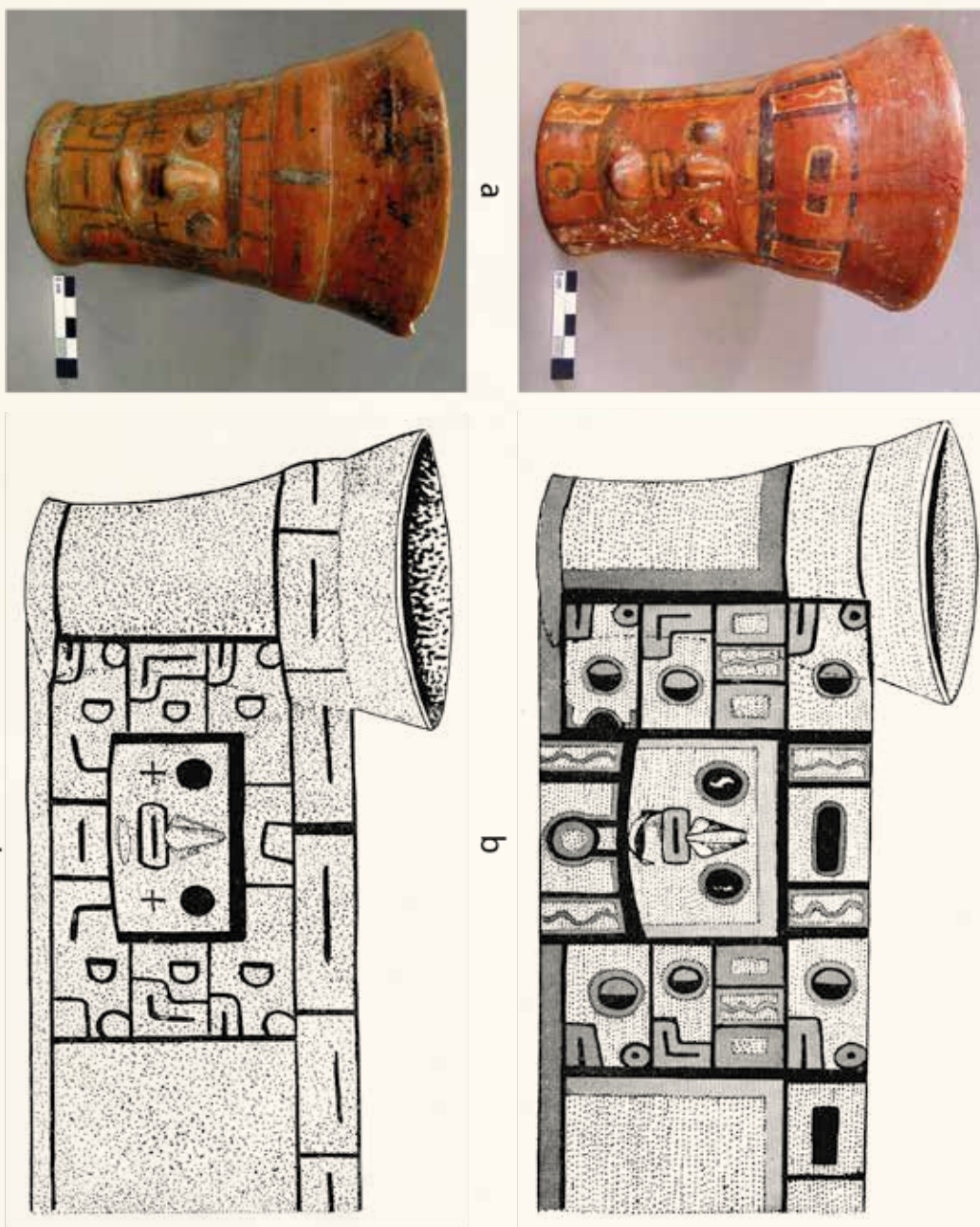


Fig. 5: a. Kero de Kalake/Santiago de Wata, cód. MNA 123 1613 del MUNARQ, alto 14,6 cm. (Foto Trigo 2018); b. Despliegue del kero anterior realizado por G. Cordero (extraído de Ponce, 1948: 11 su fig. 12); c. Kero de Kalake/Santiago de Wata, cód. MNA 243 7468 del MUNARQ, alto 15,3 cm. (Foto Trigo 2018); d. Despliegue del kero anterior realizado por G. Cordero (extraído de Ponce, 1948: 16 su fig. 22).

Las interpretaciones del significado de los rostros de estos keros, sugieren que se tratarían de representaciones de la “máscara” del rostro radiado de la deidad de los cetros (Janusek, 2003; Sagárnaga, 2007), esta lógica de exponer esta “máscara” se sucede desde las vasijas del estilo Qeya del periodo III (años 300 d.C.- 500 d.C.), (ver Janusek 2003: ver su Fig. 3.21; Sagárnaga, 2007: ver su Fig. 2; Villanueva, 2015: su Fig. 8). Este tipo de representación sería una manera de sintetizar la presencia de la deidad con cetros a través de únicamente su máscara o rostro (Sagárnaga, 2007) y tendría un origen en el periodo III antes que Tiwanaku represente la deidad completa (Isbell y Knobloch, 2009; ver Chávez en este volumen).

Esto muestra que inicialmente el motivo de rostro radiado aparece en vasijas que no son keros, en el periodo Tiwanaku III (Formativo Tardío) en el estilo Qeya, de forma paralela a la generación de los keros con franjas rectangulares con espacios inferiores sin diseños o motivos de rostro radiado. Y que seguramente a partir del 500 d.C. los keros de franjas rectangulares incluirán el motivo del rostro radiado, quizás como una adopción de este motivo surgido en el estilo Qeya.

Por otra parte, muchos de los trabajos que tratan sobre los vasos prosopomorfos de Pariti (Sagárnaga, 2007; Korpisaari y Pärssinen, 2011; Villanueva y Korpisaari, 2013) reparan en que se trata de vasos que contienen el rostro radiado de la deidad con cetros como una forma de sintetizarla, cuya función dentro de la ofrenda de Pariti evidentemente es de contenedor de líquidos y de exhibición, distribuyéndose de forma diferenciable en la misma ofrenda Pariti.

La comparación de los keros prosopomorfos en relación a sus representaciones en la litoescultura Tiwanaku, se ha limitado a mantener únicamente la interpretación de que estos keros mantienen el rostro-máscara de la deidad de los cetros como una versión parcial de la misma al menos en las interpretaciones de los arqueólogos bolivianos, mientras la línea de investigaciones iconográficas de los arqueólogos chilenos (Berenguer, 1987; Agüero, Uribe y Berenguer, 2003) se ha enfocado a sugerir por sus interpretaciones la presencia de estos vasos-kero asociados a tabletas en la litoescultura. La combinación de ambas líneas de investigación podría tener más ventajas interpretativas en torno al rol simbólico de los keros prosopomorfos, como a continuación se remite, considerando que ambas líneas no se han tomado en cuenta mutuamente a la hora de analizar el caso de ejemplares muy concretos de vasos prosopomorfos de Pariti.

En consecuencia existen dos interpretaciones a considerar sobre los keros prosopomorfos de Pariti no remitidas en trabajos previos:

La primera interpretación implica algunos keros prosopomorfos de Pariti (Fig. 7 a) en los que se han presentado espacios entre dos bases del kero que contuvieron elementos como esferas de cerámica o guijarros que generarían al chocar “sonidos” como se infiere de la descripción de Korpisaari y Pärssinen (2011).

Fig. 6. a. Kero prosopomorfo, cód. 16.312 del MUNARQ; b. Kero, cód. VC000081 del MUNARQ. (Fotos Rivero 2018).



Este aspecto podría converger con aspectos “acústicos” del ritual al que dichos keros eran destinados, y podrían relacionarse con versiones iconográficas de keros prosopomorfos con rostros y franja de rectángulos, que aparecerían en el monolito Ponce (Fig. 7 b) concretamente debajo de la versión de las orejas de este (Fig. 7 c y d), quizás aludiendo a cuestiones acústicas-auditivas rituales. Trabajos previos de iconografía de estatuaria Tiwanaku no han descrito la posibilidad de esta interpretación.

Por otro lado sería la estela Ponce es tentativo, al igual que el receptáculo, la estela Ponce puede aparecer entre los periodos IV y V (años 550 d.C.-1050 d.C.) y ser asociable a la fase IV (Isbell y Knobloch, 2009). Esto podría indicar, también de forma tentativa, que los keros con franjas rectangulares del periodo III aparecen en la lito escultura de la fase III (receptáculo), y que en un tiempo quizás paralelo o posterior otras estelas comienzan a introducir keros prosopomorfos con estas franjas rectangulares (estela Ponce).

La segunda interpretación implica “conciliar” dos interpretaciones sobre los keros prosopomorfos, la boliviana focalizada en los “rostros-máscaras” de la cerámica Pariti, y la chilena focalizada en la visión de keros prosopomorfos en la iconografía de la Puerta del Sol. Su complementación sugiere obtener mejoras interpretativas, y a su vez mejores correlaciones cronológicas entre lito escultura y cerámica Tiwanaku, a través de la correlación de formas e iconografía de la cerámica y lito escultura, que en el caso de los keros prosopomorfos de Pariti parecen ambas

interpretaciones ignorar la evidencia que brinda la una a la otra.

La línea chilena ya había comenzado a interpretar la presencia de un tipo de kero en la iconografía de la Puerta del Sol (Agüero, Uribe y Berenguer, 2003: ver su Fig. 6 y tabla 15) que es de tipo prosopomorfo (Fig. 8 a y b), y siempre junto a una tableta (ibid.).

Parece ser que los mejores ejemplos datados de Pariti, en relación a los keros prosopomorfos, incluyan innovaciones concretas que pueden aportar periodificaciones más precisas a las seriaciones que se hagan a la Puerta del Sol en base a iconografía. Estos keros contendrán un motivo y dos diseños, uno de estos diseños ausente en versiones de keros prosopomorfos hasta ese momento:

1. Franja superior con rectángulos.
2. Rostro radiado de la deidad con cetros (piezas: PRT 00287, PRT 00289, PRT 00290, PRT 00303, PRT 00337, PRT 00353, PRT 000359, PRT 00360, PRT 00361, entre otros), conforme Sagárnaga (2007).
3. Únicamente dos piezas de Pariti contendrán el motivo y diseños previos, anexando el pedestal escalonado (Korpisaari y Pärssinen 2011: 99), (Dos piezas: cód. MUNARQ 6952 PRT 00482 y cód. PRT 00155) de forma que a excepción del elemento zoomorfo alado de los keros prosopomorfos de la Puerta del Sol (Fig. 8 b) el resto de atributos entre estos y los dos de Pariti (Fig. 9 a - d) son muy correlacionables. Debe considerarse que uno y otro kero presentan diferencias en los atributos del rostro radiado: en uno la dentadura de la boca del rostro es normal (Fig. 9 b),

mientras en el otro expone colmillos (Fig. 9 d) que se han considerado propios de la influencia Wari en Pariti (ver Patiño y Villanueva, 2009; Villanueva y Patiño, 2012; Isbell y Knobloch, 2009). Así mismo el relleno de las plataformas escalonadas dibujadas en ambos keros contiene diseños distintos a los de su homólogo de la Puerta del Sol.

Esto quiere decir que la aparición de keros prosopomorfos que completan al menos tres de los cuatro elementos del kero prosopomorfo de la Puerta del Sol, aparecen solo en Pariti y tardíamente. Los datamientos para la ofrenda de Pariti según Korpisaari y Pärssinen (2011), concretamente para el rasgo 1 son entre los años 895-920 d.C., 950-990 d.C., 890-1000 d.C. (donde aparecen estos keros); y para el rasgo 2 son entre 1020-1050 d.C., 1080-1140 d.C., 990-1150 d.C., existe a su vez un rango en que las dataciones combinadas de ambos rasgos se superponen en un datamiento que va por los años 980 d.C.-1025 d.C. (Korpisaari y Pärssinen, 2011: 71-72; Korpisari, et al., 2012). De hecho Villanueva (2015) ya remitía que el motivo del rostro frontal de la deidad es uno de los íconos más tardíos del repertorio Pariti; característica que podemos aplicar también a los íconos de este tipo de la Puerta del Sol, la cual parece tratarse de una pieza tardía.

Combinadas las interpretaciones bolivianas y chilenas sobre este tipo de keros, brindan un tipo de seriación a la Puerta del Sol, esto ya que al menos hasta el periodo 980 d.C.-1025 d.C. o la cronología específica del rasgo 1, tras toda una gama de evolución de los keros con franjas rectangulares, estos llegan a conformar

un patrón definido (una variante de los keros prosopomorfos) que permite aportar al seriamiento de la emblemática Puerta del Sol, misma que ya aparecía con seriaciones de fases tardías, en este caso la fase V y el periodo V (Conklin, 1991; Cook, 1994; Agüero, Uribe y Berenguer, 2003; Isbell y Knobloch, 2009).

También podemos observar cierto patrón repetido y desarrollado: En el receptáculo lítico veíamos a una deidad que tiene asociados en sus cetros una tableta de rapé y un kero (aludiendo al kero de franjas rectangulares del periodo III), entre grecas intercaladas. En el caso de la Puerta del Sol, dentro de dichas grecas aparecen ya no una versión completa de la deidad de cetros, que es representada en la parte superior de dicha puerta, pero si aparecen la tableta de rapé y el kero de franjas rectangulares y prosopomorfo como se ha descrito, intercalados entre dichas grecas, solo que este tipo de kero sería del periodo V. Observamos así una evolución de escenas relacionadas, muy probablemente el receptáculo lítico y su escena son previos a la Puerta del Sol, y los keros correspondientes al ser reconocidos muestran periodificaciones distintas. También reiterando la asociación de tabletas y keros a las escenas de lito escultura de la deidad con cetros en Tiwanaku.

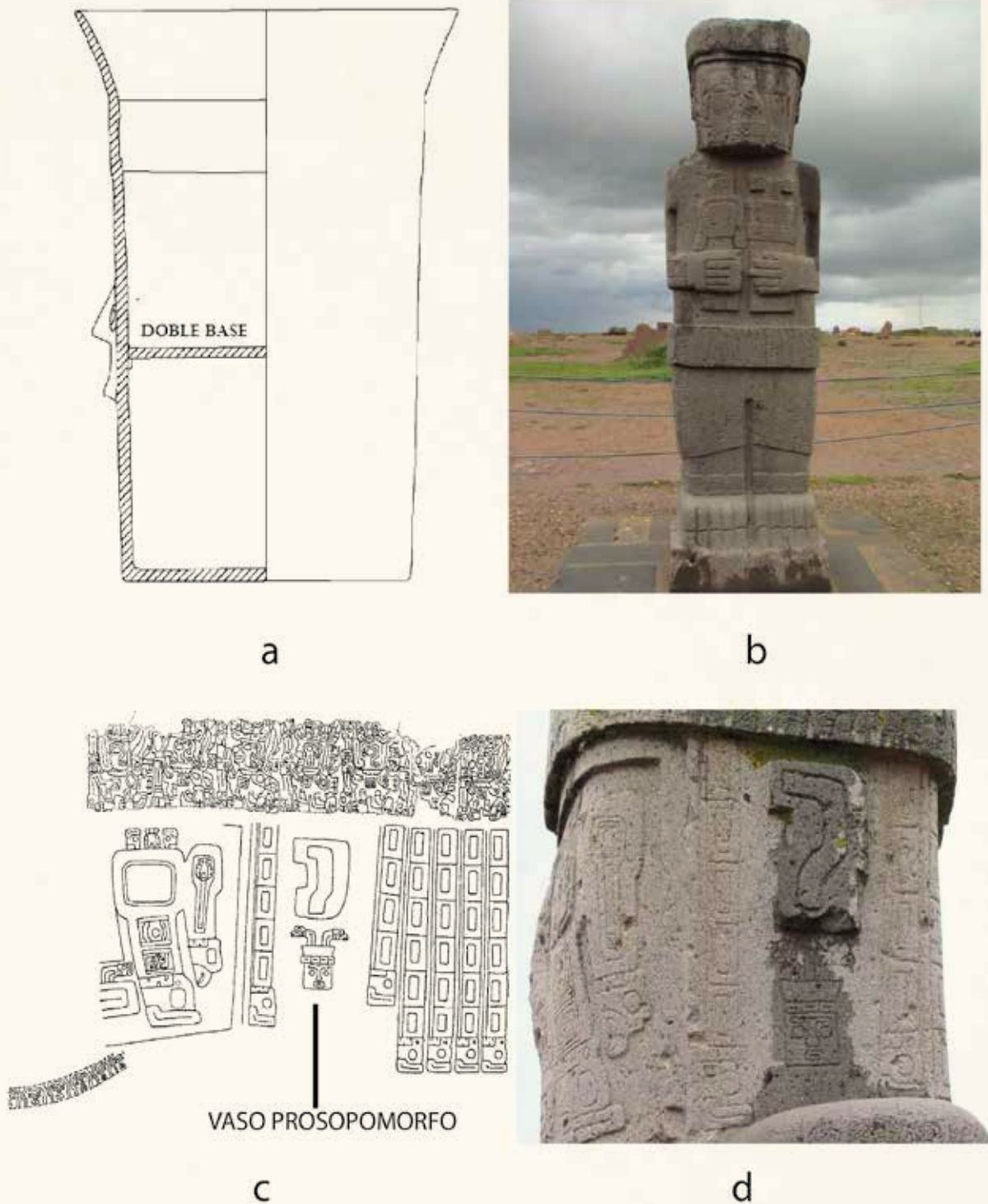
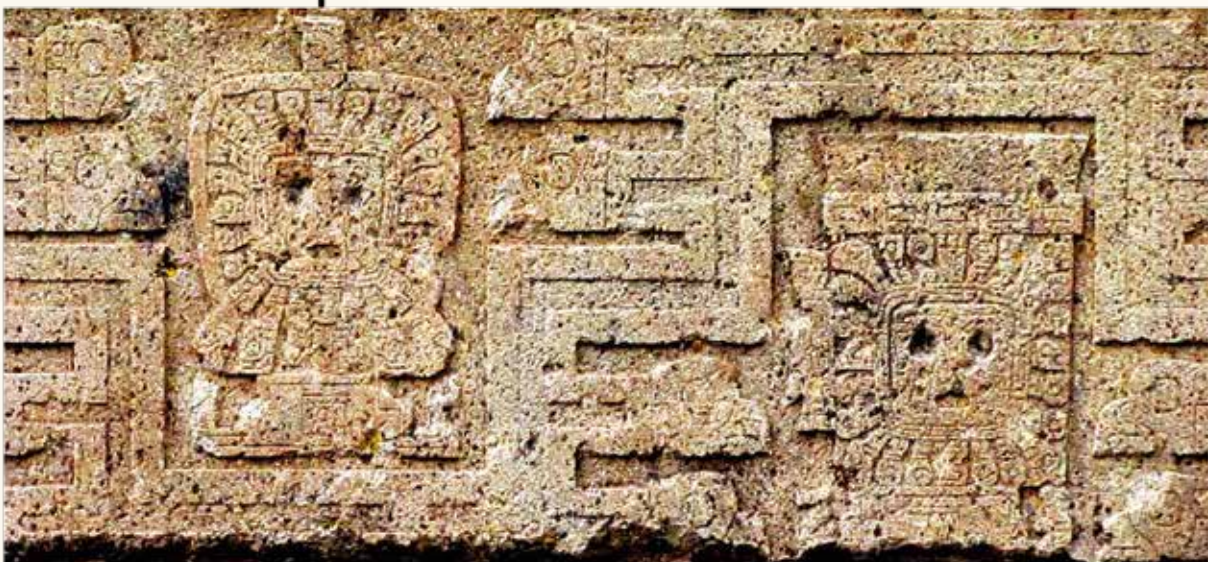


Fig. 7: a. Dibujo de Sección de perfil del kero prosopomorfo cod. PRT 00360 que expone un doble espacio destinado a generar el efecto de “sonaja” del kero, hecho por R. Väisänen y R. Kesseli (extraído de Korpisaari y Pärssinen 2011:78 su fig. 29); b. Foto de la estela Ponce (Rivero 2018); c. despliegue de la cara izquierda de la estela Ponce donde se observa un kero prosopomorfo (adaptación); d. Fotografía de sección anterior (Rivero 2018).



a

TABLETA DE DISEÑO "U" INVERTIDO



KERO PROSOPOMORFO

b

Fig. 8: a. Foto de la Puerta del Sol (cortesía de Hidalgo 2018); b. Foto de la Puerta del Sol con la sección de friso que tiene tableta de diseño de "U" invertido y el kero prosopomorfo (Rivero 2018).

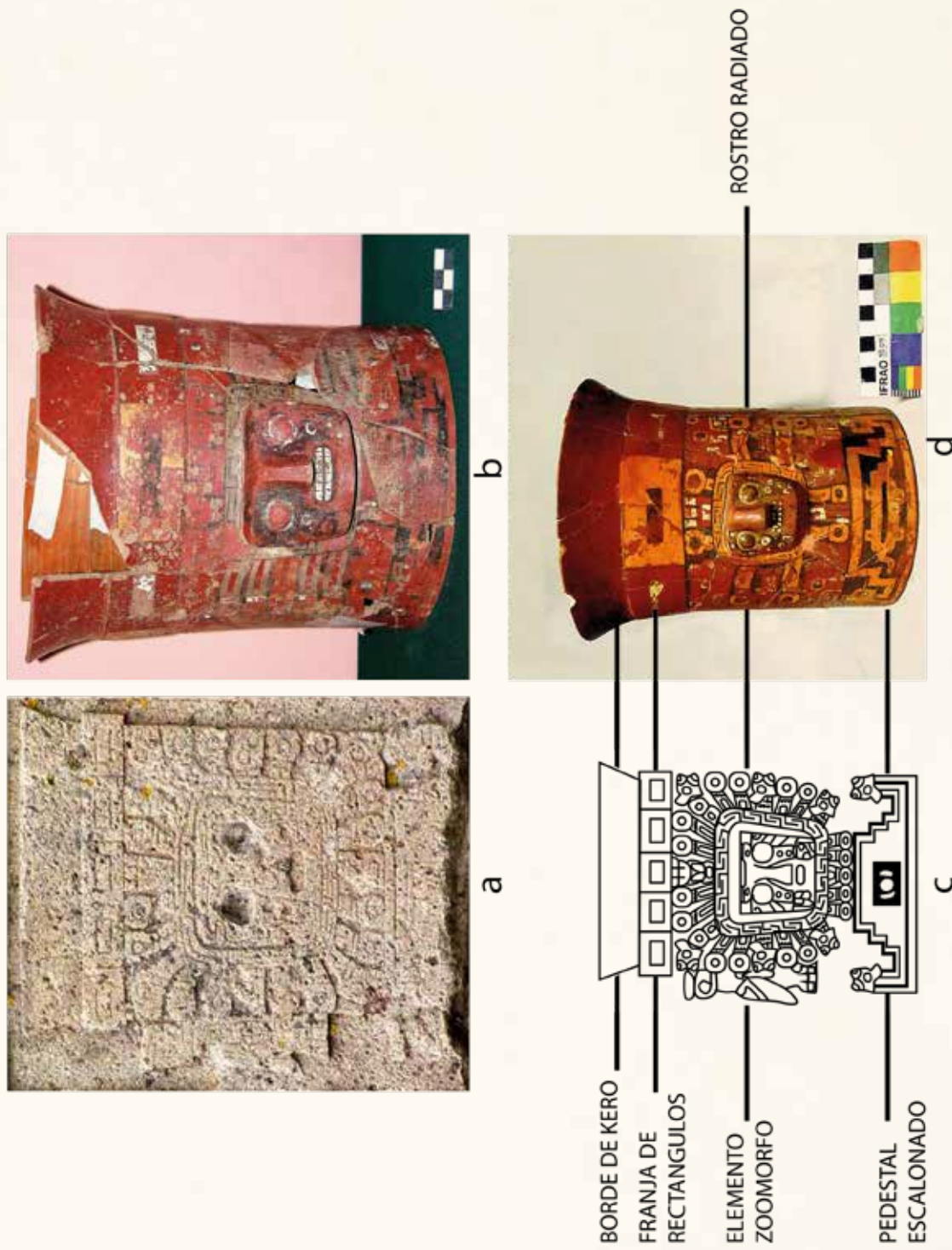


Fig. 9: a. Versión del kero prosopomorfo del friso con grecas de la Puerta del Sol (Foto Rivero 2018); b. Kero de Pariti cód. PRT 00155 (Foto cortesía de Antti Korpisaari 2018); c. Versión esquemática del kero prosopomorfo de la Puerta del Sol; d. Kero de Pariti cód. MUNARQ 6952 PRT 00482 (Foto Rivero 2018).

Ritualidad: consumo de bebidas, alucinógenos y música, o calendario astronómico

La emblemática Puerta del Sol ha tenido múltiples interpretaciones, la más antigua y cuestionada ha sido la de que constituye un calendario astronómico con meses de un año solar (Posnansky, 1945: TII), este tipo de interpretación en años recientes se ha enfocado a través de otros investigadores a ver versiones de un calendario en otras estructuras arquitectónicas de Tiwanaku, y en otras estelas con iconografía similar a la de dicha puerta (Benítez, 2009). Y quizás las posturas antes analizadas de los investigadores chilenos que apuntan a toda una graficación de elementos de parafernalia alucinógena sean las más aproximadas a parte de una interpretación coherente de dicho dintel, sin necesariamente contradecir las interpretaciones calendáricas.

En este sentido, escenas de la cultura Nazca del sur del Perú, que existió entre el 50 d.C. y el 650 d.C. (Reindel e Isla, 2017) muestran elementos y motivos similares a los representados en estilo Tiwanaku en la Puerta del Sol. Concretamente los rituales Nazca plasmados en algunas de sus vasijas (Fig. 10a), expondrán un personaje central frontal, en torno al cual aparecen personajes de perfil más pequeños, que en un caso uno de estos parece tocar una trompeta y en otros zampoñas o antaras, lo que aludiría a música en el ritual; estos personajes están rodeados de cántaros o cuencos y vasijas mayores lo que aludiría a que en el ritual bebían, además de un cactus de San Pedro utilizado como fuente de sustancias alucinógenas probablemente consumidas en el ritual (Pardo y Fux, 2017).

El caso de la Puerta del Sol (Fig. 10 b) aludiría a una escena muy parecida, ya que tenemos a un personaje central frontal, en torno al cual aparecen 48 acompañantes alados de perfil, y al menos unos cuatro personajes decapitadores de perfil que sujetan una trompeta, o “trompetero” (Fig. 10 c, Fig. 11 a y b). La escena de la Puerta del Sol, conforme lo anteriormente dicho, posee a su vez elementos reconocibles como tabletas y keros (Fig. 8 b y 10 c). Incluso los motivos de los personajes centrales de esta escena no solo aparecen en parafernalia para los psicotrópicos o alucinógenos, sino en cerámica como el caso de los vasos-kero prosopomorfos, y también se reportaría lo mismo para el caso del personaje “trompetero” de esta escena.

Este último caso que representaría a un personaje de perfil que sujeta una trompeta y una cabeza trofeo, que según Cook (1994) implicaba la reducción de rol otorgado a los decapitadores en el Tiwanaku V, cuenta con un tocado con cabeza zoomorfa y cuerpo decorado con rombos y franja en zig-zag, y una cola que cae a la nuca del personaje (Fig. 11 a y b), versiones de rostros de perfil con un tocado de serpiente cascabel (Fig. 11 c y d, e y f) presentes en keros y challadores parecen correlacionarse con el rostro y tocado de este decapitador trompetero. Y como bien observan Korpisaari y Pärssinen (2011: 141-142), el motivo de la serpiente cascabel es a su vez recurrente en la iconografía de las piezas de Pariti, indicando esto otro aspecto que podría correlacionar la iconografía de Pariti con aquella de la Puerta del Sol.



a



b

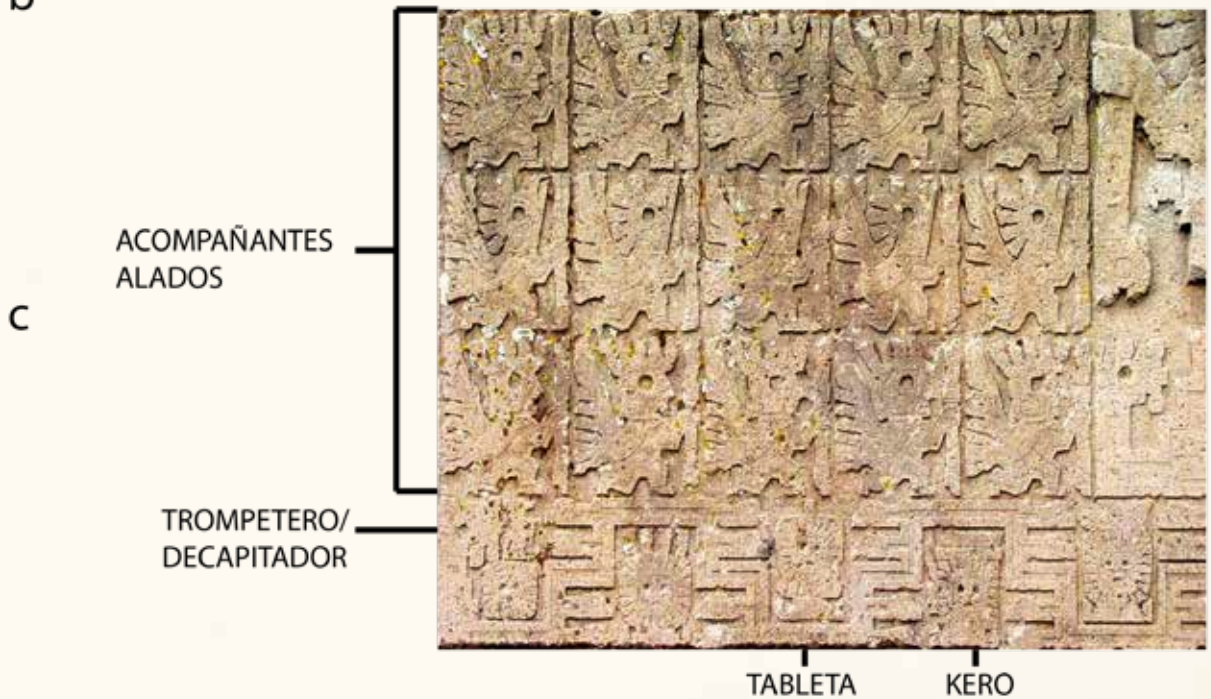


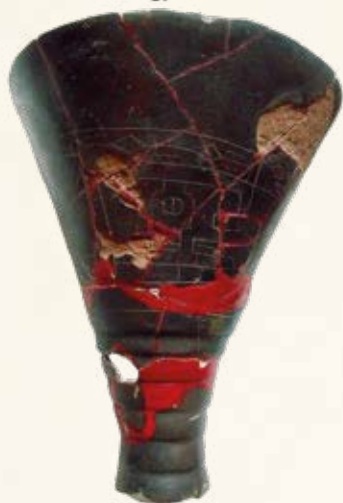
Fig. 10: a. Ejemplo de representación Nazca en un cerámica de ceremonia con música de trompetas y antaras, alucinógenos y cantaros y cuencos entre personajes de perfil y un personaje frontal central (adaptado de Pardo y Fux, 2017: 249 Cat. 121, pieza C-65296 del MNAHP); b. Puerta del Sol (foto cortesía de Hidalgo 2017); c. Detalle de la Puerta del Sol, expone un personaje central, que estaría rodeado de acompañantes alados, trompeteros, vasos y tabletas para alucinógenos (foto Rivero 2018).



a



b



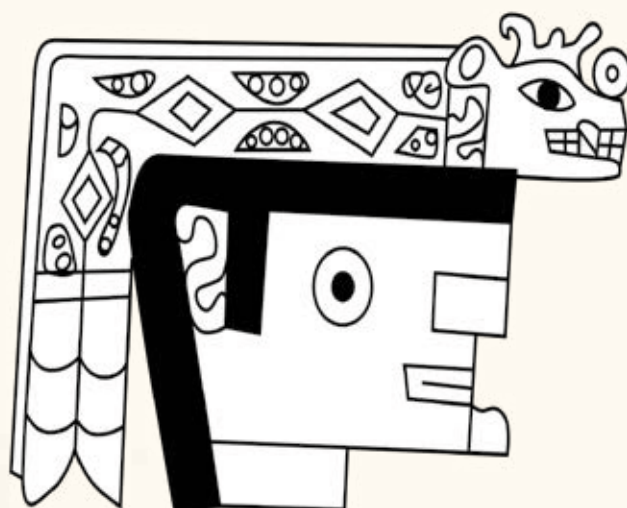
c



d



e



f

Fig. 11: a. Fotografía de la sección de la Puerta del Sol, que contiene un trompetero decapitado (imagen extraída de Posnansky, 1945, T. I, PL LII); b. El Primer dibujo del trompetero decapitado (imagen extraída de Posnansky, 1945, T. I, PLXXXIX); c. Vaso challador, cód.CFDLP 212 VC1393 del MUNARQ, alto 18 cm. (Foto Trigo 2018); d. Representación de tocado ofidio de la pieza anterior, similar al trompetero; e. Kero, cód.CFDLP 48 VC1251 del MUNARQ, alto 12 cm. (Foto Trigo 2018); f. Representación de tocado ofidio de la pieza anterior, similar al trompetero.

Una interpretación que concilie ambas inferencias de la escena de la Puerta del Sol, implicaría inmediatamente la descripción de un ritual con música, y consumo de bebidas, comidas y alucinógenos, en recipientes marcados con motivos de los personajes de las escenas de frisos de los edificios donde se llevaron a cabo. Y sin ser excesivos en ahondar las teorías de calendarios, podría ser que la escena de la Puerta del Sol sugiera tiempos y uso de elementos rituales concretos para el culto de la deidad central del panteón Tiwanaku.

Conclusiones

Se puede concluir lo siguiente:

1. La importancia del kero con franja de rectángulos como posiblemente una de las primeras versiones de keros en la cuenca de Titicaca, se vincula a influencias cochabambinas más antiguas tanto en la forma como en parte de la decoración de estos keros. Iconográficamente estas versiones comienzan a aparecer con claridad en la iconografía lítica vinculada a aspectos rituales, donde los cánones estilísticos de la misma parecen mantener más tardíamente este patrón que introducir las nuevas innovaciones de keros Tiwanaku con nueva iconografía en la mayoría de los casos. La evolución de uso de los keros de este tipo también sufre cambios, inicialmente vinculados a contextos residenciales domésticos (Lukurmata) aparecen luego, con rostros prosopomorfos, vinculados a tumbas (Lukurmata y Kalake) y luego a ofrendas destinadas quizás a la deidad con cetros del panteón Tiwanaku.
2. Al realizar la primera comparación de los keros prosopomorfos de Pariti en dos casos concretos, y compararlos con los keros de la Puerta del Sol, se observa una correlación más efectiva entre estos y los dichos, sugiriéndose que: 1. Pueden ser contemporáneos, esto es que tanto los keros Pariti como la Puerta del Sol podrían ser datados con más precisión entre los años: 980 d.C.-1025 d.C. (Korpisaari y Pärssinen, 2011: 71-72; Korpisari, et al., 2012) . 2. Por otro lado sería la estela Ponce tentativo, aun si consideramos una posible relación “acústico-ritual” entre sus representaciones de keros prosopomorfos y ejemplos de Pariti de keros prosopomorfos y “sonajeros”, empero se sugiere que la estela Ponce es un eslabón posterior al receptáculo lítico y anterior a la Puerta del Sol, aunque esto es todavía especulación.
3. A través de los años la aparición de keros prosopomorfos que no poseían todos los elementos concretos de los keros de este tipo en la Puerta del Sol, solo permitió una seriación aproximada, en años recientes la aparición de ejemplares de keros de este tipo con mayores atributos comunes con sus homólogos de dicha puerta permite no solo asegurar de que se trata de keros concretos de este tipo, sino que permitiría seriar la Puerta del

Sol y enmarcarla en lógicas simbólicas narrativas correlacionadas con formas de recipientes utilizados en el culto a las deidades grabadas en dicha puerta.

4. Interpretar la iconografía de la Puerta del Sol, desde estas ópticas renovadas sugiere en efecto una escena de rituales con elementos concretos: músicos, consumo de bebidas y alucinógenos dedicados a la deidad central, quizás incluso señalando tiempos concretos para la realización de dichos rituales. Existiendo antecedentes muy claros de escenas similares en otras culturas, y descripciones coloniales que remiten el uso ritual de ciertos elementos dentro de las sociedades indígenas de tiempos coloniales, y que son visibles en escenas prehispánicas Tiwanaku.

Agradecimientos

Este trabajo se realizó gracias al acceso brindado a las colecciones del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ) por parte de esta institución mediante iniciativa de la Unidad Nacional de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM), la ayuda de la Cooperación Técnica Belga (Proyecto del Lago), y el apoyo del comité editorial del presente boletín.

Bibliografía

Anderson, K. (2008) "Tiwanaku Influence on Local Drinking Patterns in Cochabamba, Bolivia". *Drink, Power, and Society in the Andes*, (Ed.) J. Jennings and B. J. Bowser, University Press of Florida, pp. 167- 199.

Agüero C., Uribe, M. y J. Berenguer. (2003). "La iconografía Tiwanaku: el caso de la escultura litica". *Textos Antropologicos* Vol 14. N°2, pp. 47-87.

Bennett, W. (1934). "Excavations at Tiahuanaco". *Anthropological Papers of American Museum of Natural History*, Vol. XXXIV, (Ed.), New York, pp. 359-494.

Berenguer, J. (1987). "Consumo Nasal de Alucinogenos en Tiwanaku: Una aproximacion iconografica". *Boletin del Museo Chileno de Arte Precolombino*, No. 2, pp. 33-53.

Bermann, M (1994). "*Lukurmata, household Archeology in Prehipanic Bolivia*". Ed. Princeton University Press, Princeton, United States.

Benitez, L. (2009). "Descendants of the Sun: Calendars, Myth, and the Tiwanaku Satate". *Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. Ed. M. Young-Sánchez, Publication of the Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Colorado. pp. 49-81.

Conklin, W. (1991). "Tiahuanaco and Huari: Architectural Comparisons and Interpretations". En *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*. (Ed.) Isbell, W. y G., McEwan; Dumbarton Oaks, EEUU, pp. 281-291.

- Cook, A. (1994). "Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen". Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De Ondegardo, P. [1559] (2017). "Los errores y supersticiones de los indios, sacadas del tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo de Ondegardo". *Cronicas Tempranas del siglo XVI, Tomo II*, (Ed.) Velaochaga, C.; Herrera, A; y Warthon, R.; Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, pp.151-177
- Isbell, W., y P., Knobloch, (2009). "SAIS-The Origin, Development, and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography". *Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. (Ed.) M. Young-Sánchez, Publication of the Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Colorado, pp. 165-210.
- Janusek, John W. (2003). "Vessels, Time, and Society. Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Heartland". *Tiwanaku and Its Hinterland. Archaeology and Paleoecology of an Andean Civilization 2. Urban and Rural Archaeology*, Ed. A. L. Kolata, pp. 30-91. Smithsonian Institution Press, Washington, D.C.
- Korpisaari, A, y J., Sagárnaga. (2007). "Investigaciones arqueológicas en la isla Pariti, Bolivia: Temporadas de campo 2004,2005, 2006". *Chachapuma*. No. 1, La Paz: CIMA, pp. 7-30.
- Korpisaari, A. y M., Pärssinen. (2011). "Pariti: The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca". University of Helsinki.
- Korpisaari, A., Sagárnaga, J., Villanueva, J. y T. Patiño. (2012). "Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti, lago Titicaca, Bolivia". *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 44, No. 2, pp. 247-267.
- Makowski, K. (2009). "Royal Statues, Staff Gods, and the Religious Ideology of the Prehistoric State of Tiwanaku" *Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. Ed. M. Young-Sánchez, Publication of the Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Colorado, pp. 133-164.
- Patiño, T., y J., Villanueva. (2009). "El conjunto cerámico "Corporativo" de Tiwanaku en la ofrenda de Pariti". En: *Racismo de ayer y hoy: XXII Reunión Anual de Etnología del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF)*. Tomo 1, pp.74-84.
- Pardo, C., y P., Fux (2017). "Catalogo Nazca". *Nazca* (Ed.) C. Pardo y Fux P., Asociación Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg, Lima, pp. 190-291.
- Poma de Ayala, G. ([1615] 2015). "El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno". Editado por C. Corzón, Producciones CIMA, La Paz.

- Ponce, C. (1948). “*Cerámica Tiwanakota: Vasos con decoración prosopomorfa*”. Ed. Emecé, Buenos Aires, Argentina.
- Ponce, C. (1990). “*Descripción sumaria del Templete Semisubterráneo de Tiwanaku*”. Sexta edición, Ed. Librería y Editorial Juventud, La Paz – Bolivia.
- Ponce, C. (1978). “*Panorama de la Arqueología Boliviana*”. Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia, Publicación No. 27.
- Posnansky, A. (1945). “*Tiwanaku: The Cradle of American Man*”. Vol. I y II. (Ed.) J.J. Agustin, New York.
- Reindel, M., e Isla J. (2017). “La costa sur en el periodo prehispánico”. *Nazca* (Ed.) C. Pardo y Fux P., Asociación Museo de Arte de Lima y Museo Rietberg, Lima, pp. 40-55.
- Sagárnaga, J. (2007). “Máscara y culto en Tiwanaku”. *Chachapuma*, No 1., pp. 31-51.
- Torres, C. (2004). “Tiwanaku Snuffing Paraphernalia” *Tiwanaku: Ancestors of The Inca*. Ed. Margaret Ypung-Sanchez, Denver Colorado EEUU: Denver Art Museum, University of Nebraska Press, Lincoln and London, pp.114-120.
- Villanueva, J. (2007) “Las escudillas del rasgo 1 en la isla de Pariti: Interpretaciones y consideraciones desde un enfoque iconográfico”. *Chachapuma*, No 1., pp. 53-63.
- Villanueva, J. (2015) “En torno a concepciones del tiempo en Tiwanaku. Consideraciones en base a la iconografía de los Ch'alladores de Pariti”. *Cuaderno de campo*, No 6., pp. 1-19.
- Villanueva, J., y T., Patiño. (2012). “El conjunto cerámico “Corporativo” de Tiwanaku en la ofrenda de Pariti”. En: *Saberes Bolivianos*, pp.1-19.
- Villanueva, J. y Korpisaari, A. (2013). “La cerámica de la isla Pariti como recipiente: Performances y Narrativas”. *Estudios Atacameños*, No. 46, pp. 83-108.

ESTUDIO DE CASO DE UN DINTEL LÍTICO TIWANAKU: INDICIOS DE INFLUENCIA WARI EN LA LITO ESCULTURA DEL PERIODO V

Juan Mauricio Chávez Beltrán¹

Resumen

El presente artículo registra y analiza los atributos iconográficos de un dintel lítico de estilo Tiwanaku que presentará una deidad con báculos, la cual empero guarda ciertos atributos estilísticos de la cultura Wari del Perú, probablemente como efecto de la influencia de esta cultura durante el periodo V (años 980 d.C.-1025 d.C.). Dicho dintel también muestra la influencia de la cultura Aguada del norte argentino, lo que sugiere que al menos durante el periodo final de Tiwanaku, y al igual que los pocos ejemplos de piezas cerámicas con atributos de culturas foráneas a la cuenca del Titicaca, algunos dinteles Tiwanaku incluyeron decoraciones con cánones estilísticos diversos, de rico simbolismo pero poco reproducidos.

Palabras clave: Tiwanaku, Wari, Pariti, dintel, iconografía, deidad.

Abstract

This article registers and analyzes the iconographic attributes of a Tiwanaku-style stone lintel. The decoration of this piece depicts a Staff God, some of whose attributes seem to be related to the Wari culture of Peru, probably due to Wari influence during the late Tiwanaku V period (more specifically, around the years AD 980-1025). Furthermore, this lintel shows some influence from the Aguada culture of northern Argentina. All this suggests that at least during the final period of Tiwanaku, as also evidenced by some ceramic pieces with attributes foreign to the Titicaca basin, some Tiwanaku lintels featured decoration in diverse stylistic canons, rich in symbolism but not that widely reproduced.

Key words: Tiwanaku, Wari, Pariti, lintel, iconography, deity.

¹ Estudiante de la Carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), y Pasante del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, email: jmauricioch99@gmail.com

Antecedentes.

En el presente artículo se realiza un análisis y seriación comparando los atributos de un dintel lítico de estilo Tiwanaku del Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ), con otras piezas de esta institución, del Museo Regional de Tiwanaku (MRT) y de Pariti. Dicha pieza presenta un código de registro (CFD 18474; 4390) que indica habría pertenecido a la colección del Coronel Federico Diez de Medina Lertora.

Diez de Medina fue un coleccionista boliviano de arte prehispánico. Nació en 1882 en la ciudad de La Paz, era un militar de oficio, estudió en 1906 en el Colegio Militar de La Paz y en su similar de Buenos Aires. Alcanzó el grado de coronel en 1925. Fue Director de la Escuela de Guerra entre los años 1924-1925 y rector de otras instancias castrenses. Desde 1907 a los 25 años de edad empezó la recolección y preservación de piezas arqueológicas bolivianas en especial de Tiwanaku. Tenía alrededor de 40.000 piezas arqueológicas, y por ese motivo personalizó su colección de diferentes piezas arqueológicas en un museo en la Av. 6 de Agosto de La Paz. Falleció a la edad de 80 años en 1962 (Querejazu, 1983). Parte de su colección fue donada al MUNARQ lo que explica la presencia del dintel del presente estudio en dicha institución, el cual muy probablemente proviene de Tiwanaku.

El único antecedente de estudio o registro de este importante dintel, lo constituye un dibujo realizado en tinta de una sección de la iconografía de la pieza, realizado por Joyce y

que figuraba entre la documentación de Diez de Medina (Querejazu, 1983: 43).

Descripción general del dintel CFD 18474-4390

La pieza lítica CFD 18474-4390 del MUNARQ se constituye en un bloque de piedra con un largo de 57,5 cm., un ancho de 33,5 cm., y un alto de 13 cm. (Fig. 1 a). Tiene un peso aproximado de 41.10 kg. El friso de dicha pieza expone una escena bastante desgastada (Fig. 1 b), la misma muestra una deidad con dos cetros en su centro, acompañada de dos felinos con cuerpo de perfil y rostro frontal, uno a cada lado (Fig. 1 c). Bloques parecidos con motivos similares han sido definidos como dinteles Tiwanaku (ver Protzen y Nair, 2016: su Fig. 3.31).

Análisis iconográfico del dintel CFD 18474-4390

El patrón iconográfico del dintel incluye, como se dijo, a una deidad con cetros central y dos acompañantes felinos (Fig. 1 b y c), patrón que nos recuerda al de la emblemática Puerta del Sol donde en lugar de felinos los acompañantes son seres alados. Empero la característica de la deidad con cetros del dintel estudiado (Fig. 3 a) incluye en su corona, faldellín y apéndice cercano al pie, la aparición de mazorcas de maíz, elemento que si bien está presente en la lito escultura Tiwanaku (los camélidos del monolito Bennett) es infrecuente en las versiones de deidades con cetros en este tipo de lito escultura.

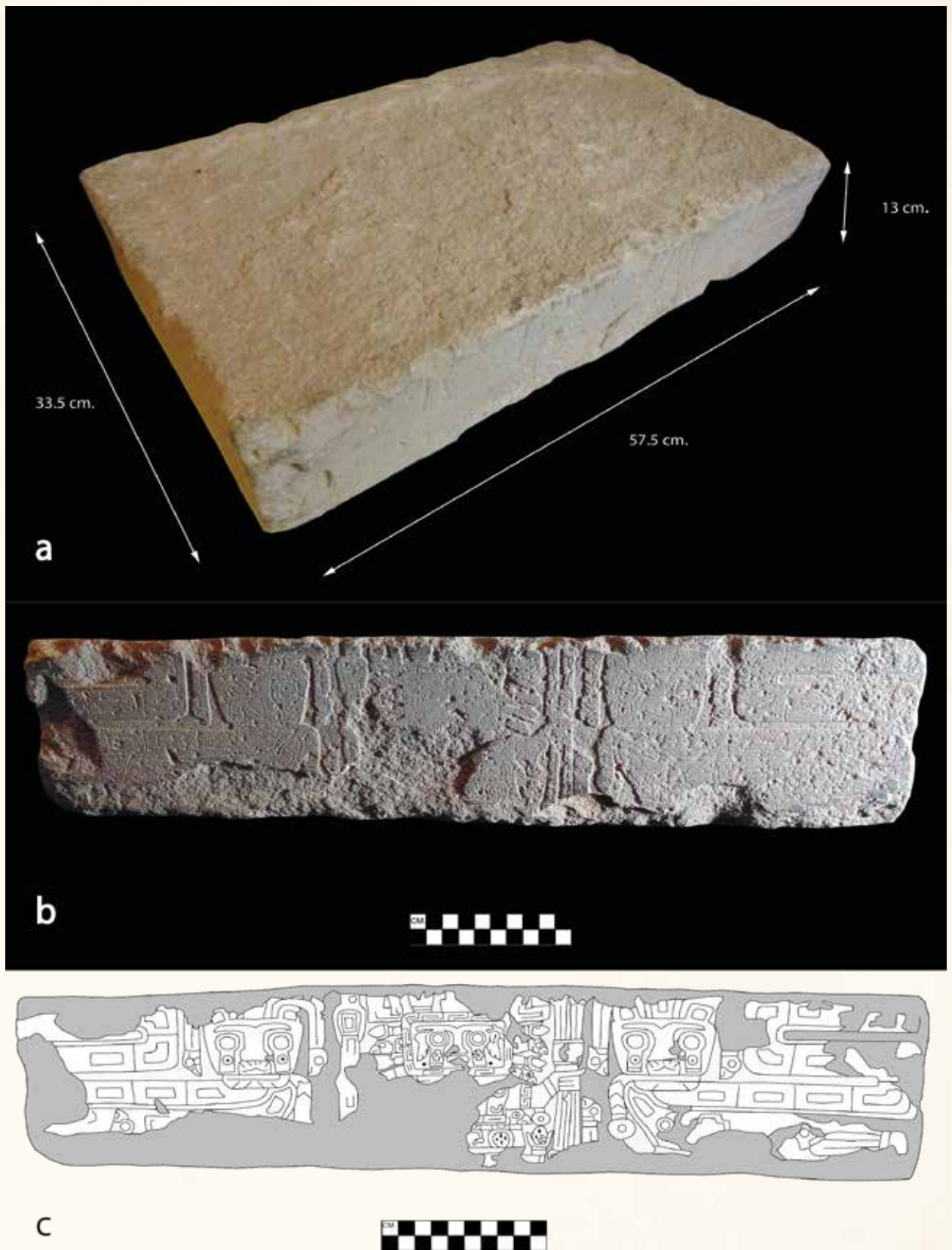


Fig. 1. Dintel cód. CFD 18474; 4390 del MUNARQ: a. Medidas del dintel; b. Fotografía del friso con iconografía del dintel; c. Dibujo de la iconografía del dintel. (Fotos y dibujo de Chávez, 2018).

El atributo de la mazorca de maíz asociada a las coronas de las deidades con cetros aparece usualmente en Wari (Perú), concretamente en vasijas de estilos como el Robles Moqo y Chakipampa (Fig. 2 a y b). Dichas vasijas con estos temas iconográficos fueron en algunos casos ofrendadas en bolsones cerámicos como los presentes en Pacheco, región de Ica (Menzel, 1968). Todo ello durante la época 1B del Horizonte Medio, la misma es datada entre los años 650/700 - 800/850 d.C., esto es en paralelo con el periodo Tiwanaku IV: años 700/750 - 850/900 d.C., según Isbell y Knobloch (2009), esto es en tiempos previos a la ofrenda de Pariti en la cuenca del Titicaca.

La aparición de dicho patrón de mazorca de maíz en la corona de una deidad, es claramente Wari, pero su presencia en una deidad con cetros de un dintel Tiwanaku, es explicable a la luz de la ofrenda de cerámica de la isla de Pariti en el Titicaca, la cual está datada entre los años 980 - 1025 d.C., esto es el periodo Tiwanaku V (Korpisaari y Pärssinen, 2011: 71-72; Korpisaari, et al., 2012; Korpisaari, 2015), y que expone en algunas vasijas la aparición de deidades con cetros que incluyen en su indumentaria las mazorcas de maíz (Fig. 3 b y c), algo extremadamente inusual en versiones de esta deidad representadas en cerámicas Tiwanaku. Considerando dicho atributo y su ubicación en el tema de la deidad con cetros, se puede sugerir que el dintel analizado es del periodo V, de forma análoga a la Puerta del Sol comparando su iconografía con ciertos patrones iconográficos de la ofrenda Pariti (Trigo y Rivero en este volumen). Sin descartar la posibilidad de que sus creadores

tuvieran acceso a bienes con iconografía Wari ya sea por intercambios a distancia o visitas y peregrinaciones a sitios Wari (hipótesis de Menzel, 1968), y que esto pasara incluso antes del tiempo de la ofrenda Pariti.

Por otra parte los felinos acompañantes nos brindan interesantes datos a considerar:

El primero de ellos es que estos acompañantes felinos aparecen en dinteles de características similares al de la colección Diez de Medina. En este caso los felinos presentan cuerpo de perfil y rostro frontal repetidos solo dos veces y acompañando a una deidad con cetros (Fig. 4 a), pero aparecen también de forma solitaria repetidos cuatro veces en otros dinteles similares de Tiwanaku (Fig. 4 b), y existen versiones de este tipo de felinos con el rostro de perfil nuevamente en dinteles del mismo tipo (Fig. 4 c). En este último caso los apéndices en forma de círculos de la corona de los felinos es un atributo visto ya en estilos más tempranos como el Qeya donde se representan este tipo de felinos.

Inicialmente se puede interpretar que los felinos quizás aparecerían de forma autónoma como temática central en algunos dinteles de este tipo, pero en el dintel estudiado se convierten en acompañantes o ayudantes de la deidad con cetros. Todo ello de forma similar al proceso que sufren los hombres felino que se convierten también en personajes secundarios en torno a la deidad con cetros en los frisos de ciertos dinteles como Kantatayita y Linares (ver Cook, 1994 y Huanca en este volumen). Ahora bien, los felinos con rostro frontal o de

perfil (Fig. 5 a y b) presentan características comunes, especialmente el primero de estos, con versiones iconográficas representadas en

cerámica de Pariti (Fig. 5 c), lo que nuevamente puede ser el dintel objeto de este estudio en el periodo V.



Fig. 2: a. Cerámico de estilo Wari (¿Robles Moqo?) cód. CFDLP 492 VC 650 del MUNARQ (foto M. Chávez, 2018); b. Detalle de la corona del personaje con cetros de la pieza anterior, muestra mazorca de maíz en algunas de sus secciones.



Fig. 3: a. Personaje central del dintel cód. CFD 18474; 4390 del MUNARQ, que incluye mazorcas de maíz en su corona, faldellín y apéndice cercano al pie; b. Detalle de mazorcas de maíz en la versión de deidad con cetros de la vasija cód. PRT00154 de Pariti; c. Versión completa de la deidad con cetros de la vasija cód. PRT00154 de Pariti (foto cortesía de Korpiisaari, 2018).

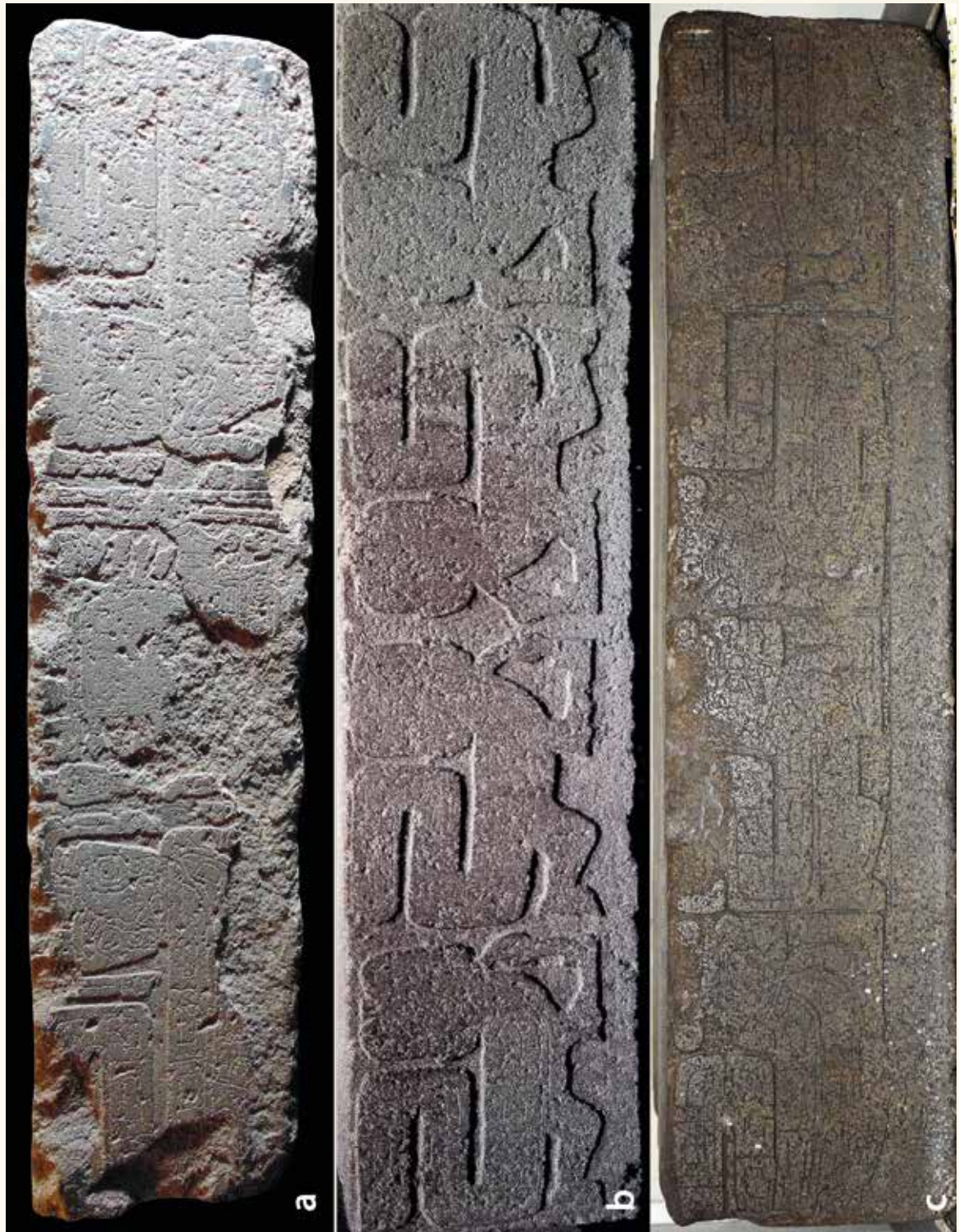


Fig. 4: a. Friso del dintel cód. CFD 18474; 4390 del MUNARQ; b. Friso del dintel cód. INAR 2082 del MRT; c. Friso del dintel cód. 18 del MUNARQ, altura 18 cm., ancho 45 cm. y largo 66 cm. (Fotos: las dos primeras Chávez 2018, la última cortesía de Trigo 2018).

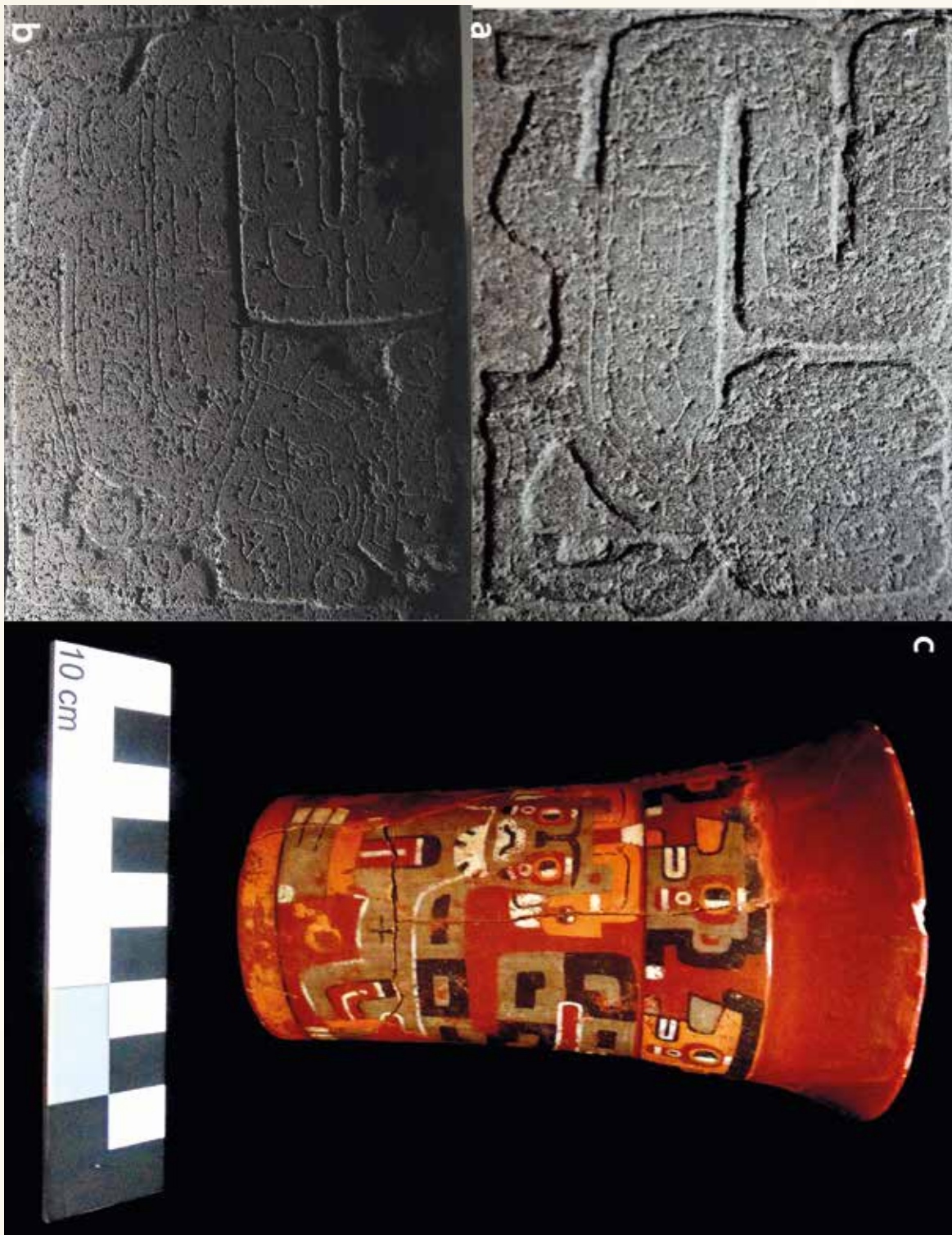


Fig. 5: a. Detalle de felino del dintel cód. INAR 2082 del MRT; b. Detalle del felino del dintel cód. 18 del MUNARQ (Fotos cortesía de Trigo 2018); c. Representación de felino con cuerpo de perfil y rostro frontal, kero de Pariti, cód. PRT00475 MUNARQ (foto M. Chávez, 2018).



Fig. 6: a y b. Imágenes de la estela “Barbado” de Tiwanaku, presenta dos felinos con cuerpo de perfil y rostro frontal (extraído de Posnansky, 1945, T II: su Fig. 87); c. Jarra de estilo Qeya con representación de rostro radiado y dos probables felinos de perfil, cód. 293 del MUNARQ, alto 30 cm. (Foto Trigo 2018).

Debemos considerar a su vez versiones iconográficas de los felinos de cuerpo de perfil y rostro frontal que aparecen en el tocado de ciertos monolitos como la cabeza del “Gigante” (Fig. 7 a y b). Esta cabeza lítica habría pertenecido a un monolito del tamaño y características de la estela Bennett (ver Posnansky, 1945, T II: 209-213), aunque no hay seriaciones absolutas, y bajo la hipótesis de que ambas estelas (Bennett y el “Gigante”) son del mismo tiempo, se puede considerar las últimas seriaciones de la estela Bennett como las más aproximadas también para la cabeza del “Gigante”. Según Isbell y Knobloch (2009) el monolito Bennett es datable entre los periodos IV y V (aproximadamente entre los años 700 d.C.-1050 d.C.) en la Fase Escultórica IV.

La aparición de dinteles líticos que contienen “anticéfalos” (ver Posnansky, 1945, T II: 213-217; Conklin, 2009, Protzen y Nair, 2016), personajes que son variaciones de la deidad con cetros, y que incluyen en su tocado una configuración de motivos parecida a la de la cabeza de la estela “Gigante” (felinos de rostro frontal y el motivo de cuerpo de ofidio).

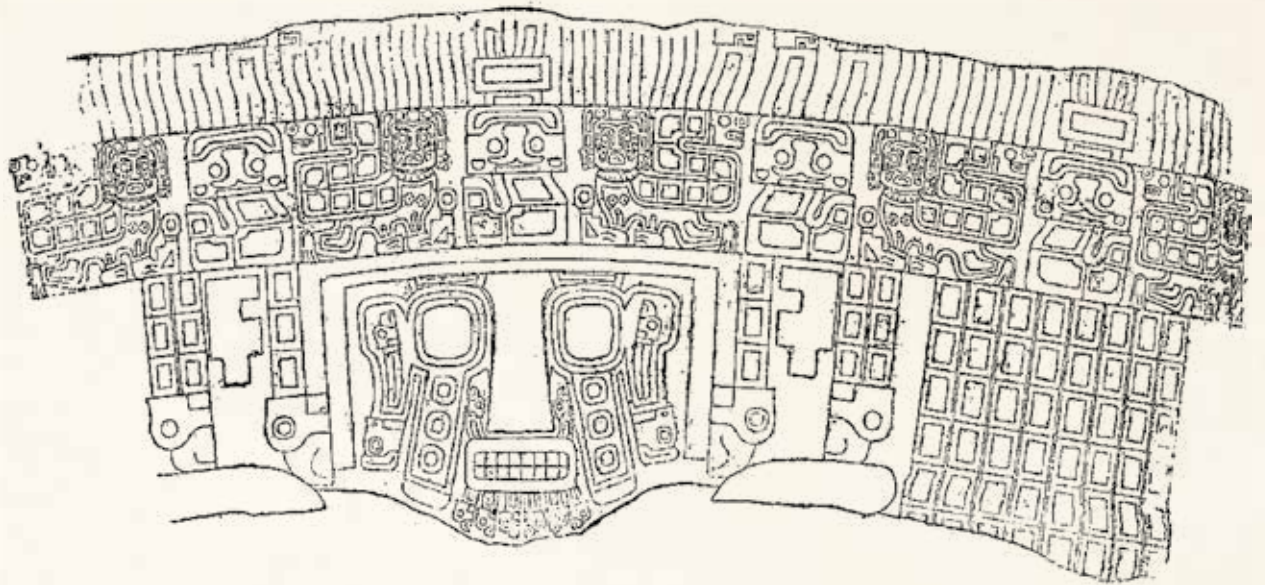
Sin embargo la aparición de los felinos de cuerpo de perfil y rostros frontales o igualmente de perfil de forma aislada en dinteles (Fig. 4 b y c) puede presentar periodificaciones que no necesariamente se enmarquen en el periodo V, y que empero requieren mayores trabajos de seriación (ver Fig. 4 c y Posnansky, 1945, T II: 222-223).

El segundo dato a considerar sobre estos felinos, es que si se toman otras fuentes para

los motivos iconográficos del dintel analizado, también se debe tomar en cuenta la aparición de los felinos de cuerpo de perfil y rostro frontal en estelas antropomorfas de la tradición Yaya-Mama en Tiwanaku (Fig. 6 a y b). Como a su vez la presencia en vasijas del estilo Qeya de los años 300 - 500 d.C. (Janusek, 2003) de rostros radiados frontales (versiones iniciales que aluden a la deidad con cetros) y versiones de motivos zoomorfos que podrían aludir a felinos de perfil con apéndices circulares (Fig. 6 c).

Los anticéfalos muestran la asociación del motivo de los felinos directamente con el tema de la deidad con cetros (Fig. 7 c y d). Dicha configuración asociada a un tipo de dintel puede ir en paralelo, o ser previa, al caso del dintel Diez de Medina y la escena de su friso, mostrando un cierto uso constante de motivos relacionados (felinos y motivos de la deidad con cetros) con inicios desde el estilo Qeya (periodo III).

Por otra parte versiones iconográficas correlacionables con la deidad con cetros, y que presentan en sus hombros felinos con rostros frontales (Fig. 8 izq.) también se asocian a la configuración del friso del dintel Diez de Medina, de hecho si el dintel tiene atributos muy asociables a motivos y temas de la cerámica Pariti, la versión de la deidad con felinos en sus hombros (Fig. 8 izq.) sujeta en su mano izquierda un felino, y una de las deidades con cetros de Pariti (Fig. 3 c) también presenta esta característica (Villanueva, 2007) lo cual puede apoyar la noción de que dicha configuración es del periodo V.



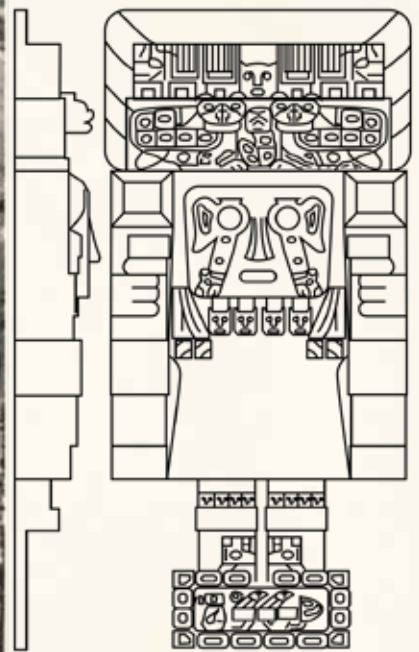
a



b



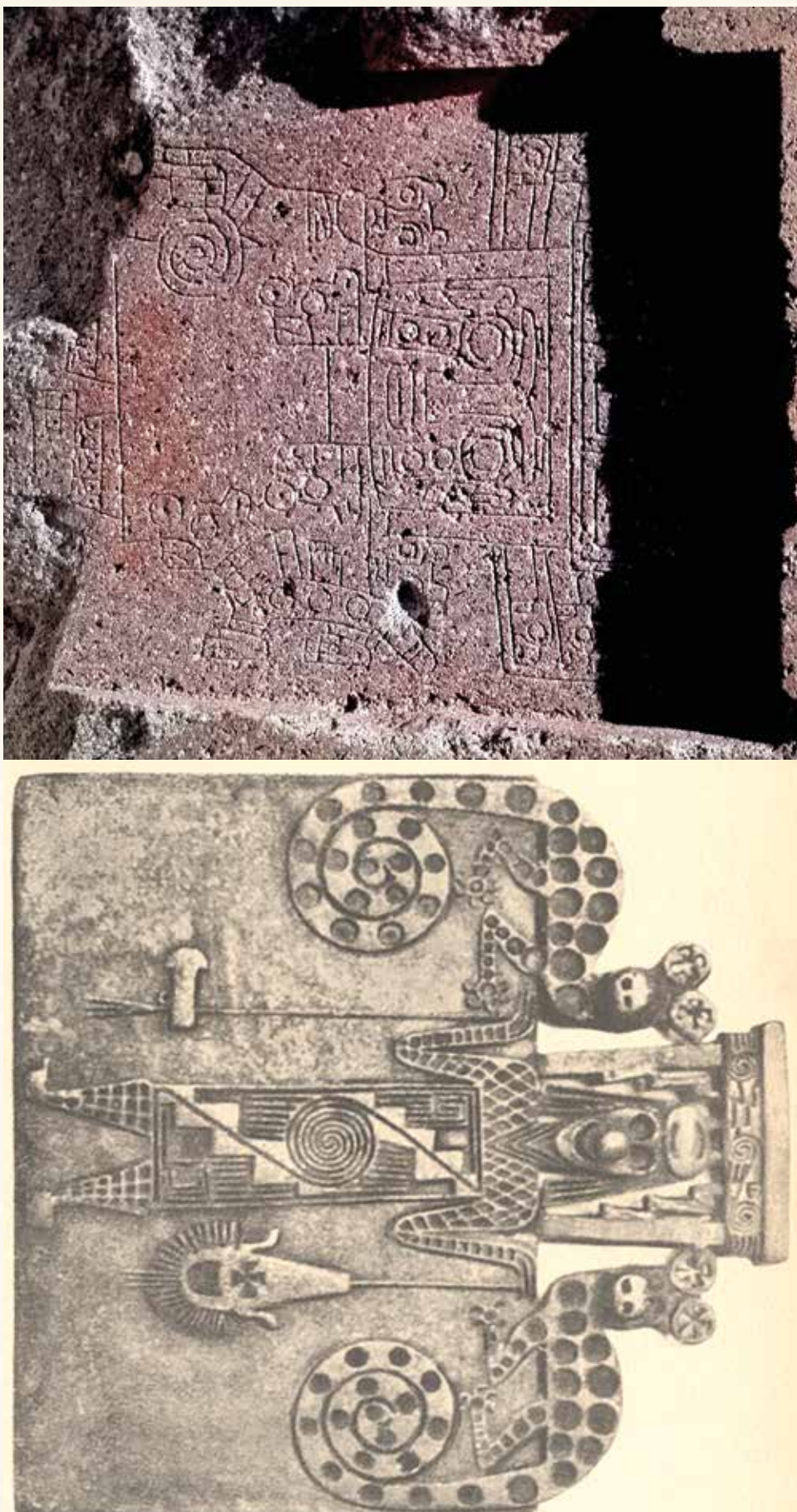
c



d

Fig. 7: a y b. Iconografía de felinos de cuerpo de perfil y rostro frontal de la cabeza del monolito "Gigante" de Tiwanaku (extraído de Posnansky, 1945, T II: 126 y 127); c y d. Representaciones de deidades con cetros y felinos en los dinteles Anticéfalos (extraído de Posnansky, 1945, T II: 130 y 130 a).

Fig. 8: Izq. Detalle de adidad de rostro radiado con felinos en sus hombros (pieza del MRTI y Foto de Chávez 2018); Der. Pectoral de bronce procedente de Tiwanaku (extraído de Posnansky, 1957, TIII: Plancha LXXIX A).



Empero el patrón de un personaje central antropomorfo acompañado por un felino de rostro frontal a cada costado, es visible en escenas de la cultura Aguada del noroeste argentino (Fig. 8 der.). Objetos con dicha escena (Fig. 8 der.) se habrían encontrado en Tiwanaku lo que denota la influencia de la cultura Aguada (González, 2004). Influencia que pudo marcar la generación de las escenas consideradas en este trabajo, aunque en un tiempo no estimado con detalle evidentemente por las limitaciones actuales de la evidencia.

Conclusiones

Se puede concluir lo siguiente:

1. Por la correlación de atributos de los elementos iconográficos de influencia Wari (mazorcas de maíz en deidades con cetros), y su aparición en la cuenca del Titicaca en las piezas de Pariti, mismos que están presentes en el dintel Diez de Medina, se sugiere que este puede ser seriado para el período V. Ello tomando también en consideración la aparición de felinos con cuerpo de perfil y rostro frontal muy similares a los del dintel estudiado, pero presentes en keros de la ofrenda Pariti.
2. Al igual que los casos de dinteles como Kantatayita y Linares, donde se observa la evolución de los personajes decapitadores de temas centrales a acompañantes de la deidad con cetros, el dintel Diez de Medina parece mostrar un proceso similar pero con los felinos convertidos en acompañantes. Este proceso puede suceder en un mismo tiempo, o irse concretando en varios periodos, de momento es una hipótesis en base a las apreciaciones de Cook (1994) en relación a los dinteles de Kantatayita y Linares.
3. Se observa dos fuentes que inspiraron la escena del friso del dintel estudiado:
 1. Una propia de la cuenca del lago con motivos desde periodos tempranos que incluyen ejemplos de la tradición Yaya-Mama y el estilo Qeya, en esta vertiente se puede observar un proceso que inicia con representaciones de los felinos con cuerpo de perfil y rostro frontal siendo representados en las bases o sección de los pies de las estelas antropomorfas del periodo formativo, y que parecen transportarse al tocado de representaciones de este tipo pero de periodos Tiwanaku;
 2. Otra de culturas distantes (Wari y la Aguada), quizás estas vertientes permitieron generar el dintel con la configuración que posee, tanto en el orden de los personajes que nos recuerda temas iconográficos de la Aguada, como los atributos Wari unidos al personaje central del dintel analizado.
4. Durante el periodo V de Tiwanaku, la influencia estilística e iconográfica de otras culturas aparecería en la lito escultura Tiwanaku. Este aspecto es muy importante considerando que la lito escultura Tiwanaku mantiene cánones más propios de esta cultura y

las influencias estilísticas foráneas son más evidentes en conjuntos cerámicos como el de Pariti (Korpisaari, 2015). Si se considera relevante la aparición de atributos Wari (mazorcas de maíz) en el dintel Diez de Medina, se puede considerar que estos ingresaron con los contados casos de influencia iconográfica Wari de Pariti. Y empero no se descarta otros mecanismos de adopción de los elementos Wari aún poco claros (peregrinaciones, contactos, objetos importados, etc.) ya que el uso de estos atributos en Wari se remite a periodos previos a la generación de la ofrenda Pariti.

Agradecimientos

Agradecer al Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ) por permitirme realizar la pasantía y al Lic. David Trigo encargado del MUNARQ por su paciencia y supervisión en el trabajo de investigación realizado, por darme su apoyo y por dotarme de la información necesaria para que se lleve a cabo este trabajo. Mismo que no podría haberse llevado a cabo sin la ayuda del Dr. Antti Korpisaari, y el auspicio de la Cooperación Técnica Belga.

Bibliografía

Agüero, C., M., Uribe, y J., Berenguer. (2003). La iconografía Tiwanaku: El caso de la escultura lítica. *Textos Antropológicos*, Vol. 14, No 2, pp. 47 - 82.

Conklin, W. (2009). "The Iconic Dimension in Tiwanaku Art". *Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. (Ed.) M. Young-Sánchez, Publication of the Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Colorado, pp. 115-132.

Cook, A. (1994). "*Wari y Tiwanaku: entre estilo y la imagen*". (Ed.) Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

González, A. R. (2004). "La arqueología del noroeste argentino y las culturas formativas de la cuenca del Titicaca". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXIX, pp.7-38.

Isbell, W., y P., Knobloch, (2009). "SAIS-The Origin, Development, and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography". *Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. (Ed.) M. Young-Sánchez, Publication of the Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Colorado, pp. 165-210.

Janusek, J. (2003). "Vessels, time, and society: Toward a ceramic chronology in the Tiwanaku heartland". *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology*", (Ed.) A., Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington DC, pp.30-91.

Korpisaari, A. y M., Pärssinen. (2011). “*Pariti: The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*”. Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.

Korpisaari, A. (2015). “Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti (Bolivia) como parte de una tradición de ofrendas del Horizonte Medio”. En *El Horizonte Medio: Nuevos aportes para el sur del Perú, norte de Chile y Bolivia*, (Ed.) A. Korpisaari y J. Chacama, Instituto Frances de Estudios Andinos y Universidad de Tarapacá, pp. 83-113.

Korpisaari, A., Sagárnaga, J., Villanueva, J. y T. Patiño. (2012). “Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti, lago Titicaca, Bolivia”. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 44, No. 2, pp. 247-267.

Menzel, D. (1968). La cultura Huari. En: *Las grandes civilizaciones del Perú tomo VI*, (Ed.) Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S.A., Lima.

Posnansky, A. (1945). “*Tihuanacu: The Cradle of American Man*”. Vols. I y II. (Ed.) J.J. Agustin, Nueva York.

Posnansky, A. (1957). “*Tihuanacu: The Cradle of American Man*”. Vols. III y IV. (Ed.) Ministerio de Educación de Bolivia.

Protzen, J-P. y S. Nair. (2016). “*Las piedras de Tiahuanaco, Arquitectura y construcción de un centro megalítico andino*”. (Ed.) Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Querejazu, R. (1983). *El Mundo Arqueológico del Cnl. Federico Diez de Medina*, (Ed.) Los Amigos del Libro, La Paz-Cochabamba.

Villanueva, J. (2007) “Las escudillas del rasgo 1 en la isla de Pariti: Interpretaciones y consideraciones desde un enfoque iconográfico”. *Chachapuma*, No 1., pp. 53-63.



EL DECAPITADOR VENADO EN LA ICONOGRAFIA TIWANAKU: ORIGENES, DESARROLLO Y SIGNIFICADOS.

David E. Trigo Rodríguez¹

Roberto C. Hidalgo Rocabado²

Resumen.

Este artículo presenta los resultados de investigación acerca de las representaciones iconográficas totales y parciales de un decapitador con cuernos de venado de los repertorios Tiwanaku y Wari. Dicho personaje presenta apéndices en su corona que al tratarse de piernas, brazos o cabezas antropomorfas, parecen aludir a una víctima descuartizada representada de forma abstracta en el tema de este personaje. Los contextos y soportes materiales de las representaciones de este personaje lo vinculan con chamanes y grupos de élite que pudieron presidir rituales importantes en la urbe Tiwanaku y otras regiones y culturas.

Palabras claves: Chiripa, Pucara, Tiwanaku, Wari, decapitador, venado.

Abstract

This article presents the results of a study on the total and partial iconographic representations of a decapitator with deer antlers in Tiwanaku and Wari art. In his crown this personage has appendages – legs, arms, or anthropomorphic heads – that seem to allude to a dismembered victim represented in an abstract way in the theme of this character. The contexts and “canvasses” of the representations of this personage link him with shamans and elite groups that could preside over important rituals in Tiwanaku city and in other regions and cultures.

Key words: Chiripa, Pucara, Tiwanaku, Wari, decapitator, deer.

¹ Licenciado en Arqueología, Técnico de la Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM), encargado del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ), email: david_falcoragrest@hotmail.com

² Licenciado en Arqueología de la UMSA, arqueólogo consultor independiente, email: rocahidroc@hotmail.com

Introducción

Los documentos etnohistóricos andinos remiten el uso de cabezas y cuernos de venado como parte de los trajes que utilizaban participantes masculinos en rituales indígenas coloniales, dichos rituales implicaban inicialmente confesiones de los participantes a un hechicero andino, concluidas estas confesiones, el ritual prosigue de esta manera:

*“...acabadas beben, baylan, y cantan, y danzan, y las mugeres tocan sus tamborines, y todas los tienen, y vnas cantan, y otras responden, los hombres suelen tocar otros instrumentos, que llaman succhas, **pónense vnas cabeças de venado**, que llaman guaucu, y de estos instrumentos, y cuernos tienen muy grande provisión, y todo se quema el día de las exhibiciones...Quando cantan estos cantares, que son de muchos disparates de sus antiguallas, invocan el nombre de la Huaca, alzando la voz, diziendo un verso solo...”* (Arriaga [1621] 1920: 53-54, las negrillas son nuestras).

El uso de cabezas y cuernos de venado en la indumentaria de danza para rituales a las huacas por parte de los indígenas andinos, y posteriormente el ofrendar estos mismos cuernos a sus huacas, constituyen elementos que nos muestran indicios de rituales e indumentarias, e incluso personajes, que seguramente existieron en tiempos prehispánicos en las culturas andinas. Según Puente Luna (2013: 256) las antiguas ritualidades andinas que

implicaban que sus oficiantes se vistieran con las pieles, cuernos y cabezas de zorro, taruca (*Hippocamelus Antisensis*), carneros o camélidos y puma, se asociaban a contextos relacionados a la fertilidad y la guerra. Este tipo de lógicas, al menos la bélica, asociadas a las especies de venados andinos, tuvieron como antecedentes representaciones en el arte prehispánico, un ejemplo de ello son las míticas batallas entre los guerreros venado y los guerreros frijól de la iconografía Moche que Golte (2009) identifica como un tema.

En el repertorio iconográfico prehispánico los Moche de la costa norte del Perú, no son los únicos en representar en su arte este tipo de “guerreros venado”. Los Wari de la sierra peruana también tienen ejemplos parecidos, y en el caso de los Tiwanaku del área circum Titicaca la identificación de un personaje con estas características en concreto, se enmarca en el presente trabajo, que sería uno de los primeros en definirlo con más detalle. En trabajos iniciales sobre este tema los ejemplos de un posible decapitador Tiwanaku con cuernos de venado se asociaba a ciertos tipos de decapitadores con los prisioneros descuartizados y representados parcialmente en la corona de los primeros (Trigo e Hidalgo, 2010; 2012), empero la información de los ejemplos del decapitador con cuernos de venado, aparte de limitada en la iconografía Tiwanaku, estuvo a su vez con menos ejemplos considerados en los trabajos previos (ibíd.). Sin embargo, ahora es posible ir generando una definición de este decapitador y sugerir significados a su representación.

Antecedentes

El tema del “decapitador”, un personaje con cuerpo humano, cabeza de animal (felino usualmente, u otros) que sujeta en una mano la cabeza decapitada de un enemigo/víctima y en la otra un hacha o un cuchillo tumi, ha resultado uno de los temas iconográficos más difundido en los Andes, desde periodos muy antiguos y en culturas como Chavín, Paracas y otras. En la cuenca del Titicaca las versiones del mismo aparecerán de forma compleja en la cultura Pucara (años 200 a.C.-200 d.C. aprox.), estos decapitadores serán el origen del decapitador con cuernos de venado durante periodos posteriores en el estilo Tiwanaku, como a continuación se desarrolla.

Según Chávez (1992: 51-54, 2002) el arqueólogo Kidder encuentra elementos óseos en su excavación 1 del sitio de Pucara (norte del lago Titicaca), en lo que puede tratarse de una ofrenda. Kidder encontró partes desarticuladas de cuerpos humanos, como ser cabezas, brazos y piernas que parecen haber sido ofrendados. Estos elementos son correlacionables con la iconografía de las víctimas descuartizadas de los “decapitadores” u hombres felino del arte Pucara (ibíd.).

Estos decapitadores aparecen de perfil, sujetando una cabeza trofeo y un hacha en una mano (Fig. 1 a) mientras con la otra sujetan un cetro, acompañándolos en su escena aparecen piernas cortadas y medios cuerpos inferiores antropomorfos (Fig. 1a y b), seguramente aludiendo al descuartizamiento de la víctima/prisionero de la cual sujetan la cabeza “trofeo”.

Torres (1987) había observado que este patrón de mostrar al decapitador con las partes de las extremidades descuartizadas de la víctima/prisionero del mismo se había mantenido en periodos posteriores al de Pucara, y es visible en las tabletas de rapé estilo Tiwanaku de Chile, concretamente ejemplos de Coyo Oriente (Fig. 3 b y 4 b). Tanto Torres, como Isbell y Knobloch (2009) han observado la existencia de algunas evidencias que sugieren incluso que las tabletas de Chile tuvieron cierta influencia del patrón de los decapitadores Pucara, antes de que apareciera la influencia Tiwanaku.

Contemporánea con la cultura Pucara, y también más antigua, la cultura Chiripa entre los años 1500 a.C.- 200 d.C. (Hastorf, et. Al., 2001) desarrolló una característica iconográfica muy importante asociada a rostros radiados frontales, misma que cobrara relevancia en el presente caso al combinarse con los motivos del decapitador Pucara antes descrito, pero en periodos posteriores durante la hegemonía Tiwanaku.

Esta característica se hará presente en la denominada Lápida Chiripa (Fig. 1 c), misma que según Ponce (1951) habría sido descubierta hacia 1948-1949 por el Cnl. Diez de Medina en uno de los “establos” de la hacienda Diez de Medina en Chiripa. En la descripción de la pieza, hecha por Cordero (1977), se describe que la lápida posee un rostro frontal radiado, con un atributo concreto insertado en su corona:

“...En la parte central inferior y superior dos miembros, al parecer pies con cinco dedos en posición de perfil...” (Cordero, 1977: 230-231).³

La relación existente entre piernas y medios cuerpos inferiores de las víctimas/prisioneros del decapitador Pucara, y las piernas existentes en la corona del rostro radiado de Chiripa, se sintetiza durante el periodo Horizonte Medio (500/600 - 1150 d.C.) cuando ambos conceptos se combinan originando que los decapitadores Tiwanaku (con rostro de perfil o frontal) contengan piernas y medios cuerpos inferiores, además de brazos en sus coronas aludiendo al descuartizamiento de su víctima/prisionero (Trigo e Hidalgo, 2010, 2012: 121-165), esto es representando al mismo de forma parcial en motivos de sus extremidades y/o cabeza.

Los decapitadores Tiwanaku

La continuidad que tuvieron los decapitadores Pucara, concretamente el Hombre Felino, en culturas posteriores como Tiwanaku y Wari es muy evidente. En el caso de Tiwanaku, el dintel de Kantatayita (Ponce, 1981), posee versiones del antiguo Hombre Felino Pucara; se ha apuntado por ello que este dintel y su iconografía serían tempranos (Conklin, 1991); posiblemente asociados a la fase I (Agüero, et. al., 2003), misma que se ha enmarcado tentativamente (Isbell y Knobloch, 2009) dentro de un margen de tiempo mayor que abarcaría otras fases escultóricas más, entre los periodos

Tiwanaku IV y V (años 700/750 - 1000/1050 d.C.). De hecho Cook (1994) había realizado la seriación del dintel de Kantatayita, ubicándolo como su similar de Linares, en el final del Horizonte Medio 1A, esto es los años 650 - 750 d.C. (según la nueva propuesta de Isbell y Knobloch, 2009). Empero los decapitadores y/o “acompañantes de perfil” del dintel de Kantatayita (Fig. 2 a y b) se correlacionan a su vez con decapitadores/acompañantes más tempranos, pues parecen la transición entre los decapitadores Pucara y los Tiwanaku en periodos muy tempranos en ejemplos dentro de tabletas de San Pedro de Atacama, entre los años 300 a.C.-200 d.C. (Isbell y Knobloch, 2009).

Un tipo de decapitador distinto surgirá durante la era Tiwanaku, este presentará un pectoral “tumi” en su pecho, sujetará en una mano un hacha y en la otra una cabeza trofeo, pero presentará diferencias sustanciales con las versiones previas de decapitadores con rasgos de felinos (Fig. 2 c y d). Y será probablemente de esta nueva versión del decapitador de la cual emergerá el decapitador con cuernos de venado de la iconografía Tiwanaku. La cabeza de este decapitador tendrá diferencias con las versiones arquetípicas del dintel de Kantatayita, como ser que será más zoomorfa: tendrá un hocico, una “nariz escalonada”, labios con una especie de proyección exterior a manera de ganchos en la parte superior e inferior, ojo bipartito con un lagrimal geométrico, y una oreja caída en la parte de la nuca del personaje.

³ Existe una vasija cantimplora Wari, que expone un rostro cuyos apéndices en la corona no sólo son de cuatro piernas sino también de cuatro brazos (Pieza cód. B/476 American Museum of Natural History, Nueva York; ver Bergh, 2012: 270, su fig. 63). Se relaciona evidentemente con el antecedente de la Lápida Chiripa, y obviamente su par la Lápida de Copacabana que está en el Staatliche Museen zu Berlin- Ethnologisches Museum (Cód. VA 60591, colectado por Gretzer en 1907, Eisleb y Strelow, 1980:88, su Fig. 275). Esta relación se remite a representar en los apéndices del rostro radiado brazos y piernas que pueden aludir al descuartizamiento o a las extremidades del personaje de rostro radiado, cuyo cuerpo habría sido omitido.

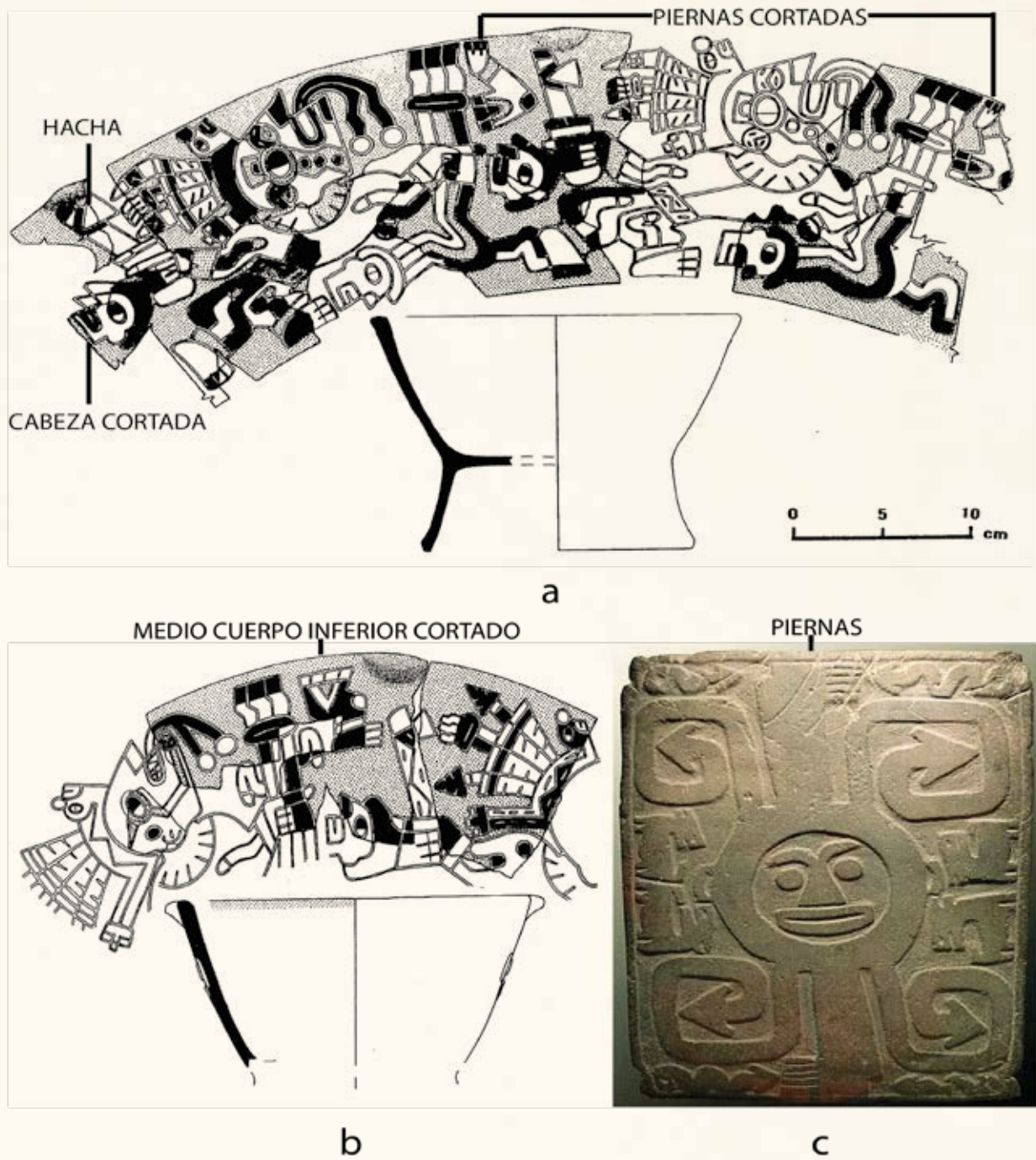


Fig. 1: a. Decapitados Hombres Felinos Pucara con piernas cortadas asociadas, en un cuenco-pedestal (extraído de Chávez, 1992: 706, su Fig. 205); b. Decapitado Hombre Felino Pucara con medio cuerpo inferior asociado, en un cuenco-pedestal (extraído de Chávez, 1992: 712, su Fig. 210); c. Lápida Chiripa con rostro radiado y piernas anexadas a la corona, cód. 00061 MUNARQ, alto 52 cm. (foto archivo MUNARQ 2018).

Una de las piezas que lo contiene (Fig. 2 d) proviene de excavaciones de sondeo en el entonces cementerio del pueblo de Tiahuanaco y que actualmente es el área de la Puerta de la Luna en el complejo central de Tiwanaku (Bennett, 1934: 415, su Fig. 15 a, 419, Pozo X 2). Versiones parecidas de este decapitador han sido registradas y datadas entre 600 - 800 d.C. (ver Janusek, 2003: su Fig. 373).

Los prisioneros y sus miembros descuartizados en las escenas del decapitador o sacrificador Tiwanaku

En este caso retomamos la línea investigativa previa que compilaba diferentes interpretaciones y registros de los casos de los prisioneros de los decapitadores y sus miembros descuartizados en las escenas de estos últimos (Torres, 1987; Trigo e Hidalgo, 2010, 2012: 121-165).

Existe una escena que se repite en el unku de Pulacayo (Fig. 3 a, y Fig. 4 a) que expondrá un decapitador similar a aquellos del dintel de Kantatayita, que en una mano sujetará la cabeza cortada de su víctima/prisionero y un hacha y en la otra un cetro, con ciertas diferencias esenciales: 1. Esta versión incluirá el pectoral tumi/hacha en el pecho del decapitador; 2. Bajo su cetro aparecerá un prisionero/cautivo con las manos aludiendo a estar atadas en su parte posterior y resaltarán sus costillas; 3. Este prisionero se repetirá en la corona del decapitador conectando la cabeza de dicho prisionero con la corona del decapitador, y dicho cautivo tendrá el cuerpo dando hacia fuera de la corona (Agüero, 2007). De acuerdo

a las seriaciones otorgadas al textil del que viene esta escena, que formó parte de un ajuar funerario en la cueva de Pulacayo en Potosí, el mismo puede ser del año 900 d.C. (Ibíd., 2007).

Llagostera (2006) observaba que los íconos en forma de medios cuerpos inferiores (Figs. 3 b y 4 b) y pies/piernas (Fig. 3 c) en las coronas de ciertos decapitadores eran accesorios secundarios en la corona de estos. Llagostera periodifica estos casos (Figs. 3 b, 3 c y 4 b) entre los años 700 - 950 d.C.; en el caso concreto de la tableta de Solcor (Fig. 3 c), este tipo de tableta pertenece a la fase B que tiene su inicio entre los años 480 +/-80 d.C., 570 +/- 60 d.C., y 510 +/- 150 d.C.; y los datamientos de su final entre 850 +/-110 d.C., 920 +/- 120 d.C. y 910 +/- 50 d.C. (Llagostera, et. al., 1988). Aunque la cronología no permite establecer si todas las escenas referidas son contemporáneas, al menos pueden enmarcarse en un lapso amplio (considerando la existencia de escenas muy tempranas de decapitadores parecidos en Chile, como se dijo) quizás desde el 400/570 d.C. hasta el 950 d.C. (aprox.),⁴ en donde se pueden enmarcar todas estas representaciones.

Una de las interpretaciones respecto a estos “accesorios secundarios” fue que podrían desglosar partes del prisionero/cautivo de la versión de Pulacayo (Figs. 3 a y 4 a) en medios cuerpos (Figs. 3 b y 4 b) y piernas (Fig. 3 c), aludiendo al descuartizamiento del prisionero/víctima de este tipo de decapitadores (Torres, 1987; Trigo e Hidalgo, 2010, 2012: 121-165).

⁴ Torres refiere que la tableta de la Fig. 3 c, puede ubicarse muy cerca del 570 d.C. (com. pers. 2009).

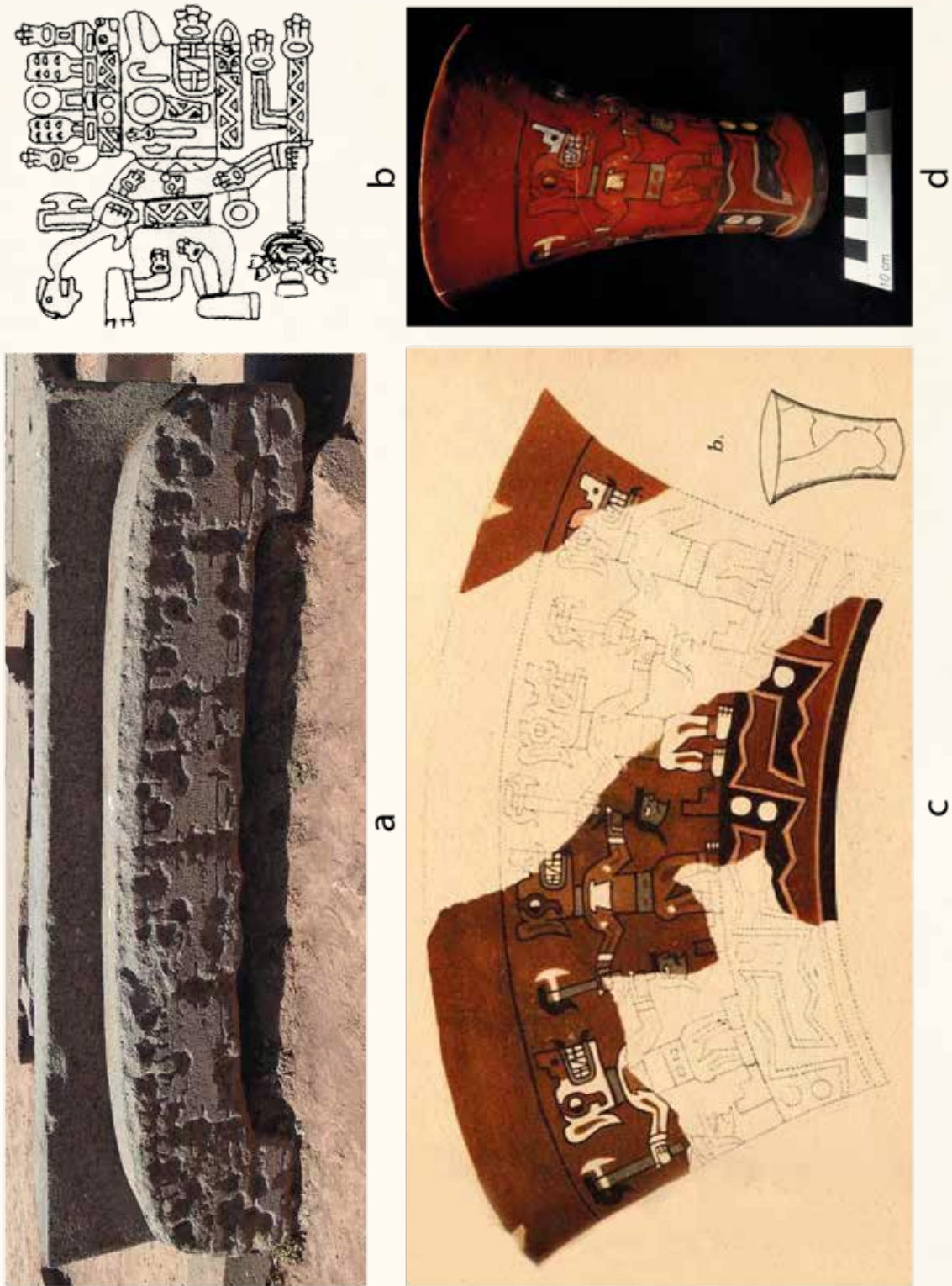


Fig. 2: a. Dintel de Kantatayita (foto Trigo 2018); b. Detalle de uno de los decapitadores del dintel de Kantatayita (extraído de Cook, 1994: Lam. 54 a); c. Despliegue del decapitador del siguiente kero (extraído de Posnansky, 1957, TIII:36-37 Plancha XX. b.); d. kero Cód. 283 MUNARQ, alto 21 cm., (foto Trigo 2018).

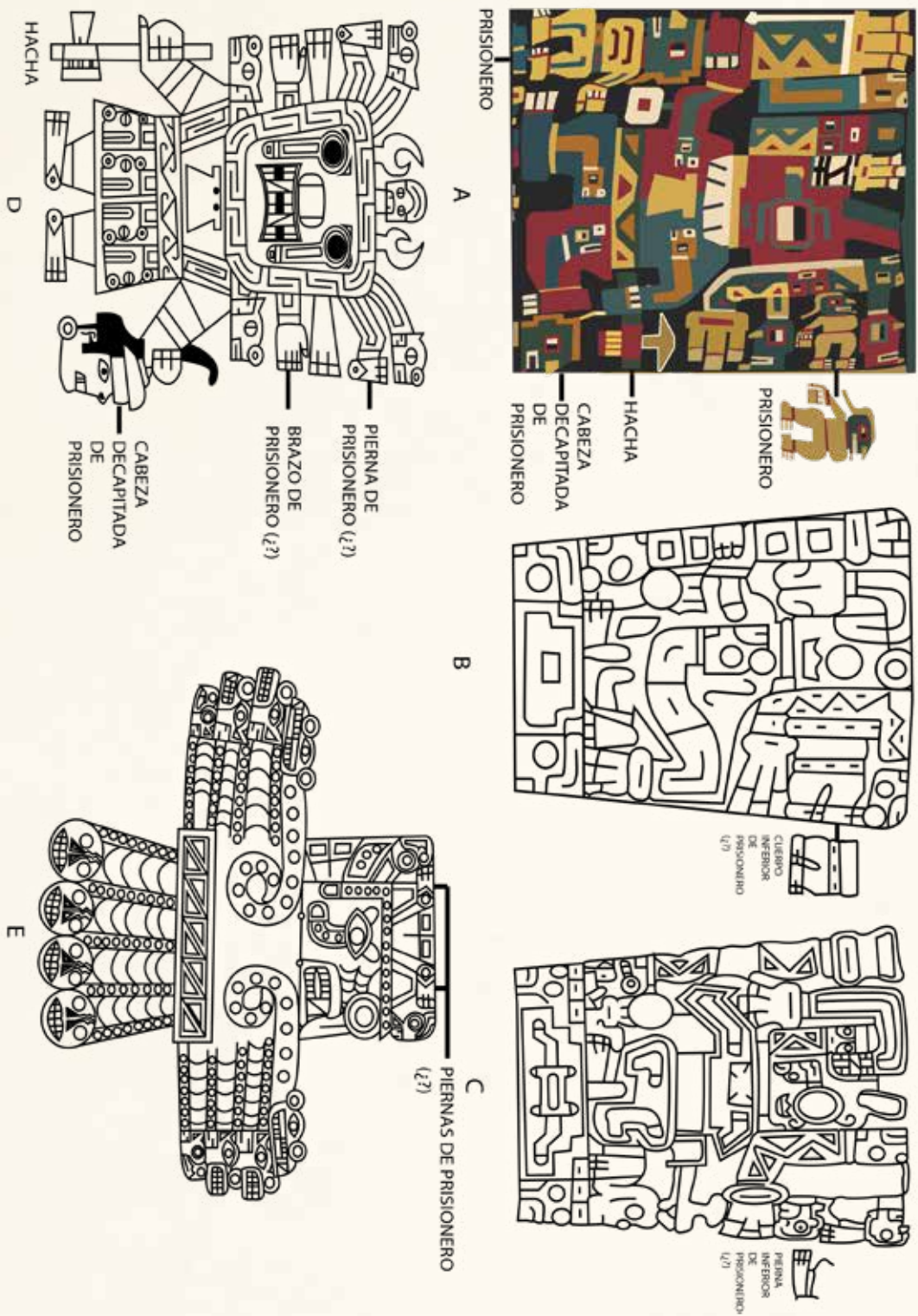


Fig. 3: a. Decapitador del unku de Putacayo; b. Personaje de tableta Coyo Oriente 4008 (basado en Torres, 2001: 437, su Fig. 8c); c. Decapitador de la tableta no 8432 de Solcor (basado en el de Torres, 2001:437 su Fig. 8a); d. Decapitador de un vaso Wari de San José del Moro (basado en Del Carpio y Delibes, 2004: 136 su Fig. 126 redibujado Trigo e Hidalgo, 2016); e. Ave decapitadora Wari de una lámina de oro proveniente de Pachacamac del Staatliche Museen zu Berlin- Ethnologisches Museum, cód. V. A. 28787; (dibujos y redibujados de Trigo e Hidalgo 2018).

Tanto en el estilo Tiwanaku (Bolivia y Chile) y Wari (Perú) se evidencia la fusión de los conceptos iconográficos referidos para Pucara y Chiripa: las extremidades inferiores, quizás de las víctimas/cautivos del decapitador, se hallan descuartizadas rodeando al decapitador, durante el Horizonte Medio, llegan a presentar un tipo de simbiosis con el antiguo concepto visible en el rostro radiado de Chiripa que incluía en su “corona” dos piernas (Trigo e Hidalgo, 2010, 2012: 121-165).

Este tipo de versión iconográfica del descuartizamiento del prisionero y la representación simplificada de sus extremidades (brazos y piernas) no sólo era visible en la iconografía Tiwanaku del altiplano boliviano o la costa chilena, sino que también era correlacionable con versiones de la cultura Wari del Perú. En el caso de los ejemplos de Wari, se habían considerado dos ejemplos importantes:

1. El ejemplo de un vaso Wari con la decoración de un decapitador de rostro radiado que sujetaba en una mano una cabeza trofeo y en la otra un hacha, y que incluía en su corona dos piernas y dos brazos (Fig. 3 d), y estaba fechado en los años 850 - 1000 d.C. (ver Del Carpio y Delibes, 2004; y Castillo, 2005a).

2. La lamina de oro Wari proveniente de Pachacamac, y colectada por Baessler (Eisleb y Strelow, 1980: 93, su Fig. 301; ver Baessler, 1902-1903: 47, sus Figs. 404 y 405, Plancha 145 y 146) que representa un ave con cráneos y/o cabezas trofeo en las puntas de las plumas de su cola, y cabezas en sus alas, además de

un cinturón con triángulos, y una corona con dos piernas (Fig. 3 e, 4 c), que conforme la seriación hecha por Chávez (1985) que no había reparado en las representaciones de las piernas de la corona, sugiere que este tipo de láminas aparecen en Wari en las épocas 1A, 1B, 2A y 2B del Horizonte Medio, esto es entre el 650 - 1000 d.C. aprox. (Isbell y Knobloch, 2009).

Estos casos exponen en consecuencia las lógicas de representación parcial o desglosada de la víctima/cautivo de los decapitadores, en sus partes: brazos, piernas y medios cuerpos. Tanto en Tiwanaku como en Wari, no sólo manteniendo lógicas visibles en los antecedentes Pucara, sino utilizando también cánones Chiripa.

Los motivos del decapitador con cuernos de venado

La cabeza del decapitador con nariz escalonada, u hombre felino, parece comenzar a presentar ciertas modificaciones o variaciones que conllevaran a la generación de un nuevo decapitador: el decapitador con cuernos de venado. En un trabajo previo (Trigo e Hidalgo, 2012) se había considerado la relación de versiones concretas de decapitadores con cuernos de venado con los decapitadores antes referidos (mayormente correlacionables con variaciones del decapitador de Kantatayita), en el sentido de que al igual que los segundos, los primeros incluían una pierna en su corona quizás aludiendo al prisionero descuartizado. Empero el decapitador con cuernos de venado constituye un tema iconográfico aparte.

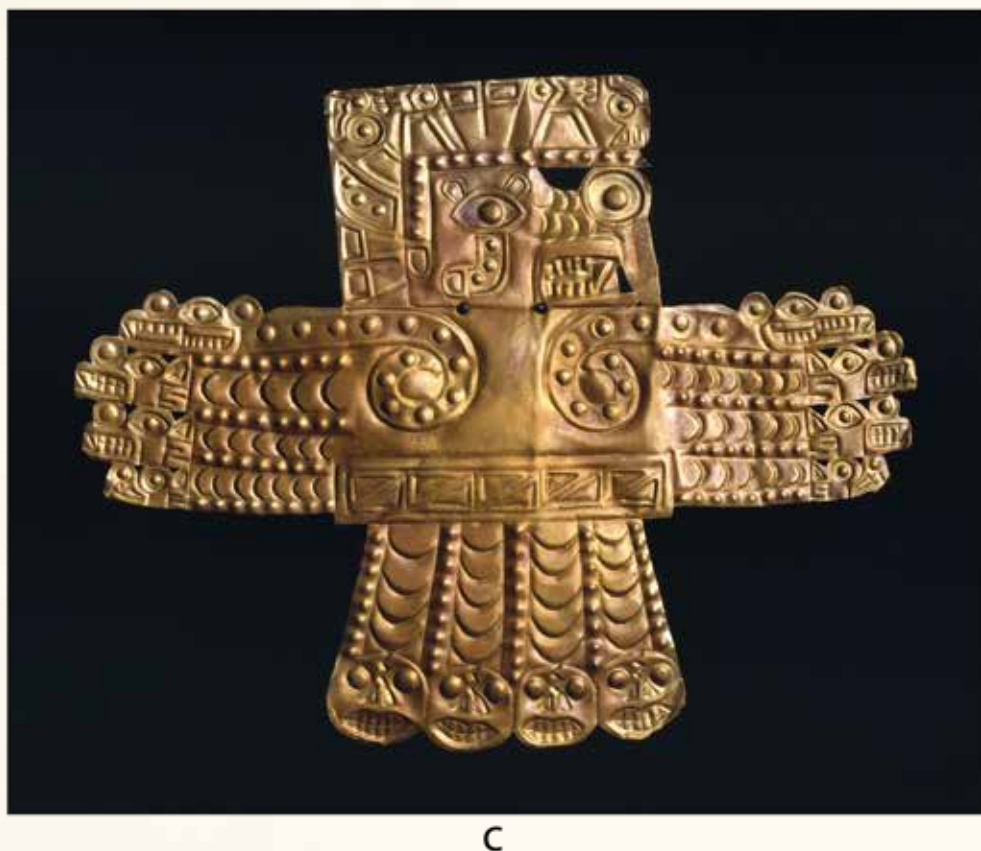


Fig. 4: a. Imagen de una sección del unku de Pulacayo (foto Trigo e Hidalgo 2009); b. Foto de la sección superior de la Tableta Coyo oriente 4008 (cortesía de Constantino Torres 2018); c. Foto de la lámina de oro proveniente de Pachacamac del Staatliche Museen zu Berlin- Ethnologisches Museum, cód. V. A. 28787 (cortesía de Manuela Fischer, foto Waltraut Schneider-Schütz 2018).

Se puede observar una versión muy sintética de lo que hemos venido a denominar “motivo del decapitador con cuernos de venado”, que incluirá: 1. Un cuerpo en forma de línea del cual emergen las extremidades del decapitador, sean antropomorfas (brazos y piernas) o zoomorfas (alas), además de incluir algunas versiones del adorno de barbilla (Horta, 2016). 2. Su cabeza presentará aspectos comunes con el decapitador del kero de Bennett, como ser: representación de perfil, boca con colmillos en “N”, labios con prolongaciones en forma de ganchos en la parte superior e inferior, nariz escalonada, ojo bipartito con lagrimal geométrico variable; pero tendrá las siguientes modificaciones: incluirá cuernos de venado o taruca (Figs. 5 a y b) en su cabeza, o sobre su corona, en la cual se adicionará una pierna, (Figs. 5 c y d) entre su nariz escalonada y la parte próxima a los cuernos, aunque no en todos los casos. También la oreja será distinta ya que en lugar de ser lobulada y caída, ubicándose detrás de la nuca, será puntiaguda y hasta en forma de óvalo lo que converge más con las orejas de los auquénidos y cérvidos (familia a la que pertenecen los venados).

Un ejemplo concreto es la jarra de Kherikala (Ponce, 1981) que presentará el motivo más completo con todos los elementos de la corona (Figs. 5 c y d). Dicha pieza proviene del Pozo No. 6, cód. N6-N7 O6-O7, ofrenda TQN6 OFRE 525 de las excavaciones de Ponce y Cordero del 14 de Julio de 1959 (información de la etiqueta de esta pieza en el Museo Regional de Tiwanaku - MRT). Ponce (1981: 231, su Fig. 88) remitía que el ejemplar pertenecía al periodo IV, esto es entre los años 400/450 -

750/800 d.C., considerando la reformulación de la cronología de Ponce de Pärssinen (2005: 20), y la seriación de la pieza por Janusek (2003: su Fig. 3.35).

Este motivo había sido descrito previamente por investigadores que se percatan del elemento de la pierna en la corona de la cabeza del personaje que ostenta también cuernos de venado (Cook, 1994; Trigo e Hidalgo, 2010, 2012; Horta, 2016), misma que puede ser el motivo parcial de un cautivo aludiendo a la metáfora de su descuartizamiento por este decapitador como veremos a continuación.

Este tipo de motivo también aparece en un fragmento del rasgo 1 de la ofrenda de Pariti (Fig. 6 a) con parte del rostro del personaje con cuernos de venado y oreja puntiaguda, datable entre los años 980 - 1025 d.C. (Korpisaari y Pärssinen, 2011: 94, Plancha 28 A). En dicha ofrenda también se encontraron dos cuernos de venado (Fig. 6 b) aunque no en los rasgos de la ofrenda (Korpisaari y Pärssinen, 2011: 69-70), lo que podría implicar que sí existe un uso ritual en Pariti de este tipo de elementos, quizás ceremoniales como muestran los registros coloniales.

También este motivo aparece en tazones provenientes de las tumbas de élite de Putuni, de periodos previos entre los años 600 - 800 d.C., las que parecen haber sido removidas en tiempos prehispánicos como consecuencia de algún culto a los muertos (Couture y Sampeck, 2003).



Fig. 5: a. Motivo del decapitador con cuernos de venado (extraído de Posnansky 1957, TIII: 33, Plancha XV a.); b. Pieza del despliegue anterior, cód. 72 CFDLP VC 1271 6924 MUNARQ, alto 23 cm. Col. Diez de Medina (foto Trigo 2018); c. Motivo del decapitador con cuernos de venado, que incluye una piedra en su corona (despliegue Trigo e Hidalgo 2012, redibujado digital Víctor Tito 2018); d. Jarra proveniente de Kherikala, origen del despliegue anterior, cód. 001131 MRT, alto 26 cm. (foto Trigo 2015).

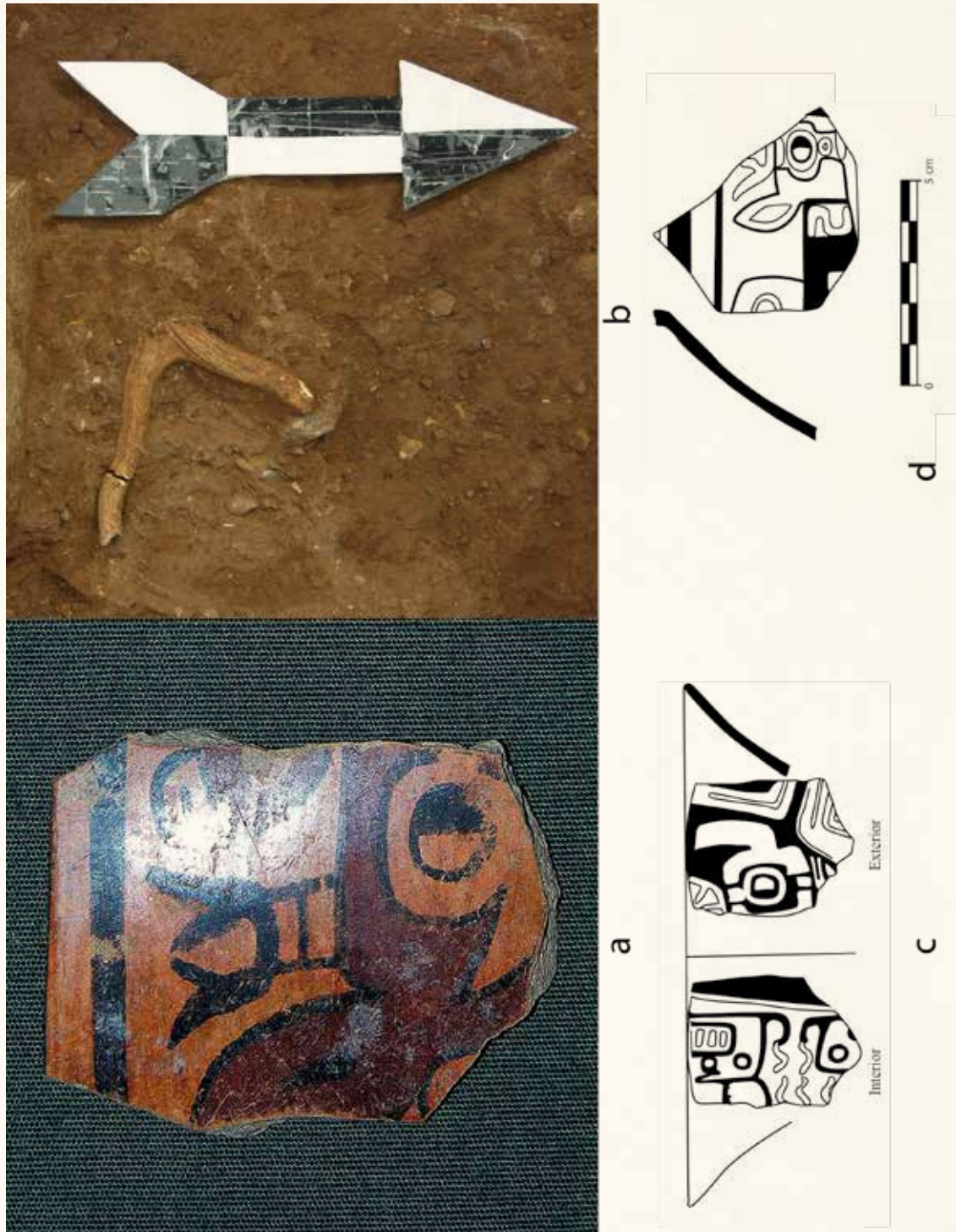


Fig. 6: a. Fragmento de tazón o kero proveniente de Pariti, ca. 5 cm. (cortesía de Korpisaari 2018); b. Cuerno de venado encontrado en Pariti en rasgos contiguos a aquellos que contenían los bolsones cerámicos (foto cortesía de Korpisaari, 2018); c. Fragmento de tazón proveniente de Putuni (dibujo extraído de Couture y Sampeck, 2003: 242, su Fig. 9.22 a); d. Fragmento de tazón proveniente de Putuni (dibujo extraído de Couture y Sampeck, 2003: 244, su Fig. 9.26).

La iconografía de estos fragmentos parece remitirse al motivo antes descrito, aunque únicamente se puede apreciar con detalle parte del motivo: cuernos de venado y oreja puntiaguda en la cabeza, cuerpo de franja y quizás las alas (Figs. 6 c y d).

Esto implicaría que el motivo del personaje con cuernos de venado aparece probablemente de forma continua entre los años 400/450 - 1025 d.C. en contextos rituales de relevancia que se analizarán adelante, este motivo pudo haber ido en paralelo o previamente a la escena donde el decapitador con cuernos de venado aparece de forma completa, y en donde será el cuerpo el que se manifieste de forma más total que en la modalidad sintética del motivo antes referido.

El decapitador con cuernos de venado: Aparición, desarrollo y prisioneros descuartizados

El motivo del decapitador con cuernos de venado parece sintetizar escenas mucho más complejas, dichos motivos en sí no son usuales, y las escenas del decapitador completo no son a su vez más abundantes. Anteriormente se había considerado sólo algunos ejemplos de estas escenas (Trigo e Hidalgo, 2012) pero las nuevas evidencias (en realidad descubiertas hace ya muchos años pero no comparadas entre sí) permiten tener una idea mucho mejor del desarrollo de estas escenas, y están presentes en piezas arqueológicas concretas:

El primer caso es el del decapitador contenido en un kero de la tumba 74 de Putuni (Couture y Sampeck, 2003; Trigo e Hidalgo, 2012) que

expone una escena incompleta pero significativa (Figs. 7 a y b) donde se observa un decapitador en posición horizontal con un pectoral “tumi” en su pecho, que sujeta un hacha en una mano, y cuya corona expone una “pierna” suelta conectada con una pequeña cabeza del tocado, mismo que terminaría en un icono tripartito espigado. La cabeza de este decapitador expone un hocico con colmillos, labios prolongados en forma de ganchos, una nariz escalonada y oreja puntiaguda y en forma de ovalo, como los casos de los motivos donde las cabezas del personaje guardan estas características. La pierna de la corona representaría nuevamente un motivo metafórico del prisionero descuartizado. Couture y Sampeck (2003) describen con precisión la iconografía de los fragmentos del kero señalando que el decapitador se relaciona con los personajes del dintel de Kantatayita, por la forma horizontal en la que es representado a semejanza de los personajes de dicho dintel. Refieren que de la parte superior de este, se sucede una cabeza (¿la que sería un elemento del tocado?), también que en la cabeza del personaje decapitador se observa en su tocado “una pierna de puma desarticulada”, aunque esta puede ser antropomorfa (ver Trigo e Hidalgo, 2012). Posiblemente la iconografía de este kero representa según Couture y Sampeck una escena de batalla, real o sólo simbólica.

El siguiente ejemplo había sido considerado tempranamente por Spielvogel (1955: 52-55, Plancha XX), que de hecho denominaba a lo que acá llamamos decapitador con cuernos de venado, como “decapitador venado”, mismo que existe también en la iconografía Wari como se narra en el siguiente sub capítulo.

Este decapitador (Figs. 8 y 9 a) mostrado de forma completa expone el cuerpo del decapitador de perfil y alado, es similar en atributos a los acompañantes alados de la Puerta del Sol y a los motivos del tema antes descritos. El decapitador posee debajo de su cetro una cabeza humana o “trofeo”. Versiones que reproducen este decapitador (Fig. 9 b) omitirán la cabeza “trofeo” y mantendrán únicamente el cetro del personaje.

El decapitador en cuestión también presenta hocico, colmillos, labios prolongados tipo ganchos, oreja puntiaguda, una nariz escalonada, una pierna en la corona y cuernos de venado sobre la misma. Cook (1994) sugería que durante el periodo Tiwanaku V, los decapitadores Tiwanaku comienzan a perder sus atributos característicos y adquieren un cuerpo de perfil alado, siendo los más emblemáticos de esta modificación los acompañantes de la deidad con cetros de la Puerta del Sol. Se puede inferir entonces que esta escena es tardía, quizás muy posterior a la de la Fig. 7, aunque mantienen en común ciertos atributos incluyendo la pierna en la corona del decapitador, motivo del prisionero descuartizado. Quizás entonces, la escena (Figs. 8 y 9 a) sea posterior al Tiwanaku IV tardío (600 - 800 d.C.).

Este tubo de hueso (Figs. 8 y 9 a) provendría de la pirámide de Akapana en Tiwanaku y habría sido colectado por el viajero Theodore Ber (información del Quai Branly Museo). Sabemos que este viajero estuvo en Tiwanaku al menos antes de 1882 (Ponce, 1993: 27), por tanto es posible que dicho viajero realizara dicha colecta. No cabe duda que la pierna reproducida

en el tocado de este decapitador y que alude a un motivo del prisionero descuartizado, se relaciona temáticamente con ciertos sucesos rituales en Akapana. Ya previamente habíamos visto (Trigo e Hidalgo, 2012) que este tipo de escenas con miembros descuartizados en las coronas de los decapitadores podrían relacionarse con las ofrendas humanas de piernas cortadas en Akapana, en este caso la iconografía y proveniencia del tubo de hueso analizado pueden reforzar dicha interpretación, concretamente para Akapana.

La versión menos estilizada de este decapitador en otro tubo de hueso (Fig. 9 b) proveniente de Quitor 5 en Chile, que previamente algunos investigadores habían relacionado con el motivo del decapitador con cuernos de venado de la Fig. 5 c y d (ver Cook, 1994; Trigo e Hidalgo, 2012; y recientemente Horta, 2016).

Asociación acertada, ya que este caso expone un patrón conocido aparte del cuerpo de perfil alado: la cabeza del decapitador tiene hocico, colmillos, labios prolongados, nariz escalonada, oreja puntiaguda, y una pierna entre la nariz y los cuernos de venado (Fig. 9 b).

Orellana (1984) remitía que los materiales asociados a esta pieza (parte de su contexto) son datables como dentro del Horizonte Medio. Se le asocian piezas alfareras del tipo “rústico” y “negro tipo Tchecar” que se correlacionan con el “Negro Casi Pulido” de Le Paige, este último tipo alfarero pertenece a la sub fase tardía de la fase II e incluso la fase III de San Pedro, que Orellana asocia a la segunda mitad del primer milenio después de Cristo, esto es después del 500 d.C.



a



b



Fig. 7: a. Fotografía de los fragmentos del kero de tumba no. 74 de Putuni (foto Hidalgo 2012); b. Redibujado de algunos de los fragmentos del kero anterior (basado en Couture y Sampeck 2003: 245, su Fig. 9.28).



Fig. 8: Hueso grabado con decapitador con pierna en la cabeza y/o corona, cód. 71.1878.35 del Quai Branly Museo, alto 14.4 cm., colectado de Akapana en Tiwanaku por Theodore Bei, su donador (fotos cortesía y con permiso del Quai Branly Museo 2017).

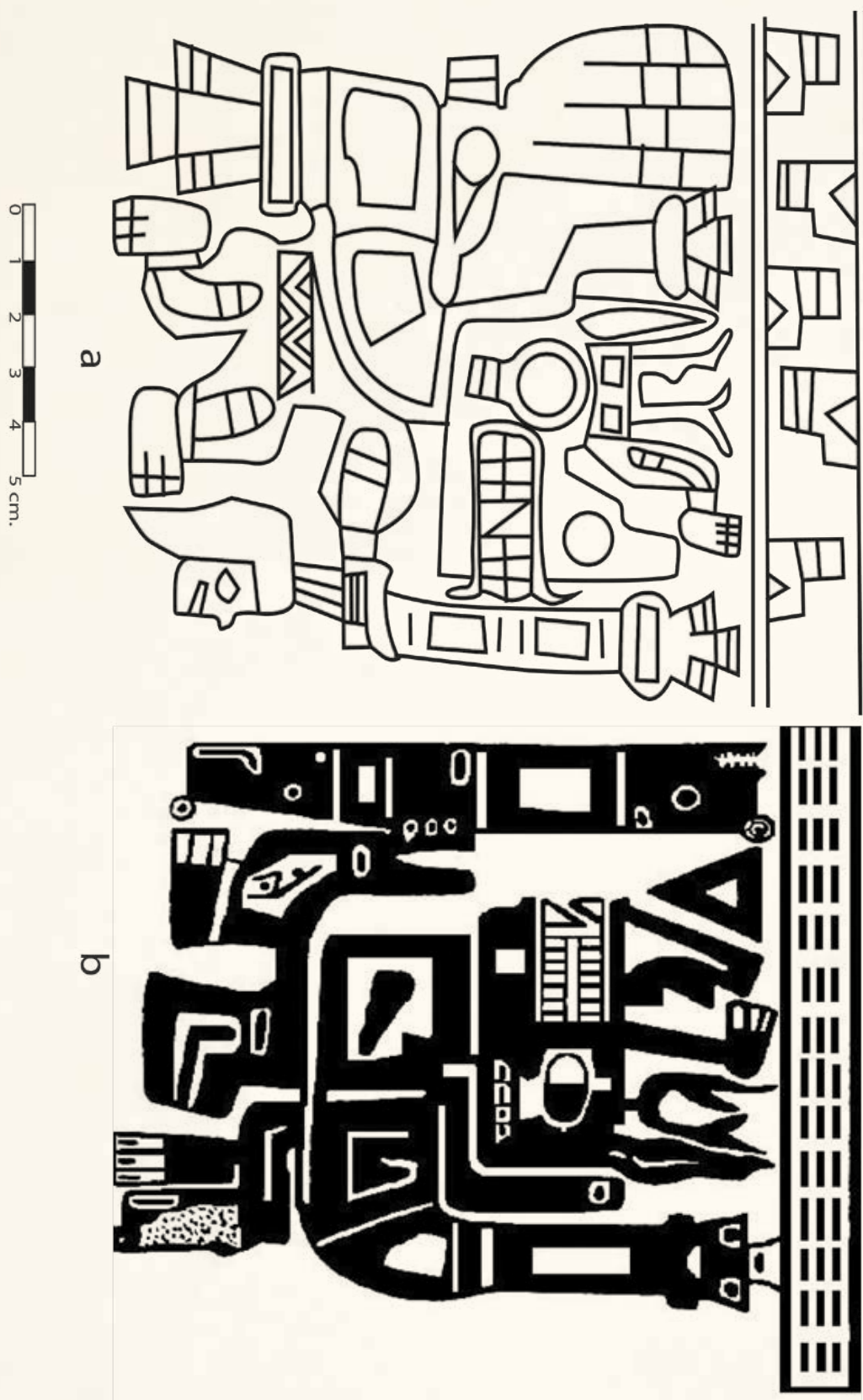


Fig. 9. a. Despliegue de la iconografía del decapitador con cuernos de venado del hueso grabado con decapitador, cód. 71.1878.35 del Quai Branly Museo (Trigo e Hidalgo 2018); b. Dibujo del tubo de hueso pirograbado, perteneciente a la tumba 2153 de Quitor 5 (reproducción de la lámina 52 de Le Paige, 1965, imagen cortesía de C. Torres).

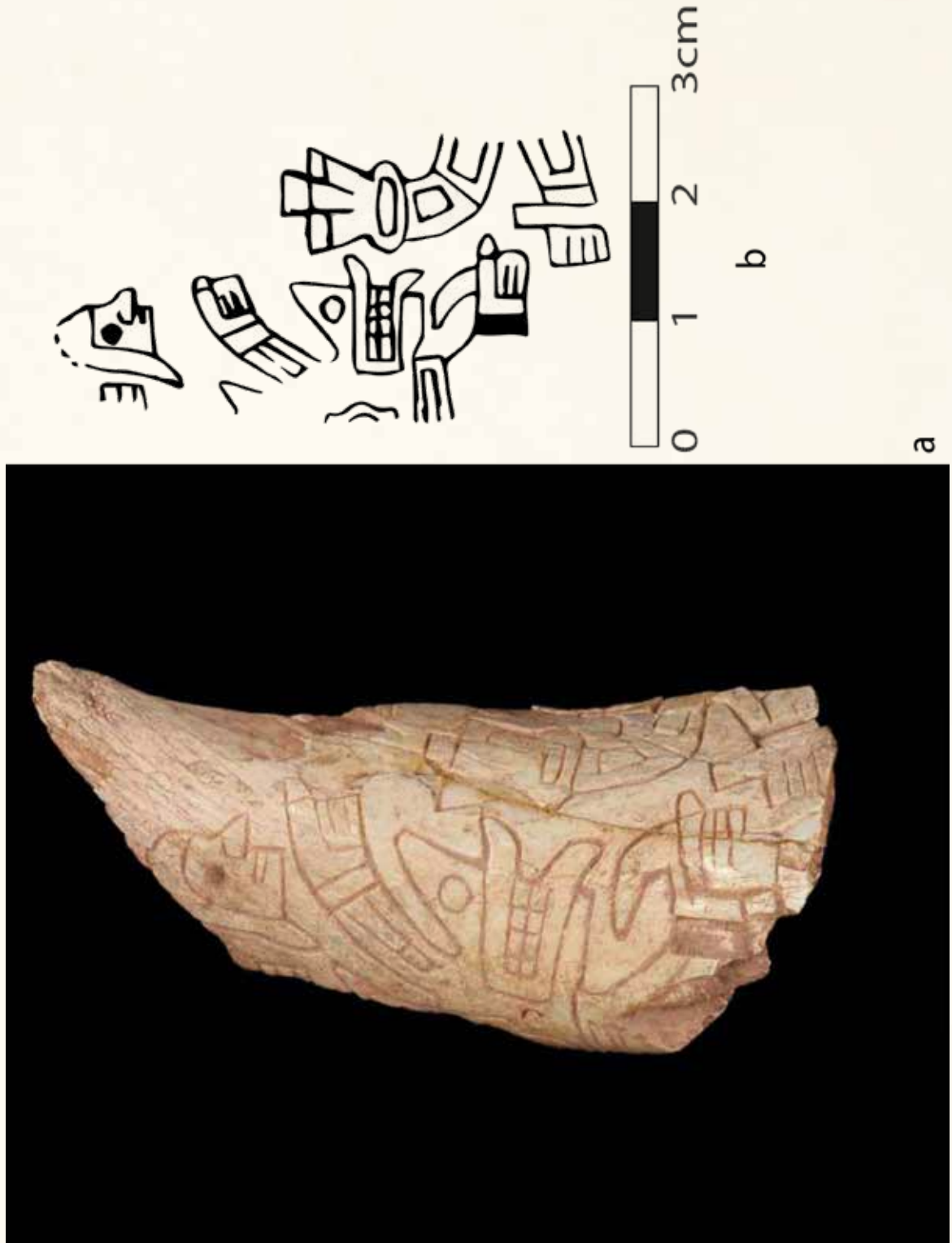


Fig. 10: a. Hueso grabado con decapitador con brazo en la cabeza y/o corona, cód. 71.1939119.1 del Quai Branly Museo, alto 6 cm., colectado de Tiwanaku y donado por Leo Pucher (foto cortesía y con permiso del Quai Branly Museo 2017); b. Despliegue aproximado de la iconografía de la pieza anterior (Trigo e Hidalgo 2018).

Existen variantes de estas escenas, por ejemplo existe un caso en el fragmento de un tubo de hueso grabado (Fig. 10 a) recolectado por Leo Pucher de Tiwanaku (información del Quai Branly Museo), un austriaco que ahonda en temas relacionados a Tiwanaku entre los años 1927 y 1956 (Sagárnaga, 2003).

Este fragmento (Fig. 10 a) contiene la imagen incompleta (Fig. 10 b) de un decapitador que sujeta una cabeza trofeo, y cuya parte de la espalda parece estar completada por una cola que termina en un icono espigado tripartito. Pero también el personaje posee una cabeza con hocico y labios prolongados en forma de ganchos, una nariz triangular, un brazo anexado a su cabeza y/o corona, y posteriormente a este, restos de lo que podría tratarse de cuernos de venado.

La escena estaría rodeada por una cabeza humana aislada y/o cortada con otros elementos faltantes en la pieza por estar la misma incompleta. El brazo en la corona se ubica entre la nariz del personaje y sus cuernos, siguiendo un patrón similar a casos anteriores, por lo tanto aludiendo a un motivo del prisionero descuartizado representado por únicamente su brazo. Otros ejemplos de este tipo de decapitadores, aparecen en otros casos asociados nuevamente a tubos de hueso, siendo también del norte chileno (Figs. 11 a y b), aunque en estos casos el motivo correspondiente a la pierna en la corona no es notorio y los cuernos de venado en la corona del decapitador son más simplificados. Torres (2004:114-120, su Fig. 4.18) data estas piezas entre los años 400 - 1000 d.C. Otros ejemplos de esta escena en

tubos de hueso también parecen reportarse para el norte chileno (Ponce, 2003: 426-427).

El decapitador con cuernos de venado en la iconografía de Wari

Como se refirió en el anterior sub capítulo, fragmentos de un kero de Putuni del Tiwanaku IV tardío (600 d.C.-800 d.C.), parecen exponer atributos que se correlacionan con el decapitador con cuernos de venado, incluyendo un pectoral “tumi” en el pecho del decapitador, además de mantener atributos concretos en su cabeza, dicho decapitador parece existir en Wari desarrollado en dos modalidades:

La primera presente en un textil Wari proveniente de un vecindario de Lima (Figs. 12 a y b), considerado originalmente por Spielvogel (1955: 52-55, Plancha XX), mismo que estuvo completo al momento de registrarlo Spielvogel, cuando esta pieza era del Riksmuseet de Estocolmo en Suecia, y que en años recientes fue adquirido por el Museo Etnográfico de Estocolmo durante la reorganización de colecciones.

Spielvogel (ibíd.) habría comparado la iconografía de esta pieza con la de otro unku Wari sin contexto e igualmente quizás proveniente de Lima (ver Makowski, 2014: 200 su Fig. 161, textil del Museo de Arte de Lima, Donación Memoria Prado, cód. IV-2.1-107).



Fig. 11: a. Tubo de hueso quizás proveniente del norte de Chile, cód. 2000.211 del Museo de Arte de Denver, alto 7,1 cm. y diámetro 2,5 cm. aprox. (imágenes cortesía de Margaret Young-Sánchez, 2013); b. Despliegue de la pieza anterior (Trigo, 2013).

El decapitador presenta una configuración parecida a los decapitadores Tiwanaku del unku de Pulacayo y el kero de Putuni. Como en estos casos, el cuerpo del decapitador es frontal, con un pectoral “tumi”, y un brazo que sujeta un hacha mientras el otro sostiene un cetro, bajo el cual está un prisionero antropomorfo con los brazos en ademán de estar atados detrás de su espada, y teniendo el cautivo representación de sus costillas de forma similar al cautivo del unku de Pulacayo.

La cabeza del decapitador es zoomorfa: posee un hocico con labios prolongados, colmillos, nariz escalonada, orejas puntiagudas (atributos ya vistos antes), y si bien su corona incluye los cuernos de venado, no incluye una pierna o un brazo del cautivo descuartizado, sino una cabeza probablemente aludiendo a la cabeza “trofeo” del cautivo. Se ha sugerido de hecho que los textiles Tiwanaku como el de Pulacayo y los de Wari están basados en técnicas similares de manufactura (Isbell y Young-Sánchez, 2012), compartiendo en casos como los antes

referidos también patrones de representación de decapitadores y prisioneros.

El segundo caso está presente en un vaso Wari de San José del Moro (fig. 3 d y 12 c) que presenta un decapitador de rostro radiado que sujeta una cabeza y un hacha, y que en su corona posee piernas y brazos, pero además cuernos de venado, y tiene un pectoral “tumi” en su pecho (Trigo e Hidalgo, 2012; Castillo com. pers. 2012). La pieza está datada entre los años 850 - 1000 d.C. (Del Carpio y Delibes, 2004). Este decapitador presentará el rostro frontal y su configuración recuerda más bien a la deidad con cetros Tiwanaku y Wari por su rostro radiado.

Respecto a seriar ambas escenas, se puede sugerir que la contenida en el textil de Estocolmo es previa a la de San José del Moro, ya que guarda claramente bastante correlación con la escena del kero de Putuni de los años 600 - 800 d.C., e incluso con la escena del unku de Pulacayo del 900 d.C., esto es entre los años 600 - 800/900 d.C.

Analizando el contexto de las piezas

Se ha realizado un análisis del contexto de muchas de las piezas referidas en el presente trabajo y de otras que no aparecen en este trabajo (ver Trigo e Hidalgo, 2012), empero en este caso nos focalizaremos específicamente en aquellas que cuentan en su iconografía con los motivos y tema del decapitador con cuernos de venado.

Urbe Tiwanaku

En el caso de la urbe Tiwanaku dos complejos se encuentran relacionados por haber fungido como viviendas de la élite de Tiwanaku y ser contiguos: Putuni y Kherikala (Couture y Sampeck, 2003), de allí que no sea inusual que los patrones iconográficos estén relacionados. El kero fragmentado ofrendado en la tumba 74 de Putuni, se asocia a la élite del complejo, analizado previamente tiene cierto valor contextual vinculado con la élite: Dicha tumba fue removida posteriormente ya sea por las remodelaciones de Putuni o saqueos, o incluso ritualidades a sus ocupantes muertos que conllevaron a su extracción, datándose la tumba y el kero entre el 600 - 800 d.C. (Couture y Sampeck, 2003). Durante este mismo periodo en Putuni se han encontrado fragmentos de tazones provenientes también de las tumbas de élite, que poseen el denominado motivo del decapitador con cuernos de venado (Fig. 6 b y c). La iconografía del kero es inusual, se asemeja a la iconografía de decapitadores en posición horizontal del dintel de Kantatayita, lo que ha llevado a concluir a Couture y Sampeck (2003) que se trata de una pieza especial enmarcada en un contexto asociado a la élite Tiwanaku donde se puede permitir la aparición de personajes iconográficos de la lito escultura que no se reportan usualmente en la cerámica Tiwanaku.



a

b

c

Fig. 12: a. Fotografía de los fragmentos de un unku Wari proveniente de Lima-Perú, cód. 1910.04.0154 y cód. 1910.04.0090 del Museo Etnográfico de Estocolmo, Suecia (foto cortesía de esta institución, 2018); b. Despliegue de uno de los decapitadores del textil de Estocolmo (basado en Spielvogel, 1955: Plancha XX, cuando el textil estaba completo); c. Decapitador del vaso Wari de San José del Moro (basado en Del Carpio y Delibes, 2004:136 su Fig. 126, redibujado Trigo e Hidalgo, 2016).

Sobre el motivo que se encontró en la jarra de Kherikala, se puede sugerir que dicha pieza fue parte de una ofrenda (TQN6 OFRE 525). Son pocos los datos disponibles que permitan inferir más detalles, empero la pieza y el motivo son datables como se refirió antes entre los años 400/450 - 750/800 d.C., esto es que motivos de este tipo podrían ser más tempranos que las escenas del decapitador, y que incluso pueden continuar hasta periodos muy posteriores, prueba de ello son los fragmentos que aluden a este motivo pero se hallan en Putuni. El motivo habría proseguido quizás hasta los años 980 - 1025 d.C. (Korpisaari y Pärssinen, 2011: 94, Plancha 28 A) apareciendo en vasijas de cerámica ofrendada a las deidades Tiwanaku en Pariti. El motivo se asocia a vasijas ofrendadas en recintos de la élite en Tiwanaku y en ofrendas a las deidades Tiwanaku de la isla Pariti. Por tanto la larga duración que podría ofrecer el motivo del decapitador con cuernos de venado implica que no se lo puede enmarcar a una sola fase concreta.

Existen dos tipos de escenas del decapitador con cuernos de venado, que aparecen a su vez en diferentes contextos de la urbe:

Escena 1. Tenemos el caso de Putuni antes referido donde el decapitador cuenta con un cuerpo frontal sin alas, pectoral “tumi” en su pecho, dos brazos, uno sujetando un hacha y el otro quizás una cabeza trofeo de su cautivo (cuestión faltante por ausencia de más fragmentos del soporte material de la escena) y dos piernas. La cabeza del decapitador posee una corona que incluye la pierna de su cautivo y quizás los cuernos de venado (faltan los

fragmentos que contendrían esta sección de la escena por las mismas razones referidas); esto entre los años 600 - 800 d.C.

Escena 2. El caso del tubo de hueso de la pirámide de Akapana, contiene una escena del decapitador con cuernos de venado. Este presenta un cuerpo de perfil ya no frontal, mismo que cuenta con prolongaciones aladas y una franja con rectángulos en su espalda que concluye en un icono tripartito espigado, dos piernas y un brazo que sujeta un cetro bajo el cual existe una cabeza trofeo antropomorfa. La cabeza del decapitador mantiene todos los atributos visibles en los motivos de Kherikala y Putuni incluyendo la pierna en su corona que aludiría al cautivo descuartizado del decapitador. Ahora bien ¿Cómo datar esta escena? Este problema no incluye únicamente factores estilísticos sino contextuales. Poco sabemos de en qué sección y contexto preciso Theodore Ber recoge el tubo de hueso de Akapana, pero Akapana es una pirámide en la que entre los años 400 - 900 d.C. se realizan ofrendas de partes descuartizadas de cuerpos humanos: cabezas y brazos, y en donde incluso aparecen patrones de ofrendas de únicamente piernas humanas (Trigo e Hidalgo, 2012), a lo que parece aludir el motivo de una pierna en la corona de este decapitador, y que converge incluso con el tiempo asignado para los motivos de este decapitador que incluyen en la corona dicha pierna. Fragmentos de tubos de hueso recolectados por Pucher de Tiwanaku parecen tener grabados que aluden a este tipo de escena y decapitador, con una diferencia: se representa un brazo y no una pierna en la corona del mismo, aludiendo nuevamente a

partes descuartizadas del cautivo/víctima de este decapitador, quizás también enmarcables, junto con la escena del tubo de hueso de Akapana y los motivos de esta escena entre los años 400/450 - 800/900 d.C. Empero esta escena sería posterior a la escena 1 aún dentro de este largo lapso temporal, si consideramos la postura de Cook (1994) que sugería que los decapitadores Tiwanaku alados parecen ser mucho más tardíos que los decapitadores de cuerpo frontal.

Se observa en consecuencia que los contextos pueden sugerir que las escenas y motivos del decapitador venado pueden sucederse en un periodo muy largo y de forma paralela. La función de algunas piezas que contienen estos motivos y escenas sugiere contenedores de líquidos y alimentos (kero, jarra y tazones) que tuvieron el uso de ofrendas en contextos funerarios de grupos de élite Tiwanaku; mientras otras piezas con funciones concretas (tubos de hueso de parafernalia quizás contenedores de alucinógenos) parecen carecer de momento de información de un uso concreto en la urbe, empero se puede sugerir que eran utilizados para ingestas de alucinógenos durante momentos rituales por chamanes y/o sacerdotes, ello se relacionaría quizás con rituales de ofrendas humanas a las deidades Tiwanaku de las que el decapitador con cuernos de venado formaba parte, considerando la posibilidad de que el tubo de hueso que contiene uno de estos decapitadores y alude al descuartizamiento podría evidentemente asociarse a este tipo de rituales en Akapana.

Norte de Chile

En el caso del norte de Chile, solo aparecen versiones del decapitador con cuernos de venado de la escena 2 asociándose a tubos de hueso. Ejemplos de este tipo de escena y piezas son visibles en tumbas de Quito 5 y quizás otros más del norte chileno.

Costa norte del Perú: Dominio Wari

Parece existir una difusión o intercambio del tema del decapitador con cuernos de venado Tiwanaku al dominio Wari. En este caso no se habría adoptado la escena 2 que parece difundirse al norte chileno y está presente en Tiwanaku en tubos de hueso de parafernalia alucinógena, sino más bien se adoptaría y modificaría la escena 1. El caso Wari cuenta con dos textiles sin contexto que podrían provenir de Lima. Se ha propuesto seriar estas versiones Wari del decapitador con cuernos de venado entre los años 600 -800/900 d.C. que convergen con el caso del kero Putuni y del textil Pulacayo.

Sin duda la escena del vaso de San José del Moro, constituiría un ejemplo más tardío de representación del decapitador con cuernos de venado. El vaso de San José del Moro pertenecería a un contexto funerario (tumba de cámara M-U1242) del periodo transicional temprano de la costa norte, el contexto sería Moche y estaría datado entre el 850 - 1000 d.C., a finales del Horizonte Medio. Según se describe este contexto (Castillo, 2005a y 2005 b), se trata al parecer de una tumba perteneciente a un personaje femenino de alta jerarquía, y

que reuniría agrupadas ofrendas mortuorias entre las que se incluye un conjunto de vasijas Wari importadas para este fin, posiblemente de un sitio principal Wari no costero. De hecho las vasijas Wari en este tipo de contextos eran en los periodos previos en San José del Moro de un número reducido, y antes aún y en otros sitios Moche no existía cerámica foránea importada, lo cual se interpreta precisamente en el periodo transicional como un rasgo de la alta jerarquía que debió tener este personaje, y de la influencia del imperio Wari durante su auge en el Horizonte Medio.

En la parte del ataúd donde debió hallarse el cuerpo principal, este no se encontró, el cuerpo debió ser el de una posible sacerdotisa Moche (Del Carpio y Delibes, 2004). La descripción e interpretación que hace Castillo (2005a y 2005 b) de esta tumba refiere que consta de una cámara de siete por siete metros, dividida en dos secciones una al lado de otra, con nichos en sus paredes que en los casos de los que se ubican en el norte y oeste, contenían cada uno cerámica de diferentes estilos desde el Cajamarca, proto Lambayeque y post Mochica, hasta el Wari. Aparte de restos de camélidos y maquetas incompletas, la tumba poseía un ataúd de madera enchapado en placas de cobre con diseños escalonados; además de un objeto asociado a este, hecho de placas de cobre caladas con un personaje que se asume es la sacerdotisa que sostiene una copa en la mano. La ausencia del cuerpo de este individuo de élite es parecida al caso de Putuni, aunque no sabemos si las causas son las mismas.

El rol de las sacerdotisas en San José del Moro parece que siempre se remitió a prácticas mágico-religiosas que incluían los ritos, y específicamente se menciona rituales como los sacrificios humanos observables también en la cerámica Moche, en donde las sacerdotisas ocupaban un lugar privilegiado y un alto status social reflejado en sus elaborados y ricos ajuares funerarios. Dichas prácticas y roles se mantuvieron desde el periodo Moche tardío (750 - 800 d.C.), hasta un periodo de gran idiosincrasia y de múltiples influencias culturales como fue el periodo transicional. Castillo (2005a y 2005b) menciona que en el periodo transicional las cámaras funerarias de las sacerdotisas aún tenían muchos elementos comunes con las del periodo Moche tardío, aunque con ciertas diferencias, entre ellas el aumento de cerámica foránea, pero que en todo caso las prácticas mágicas y el status social alto de las sacerdotisas no se había modificado a pesar de los cambios sociales en San José del Moro entre uno y otro periodo.

Castillo (2005 a y b) remite también detalles de la tumba de cámara M-U1045 del periodo transicional (850 - 1000 d.C.) de San José del Moro, donde se describe una ofrenda funeraria que posee entre sus elementos tres miembros inferiores humanos. La cámara contiene tres ocupantes centrales que son dos mujeres y un niño dentro de ataúdes en la parte inferior por sobre el piso de la cámara. Asociados a estos ataúdes y como un tipo de ofrenda se encontraban los cuerpos de dos jóvenes y el envoltorio cuadrangular dentro del que se ubicaban cuatro niños pequeños y las piernas de tres individuos adultos referidos antes.

Castillo (ibíd.) observa que los ocupantes de esta tumba de predominio femenino (las famosas sacerdotisas del Moro del periodo transicional), se asocian a artefactos de uso en actividades de curanderismo y brujería, ello sumado a las características arquitectónicas y otros elementos y disposiciones de la tumba señalan mucha continuidad con las tumbas de las sacerdotisas del Moche tardío.

Consecuentemente se observa en San José del Moro ofrendas de vasijas que contienen al decapitador con cuernos de venado con los motivos del cautivo descuartizado en su corona (piernas, brazos, etc.), y otra tumba del conjunto ejemplifica ofrendas de piernas humanas a las sacerdotisas del Moro, evidentemente sugiriendo el descuartizamiento de ciertos individuos. Ambos contextos pueden sugerir conjuntos de simbolismos ligados, además que el caso del tubo de hueso de Akapana parece aludir y/o asociarse a contextos de descuartizamiento y ofrenda ritual de forma similar.

Conclusiones

Los relatos coloniales hablan al parecer de rituales indígenas que incluyen en su vestimenta el uso de cuernos de venado y pieles de este animal además de pumas y otros, siendo el uso de estos elementos parte de vestimentas masculinas. Puente Luna (2013) asociaba este tipo de rituales y elementos a contextos relacionados a la fertilidad y la guerra en los registros coloniales. Versiones iconográficas con atributos de venados podrían aludir a deidades o vestimentas rituales de personajes masculinos y femeninos en tiempos

prehispánicos en culturas como Tiwanaku y Wari.

Es evidente que el decapitador con cuernos de venado Tiwanaku, y el Wari, aluden a un tipo de personaje bélico/religioso, mítico y generado en un tiempo concreto en Tiwanaku entre los años 400/450 - 800/1000 d.C., y aparece en Wari entre los años 600 – 1000 d.C. Siendo sus representaciones asociadas a objetos utilizados por oficiantes religiosos prehispánicos como parte del culto a esta deidad que parece estar ligado incluso al descuartizamiento y ofrenda de partes humanas como la misma iconografía del personaje parece aludir. Este decapitador parece mezclar atributos de diferentes seres: cuerpo humano, cabeza de felino y cuernos de venado, aparte de alas en algunas versiones.

Al igual que casos concretos de decapitadores de la iconografía Tiwanaku que se asemejan a los decapitadores del dintel de Kantatayita, y que poseen un cautivo bajo su cetro y en su corona (Pulacayo) y que irán desglosándose en medios cuerpos inferiores y piernas de este cautivo en la corona del decapitador (tabletas Coyo y Solcor) que se han estudiado ampliamente (Trigo e Hidalgo, 2012). El decapitador con cuernos de venado mantiene este patrón, empero con ciertas diferencias en los ejemplos disponibles para Tiwanaku y Wari: aparecen prisioneros representados, no sus medios cuerpos inferiores, pero sí sus brazos y sus piernas o ambos dentro de la corona del decapitador en clara alusión al descuartizamiento de este prisionero y su aparición a través de sus motivos parciales.

El decapitador con cuernos de venado parece asociarse a ofrendas mortuorias de élite en Tiwanaku, su aparición en tubos de hueso que contenían quizás alucinógenos en sitios donde se practicaron descuartizamientos y ofrendas humanas, se corresponde con patrones de su iconografía (las piernas y brazos de su cautivo descuartizado en su corona). Es muy probable que fueran estas élites las que le rindieran culto y que en prácticas de consumo de alucinógenos realizaran sacrificios, descuartizamientos y ofrendas humanas en Akapana, como parte del mismo.

La difusión de sus escenas también se correlaciona con cierto tipo de objetos: Escena 1, en vasijas Tiwanaku y textiles Wari; Escena 2, únicamente en tubos de hueso para parafernalia alucinógena, en Tiwanaku y el norte chileno.

Agradecimientos

Agradecemos al Dr. Antti Korpisaari por su guía y paciencia, a la Cooperación Técnica Belga por permitir la difusión de este trabajo, y a los diferentes museos e investigadores mencionados en este trabajo que permitieron se concretase el mismo. Al igual que nuestros estudios iniciales debemos agradecer los consejos de los arqueólogos peruanos Luis Jaime Castillo Butters y Ronald Loli, quienes tuvieron la amabilidad de compartir bibliografía y datos relevantes sobre los decapitadores Wari con cuernos de venado.

Bibliografía

Agüero, C. (2007). “Los textiles de Pulacayo y las relaciones entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama”. *Boletín del Museo Chileno de Arte precolombino*, Vol. 12, No 1, pp. 85-98.

Agüero, C., M., Uribe y J., Berenguer. (2003). “La iconografía Tiwanaku: El caso de la escultura lítica”. *Textos Antropológicos*, Vol. 14. No 2, pp. 47-87.

Arriaga, Pablo José de, ([1621] 1920). La extirpación de la idolatría en el Perú. *Colección de libros y documentos referentes a la historia del Perú*, Tomo 1, 2da serie, Imprenta y librería Sanmarti, Lima.

Baessler, A. (1902-1903). “*Ancient Peruvian art contributions to the archaeology of the empire of the Incas*”, Tomo IV, A. Asher & Co. (Berlín); Dodd, Mead & Co. (Nueva York).

Bennett, W. C. (1934). Excavations at Tiahuanaco. *Anthropological Papers*, Vol. XXXIV, American Museum of Natural History, Nueva York, pp. 359-494.

Bergh, S. (2012). “Checklist of the exhibition”. *Wari: Lords of the Ancient Andes*, (Ed.) S. Bergh, The Cleveland Museum of Art, Thames & Hudson, Cleveland, pp.268-278.

- Castillo, L. (2005a). "Las señoras de San José del Moro: Rituales funerarios de mujeres de élite en la costa norte del Perú". *Divina y humana, La mujer en los antiguos Perú y México*, Ministerio de Educación del Perú, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp.18-29.
- Castillo, L. (2005 b). "Programa arqueológico San José del Moro". *Informe de Excavaciones Temporada 2005*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Chávez, S. (1985). "Ofrendas funerarias dentro de los límites meridionales del territorio Huari en el departamento del Cuzco". *Dialogo Andino*, Departamento de Historia y geografía, Universidad de Tarapacá, pp. 179-202.
- Chávez, S. (1992). *The conventionalized rules in Pucara pottery technology and iconography: Implications for socio-political developments in the northern Lake Titicaca basin*. Vol. I, II y III Tesis doctoral, Department of Anthropology, Michigan State University.
- Chávez, S. (2002). Identification of the Camelid Woman and Feline Man Themes, Motifs, and Designs in Pucara Style Pottery. *Andean Archeology II*, (Eds.), W. Isbell y H. Silverman Kluwer Academia, Nueva York, pp. 35-69).
- Conklin, W. (1991). "Tiahuanaco and Huari: Architectural Comparisons and Interpretations". *Huari Administrative Structure: Prehistoric Monumental Architecture and State Government*. (Ed.) Isbell, W. y G., McEwan, Dumbarton Oaks, EEUU, pp. 281-291.
- Cook, A. (1994). *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Cordero, G. (1977). "Descubrimiento de una estela lítica en Chiripa". *Arqueología en Bolivia y Perú*, Tomo II, (Ed.) Honorable Municipalidad de La Paz, pp.229-232.
- Couture, N. y K., Sampeck (2003). "Putuni. A history of palace architecture at Tiwanaku". *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology*. (Ed.) A. L. Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington DC, pp. 226-263.
- Del Carpio, M. y R. Delibes. (2004). "Cámara Funeraria M-U1242 del área 34". En *Programa arqueológico San José del Moro: Temporada 2004*, (Ed.) L. Castillo Butters, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, pp.: 127-140.
- Eisleb, D. y R., Strelow. (1980). *Altperuanische Kulturen III: Tiahuanaco*. Museum für Völkerkunde Berlin, Berlín.
- Golte, J. (2009). "Moche: Cosmología y Sociedad: Una interpretación iconográfica". Centro Bartolomé de Las Casas e Instituto de Estudios Peruanos, Cuzco.
- Hastorf, C., M., Bandy, W., Whitehead, y L., Steadman. (2001). "El periodo formativo en Chiripa, Bolivia". *Revista Textos Antropológicos*, Vol.13, No. 1-2, pp. 17-91.

- Horta, H. (2016). "El adorno de barbilla de los señores altiplánicos como símbolo de continuidad histórica y emblema étnico en los andes del sur (500-1600 D.C.)". *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 48, No. 3, pp. 365-382.
- Isbell, W., y P., Knobloch, (2009). "SAIS-The Origin, Development, and Dating of Tiahuanaco-Huari Iconography". *Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*. (Ed.) M. Young-Sánchez, Denver Art Museum, Colorado, pp. 165-210.
- Isbell, W., y M., Young-Sanchez. (2012). "Wari's Andean Legacy". *Wari: Lords of the Ancient Andes*, (Ed.) S. Bergh, The Cleveland Museum of Art, Thames & Hudson, Cleveland, pp.251-267.
- Janusek, J. (2003). "Vessels, time, and society: Toward a ceramic chronology in the Tiwanaku heartland". *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology*", (Ed.) A., Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington DC, pp.30-91.
- Korpisaari, A. y M., Pärssinen. (2011). "*Pariti: The ceremonial Tiwanaku pottery of an island in Lake Titicaca*". Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.
- Llagostera, A. (2006). "Contextualización e iconografía de las tabletas psicotrópicas Tiwanaku de San Pedro de Atacama". *Chungara Revista de Antropología Chilena*, Vol. 38, No 1, pp. 83-111.
- Llagostera, A., C., Torres, y M., Costa. (1988). "El complejo psicotrópico de Solcor-3 (San Pedro de Atacama)". *Revista Estudios Atacameños*, No 9, pp. 61-98.
- Makowski, K. (2014). "Élites imperiales y símbolos de poder". *Castillo de Huarmey. El mausoleo imperial Wari*, (Ed.) M., Giersz y C., Pardo, Museo de Arte de Lima, pp. 189-209.
- Orellana, M. (1984). "Influencias altiplánicas en San Pedro de Atacama". *Revista Estudios Atacameños*, No. 7, pp. 149-157.
- Pärssinen, M. (2005). "Tiwanaku: Una cultura y un Estado andinos". *Pariti: Isla, misterio y poder. El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku*. (Ed.) A. Korpisaari y M. Pärssinen, Republica de Finlandia y Republica de Bolivia, Producciones CIMA, La Paz, pp. 17-37.
- Ponce, C. (1951). "Una piedra esculpida de Chiripa". *Arqueología Boliviana*, Honorable Municipalidad de La Paz.
- Ponce, C. (1981). "*Tiwanaku: Espacio, tiempo y cultura*", Los Amigos del Libro, La Paz.
- Ponce, C. (1993). "*Tiwanaku: 200 años de investigaciones arqueológicas*", (Ed.) CIMA, La Paz.
- Ponce, C. (2003). *La cultura Tiwanaku y el sistema sociocultural prehispánico*, Tomo III, (Ed.) Universidad Americana y Producciones CIMA, La Paz.

Posnansky, A. (1957). *Tihuanacu, la cuna del hombre americano*. Tomos III y IV, Ministerio de Educación de Bolivia, La Paz.

Puente Luna, J. (2013). “*Los Curacas hechiceros de Jauja: Batallas mágicas y legales en el Perú colonial*”. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Sagárnaga, J. (2003). “*Diccionario de la cultura nativa en Bolivia*”. (Ed.) CIMA, La Paz.

Spielvogel, R. (1955). “*Wari: A study in Tiahuanaco style*”. Vols. I y II y III, Tesis doctoral, Yale University, EEUU.

Torres, C. (1987). “The iconography of south american snuff trays and related paraphernalia”. *Etnologiska Studier*, No. 37., (Ed.) Göteborgs Etnografiska Museum, Gotemburgo.

Torres, C. (2001). “Iconografía Tiwanaku en la parafernalia inhalatoria de los Andes centro sur”. *Boletín de Arqueología P.U.C.P.*, No 5: “*Huari y Tiwanaku: Modelos vs. Evidencias*”. (Ed.) Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, pp. 427-454.

Torres, C. (2004). “Tiwanaku snuffing paraphernalia”. *Tiwanaku ancestors of the Inca*, (Ed.) M. Young-Sanchez, Denver Art Museum, University of Nebraska Press, Lincoln y Londres, pp. 114-120.

Trigo, D. y R., Hidalgo. (2010). “La relación iconográfica de los pies, piernas y cabezas en Tiwanaku y Huari: El caso de los decapitadores

y sus coronas durante el Horizonte Medio”. *Repensando el mestizaje: XXIII Reunión Anual de Etnología*, Tomo I, Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia (MUSEF) pp.: 3-13.

Trigo, D. y R., Hidalgo. (2012). “*Tiwanaku-Huari: Los miembros inferiores y sus representaciones en las ofrendas del Horizonte Medio*”, (Ed.) CIMA, La Paz.



ANÁLISIS DE LA COLECCIÓN DE STIG RYDÉN, PANORAMA DE LA CERÁMICA TIWANAKU DERIVADO DE TUPURAYA COCHABAMBA

Leslie Zuled Fernández Vera¹

Resumen

La presente investigación analiza la colección de piezas cerámicas provenientes de las tumbas exhumadas por Stig Rydén en el sitio de Tupuraya a mediados del siglo XX. Logrando con ello complementar los trabajos de Rydén en torno a la definición de los atributos del estilo Tiwanaku Derivado del Valle Central de Cochabamba, estilo generado por los grupos cochabambinos e inspirado en el estilo Tiwanaku altiplánico entre los años 600 d.C.-1000 d.C., y que parece desarrollarse a su vez en la cuenca del Titicaca como un efecto de flujo constante entre Cochabamba y la cuenca del Titicaca.

Palabras clave: Tiwanaku derivado, hibridación, Omereque, Tupuraya.

Abstract

The present investigation analyzes the collection of ceramic pieces from the tombs excavated by Stig Rydén in the Tupuraya site in the middle of the 20th century. The article complements the works of Rydén around the definition of the attributes of the style Tiwanaku Derived the Central Valley of Cochabamba. This style was generated by the Cochabamba groups, inspired by the highland Tiwanaku style between AD 600 and AD 1000. The highland Tiwanaku style, in turn, seems to develop due to a constant flow effect between Cochabamba and the Titicaca basin.

Key words: Tiwanaku derived, hybridization, Omereque, Tupuraya.

¹ Estudiante de la carrera de Arqueología de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), y pasante del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, email: lesliezuledfv23@gmail.com

Introducción

Rydén (1959: 10) remite que dejó las piezas que fueron extraídas de las tumbas del sitio de Tupuraya al Museo Nacional de Arqueología de Bolivia. Por 59 años no se analizó dicha colección, misma que sin duda puede brindarnos mayores luces respecto a la influencia estilística de Tiwanaku en el valle de Cochabamba. En 2017 fruto de las pasantías del MUNARQ, pudo realizarse un breve estudio de las piezas referidas, y aunque no se pudo identificar la totalidad de las piezas exhumadas por Rydén de las tumbas de Tupuraya, se pudo identificar un total de 22 piezas de lo que se ha denominado la colección Stig Rydén de Tupuraya. Seguramente las labores de re inventariación del MUNARQ en futuras temporadas podrán identificar el resto de las piezas.

El presente trabajo pretende realizar una breve descripción del estado actual, el rol y problemática del estilo denominado “Tiwanaku Derivado” de Cochabamba desde la colección Rydén. Siendo un trabajo inicial, el presente realiza la descripción de los atributos estilísticos y de composición de las piezas de dicha colección.

Antecedentes

Materiales tempranos de estilos cochabambinos en la cuenca del Titicaca

Ya sea por el intercambio comercial interregional u otras causas tempranas no aclaradas, la relación entre la región de la cuenca del Titicaca y los valles de Cochabamba tiene

antecedentes muy antiguos, pero la evidencia sugiere que la influencia cochabambina en la cuenca del Titicaca es más temprana que la influencia Tiwanaku en los valles de Cochabamba. La presencia más temprana de los materiales de estilos cochabambinos como el Tupuraya y el Mojocoya en el área circum-Titicaca se reporta para el periodo Tiwanaku III o Formativo Tardío 2 (años 200/300 d.C. – 400/500 d.C.) en Lukurmata (Bermann, 1994; Janusek, 2003). Las piezas de estos estilos en Lukurmata poseen una pasta color café claro y anti plásticos de mica y un mineral rojo no detallado por Bermann, y se ubican asociados a estructuras posiblemente habitacionales, e incluirán formas cerámicas no vistas antes en la región lacustre como los keros (vasos hiperboloides) que son de data más antigua para Cochabamba. Fases culturales posteriores de Lukurmata contienen a su vez nuevamente materiales de estilos del valle de Cochabamba. Janusek (1994) realiza excavaciones en el barrio Misiton I de Lukurmata, en ocupaciones que van entre el 400-900 d.C.; en los contextos domésticos encuentra restos de cerámica de estilos como el Mojocoya, Yampara e incluso Uruquilla en cantidades reducidas aunque comunes, siendo los dos primeros estilos referidos muy propios de regiones del sur de Bolivia especialmente Cochabamba.

Tiwanaku Derivado en Cochabamba

Hacia más o menos el 600 d.C. la influencia del estilo cerámico e iconográfico Tiwanaku se da en Cochabamba, sin implicar para Tiwanaku un dominio como tal, ni un control estatal sobre las culturas cochabambinas (Higueras,

1996). La influencia estilística del Tiwanaku altiplánico, llegó a Cochabamba a través de cerámica importada, misma que inspiraría versiones locales del Tiwanaku altiplánico que implican nuevos sub-estilos.

En las primeras décadas del siglo XX algunos investigadores como Erland Nordenskiöld ([1924] 2001:80-81) habían ya notado que los estilos cerámicos de los valles de Cochabamba como los de Mizque, eran muy similares en varios atributos a los de Tiwanaku. Bennett (1936:341-411) de acuerdo a sus trabajos arqueológicos en varios sitios de Cochabamba (Colcapirhua, Tiquipaya, Chullpa Orko en Arani, y Mizque) y de Tiwanaku en el altiplano, señalaba la existencia del estilo Tiwanaku en Cochabamba con modificaciones locales. Interpretación que ha sido muy considerada en posteriores análisis de cerámica de los valles de Cochabamba, como por ejemplo los hechos por Rydén (1956:104-128) a la colección de Nordenskiöld. Bennett definió el estilo Tiwanaku Derivado de Cochabamba en los siguientes términos:

“Consequently, the term, Derived Tiahuanaco, is used to indicate the relationship of the best Cochabamba material to the Classic Highland type. Moreover, numerous local modifications of both shapes and design combinations give the Derived Tiahuanaco period a freshness which would be inconsistent in a disintegrated Highland style” (Bennett, 1936:402).

Bennett (ibíd.) observaba que el estilo que denominaba Tiwanaku clásico visto en el altiplano no existía propiamente en Cochabamba, sino que existían derivaciones de este con las modificaciones locales referidas antes. Lastimosamente Bennett no expuso detalles de la composición de la cerámica que denominaba del estilo Derivado (pasta, anti plásticos, cocción, etc.), por lo que definir el estilo Derivado tanto en Cochabamba como en el altiplano es un debate todavía vigente.

Por otra parte las ocupaciones prehispánicas del Horizonte Medio en Cochabamba parecen darse en montículos semi artificiales, Bennett (1936) remite estas características para el sitio de Chullpa Orko en Arani, donde define las Fases Arani I-III. Como a su vez el montículo de Piñami en Quillacollo se muestra como un ejemplo de este tipo de ocupaciones, y cuyos materiales Tiwanaku permitieron a su vez iniciar los primeros trabajos para definir tanto el estilo Tiwanaku Importado como el Tiwanaku Derivado dentro del valle central de Cochabamba.

Céspedes (2000) inicialmente, y más recientemente y con fechados de radio carbono, Anderson (2013), remitían las siguientes fases para Piñami: Fase Illataco (años 650 d.C. – 750 d.C.), Fase Piñami Temprano (750 d.C. – 950 d.C.), y Fase Piñami Tardío (950 d.C.- 1100 d.C.). Es en estas fases que se suceden diferentes proporciones de vasijas de estilos diferentes, Anderson (2013) remite que en la Fase Illataco existen variados estilos locales (Omereque, Cochapampa, Saucos, Tupuraya) y en proporciones significativas el Tiwanaku

Importado y el Derivado (para Anderson este último es denominado Central Valley Cochabamba Tiwanaku o CVCT, en razón a que es solo generalizable al valle central); para las fases Piñami Temprano y Tardío el 86 por ciento de la muestra es Tiwanaku Derivado.

El Tiwanaku Derivado en el núcleo Tiwanaku

El estilo Tiwanaku Derivado que se habría generado en Cochabamba por la influencia altiplánica de Tiwanaku, no permanece estático, sino que parece fluir al altiplano circun Titicaca generando una presencia visible entre los materiales del núcleo de Tiwanaku.

Algunas formas abundantes en estilos cochabambinos como el challador o vaso embudo están presentes en la cerámica Tiwanaku, lo que señala según Janusek (2003) la presencia de los estilos de Cochabamba en la cerámica Tiwanaku, común en los sitios Tiwanaku del periodo V Temprano (800 d.C.-1000 d.C.). Según este investigador durante el periodo Tiwanaku IV Tardío (600 d.C.-800 d.C.) aparecen ciertos diseños geométricos típicos de la cerámica de Tiwanaku Derivado, los que se hacen usuales en keros y tazones durante el Tiwanaku V Temprano: estrellas, cruces punteadas, partes de cuerpos de serpientes, etc., incluso atributos de diseños del estilo Omereque. Este hecho señalaría una síntesis de elementos no locales en la iconografía e ideología Tiwanaku (Janusek, 2003).

En algunos sectores de la urbe Tiwanaku, como Putuni, se han registrado fragmentos cerámicos de estilo Omereque para el Tiwanaku IV Tardío

(600 d.C.-800 d.C.). Couture y Sampeck (2003) ubican fragmentos de un challador con motivos Omereque en una tumba del complejo de élite de Putuni, específicamente en la tumba 74, y fragmentos de otro tipo de vasija no precisada provenientes de la tumba 136.

Rivera (2003) ubica en el taller Tiwanaku de producción cerámica de Ch'iji Jawira varios fragmentos de vasijas del estilo Tiwanaku Derivado, además de fragmentos de vasijas de los estilos Omereque, Mojocoya y Yampara, o figurillas antropomorfas con ojos grano de café que delatan influencias estilísticas de los grupos del oriente de Bolivia.

Situando dichos materiales dentro de la ocupación del sector de Ch'iji Jawira entre el 600 d.C.-1150 d.C. Rivera (1994) señala que la presencia de la cerámica del estilo Tiwanaku Derivado en este sitio es mayor a la encontrada en otras áreas excavadas de la urbe Tiwanaku, lo que le lleva a proponer tres interpretaciones hipotéticas a dicho fenómeno: 1. El que los alfareros de Ch'iji Jawira o una parte de estos tengan orígenes en los valles del este de Bolivia; 2. La existencia de una colonia en estos valles que sostiene fuertes vínculos con su grupo de origen, esto es los alfareros de Ch'iji Jawira; 3. Relaciones de intercambio y reciprocidad con grupos de los valles. A su vez señala la producción de cerámica con motivos de los estilos de Cochabamba presentes en Ch'iji Jawira, pero con elaboración en pasta local de la cuenca del Titicaca. Distinguiendo la pasta del material de Cochabamba como de color café claro y sin inclusiones, en cambio la de la cerámica de Ch'iji Jawira presentaría una

pasta local altiplánica distinta con inclusiones de caliche (Rivera, 1994). El sector de Ch'iji Jawira reporta a su vez fragmentos de cerámica Omereque, y Rivera observa la existencia de un tipo de fusión entre estilos Tiwanaku y Omereque.

Se desconoce muchos aspectos del flujo del estilo Tiwanaku Derivado, como ser: ¿se importaba a Tiwanaku cerámica de estilo Tiwanaku Derivado desde Cochabamba?, ¿Tiwanaku importaba a Cochabamba piezas del estilo Tiwanaku Derivado pero generadas en el altiplano a partir de las preferencias por este estilo entre los grupos de Cochabamba?, etc. Este tipo de problemas requieren investigaciones más profundas, enfocadas al intercambio estilístico entre Cochabamba y Tiwanaku, donde incluso existen otras difusiones regionales del estilo Tiwanaku Derivado de Cochabamba, como a Moquegua (Goldstein, 2005), que requieren considerarse detenidamente.

La colección Stig Rydén de Tupuraya del MUNARQ: Aproximaciones a la definición del Tiwanaku Derivado

Las excavaciones de Stig Rydén (1959) junto con Ibarra Grasso en Tupuraya durante 1952 permitieron ampliar los conocimientos sobre los contextos arqueológicos en que se presentaba la cerámica de estilo Tiwanaku en Cochabamba. Este sitio se encontraba dentro de la expansión urbana de la ciudad de Cochabamba (Av. Uyuni y Av. América) cercano al río Rocha. Tupuraya era un montículo artificial que poseía entierros y contextos funerarios, a la vez que

indicios de haber tenido una ocupación también habitacional, como casos parecidos: Chullpa Orko (Bennett, 1936), Piñami (Céspedes, 2000) o Sierra Mokho.

Como señala Rydén los términos montículo o “moro” (moco) se remiten a este tipo de estructuras en Cochabamba. Este investigador basado en las observaciones de Nordenskiöld, remite la interpretación de que este tipo de montículos servían de manera similar a sus homólogos de Mojos (Beni) para prevenir inundaciones periódicas a causa del desborde de ríos y lagunas, en este caso la proximidad del montículo de Tupuraya al río Rocha puede señalar dicha interpretación como posible (Rydén, 1959).

Rydén (1959) no provee a su trabajo de una cronología para los contextos y materiales que registra de Tupuraya: señala que no se conocen cronologías absolutas para estas muestras, aunque la cerámica de Tupuraya sería previa y/o paralela a la Fase Arani I, esto de forma especulativa.

La inferencia que realiza este investigador para señalar el uso habitacional doméstico del montículo, se debe a que los estratos que se superponen para conformarlo poseen rastros de ceniza. Posiblemente este hecho este asociado a que la cerámica utilitaria sea reconocible por poseer hollín y muestras de uso (posiblemente para cocinar) a diferencia de la cerámica fina de estilo Tiwanaku; y al que se observen herramientas de moler como morteros de piedra o herramientas de hueso, lo que puede indicar actividades domésticas (Rydén, 1959).

Rydén ubica entierros conformados por cámaras de piedras a 1,5 o 2 metros de profundidad, donde se ubicaban seguramente los restos de individuos y de los que sólo se conservan la parte de los objetos cerámicos de sus ajuares y/u ofrendas. Una diferencia interesante es que Rydén encuentra urnas funerarias, que, aunque no poseen restos humanos conservados, tienen connotaciones relacionadas con los modos de entierro de los grupos del oriente de Bolivia, y a diferencia de Bennett que las ubica en sitios de Cochabamba sin material Tiwanaku, en Tupuraya estarían asociadas a materiales Tiwanaku.

Del universo de 22 piezas del MUNARQ identificadas como de la colección Stig Rydén de Tupuraya, se pudo realizar un análisis de la composición de pasta de 13 ejemplares de la colección, que gracias a desportillamientos o falta de fragmentos, los que permiten ver secciones de perfil de las piezas. Al mismo tiempo en base al registro de Rydén (1959) sabemos que todas las piezas provienen de tumbas numeradas, mismas que son referenciadas en el presente trabajo en los gráficos de las piezas analizadas. Se puede asumir que las tumbas y piezas se asocian al periodo Horizonte Medio, que en Cochabamba, en base a los fechados de Anderson (2013) podría ser generalizable a los años 650 d.C. – 1100 d.C., con sub fases que en el caso de Tupuraya requieren de mayores estudios como para correlacionar este último con alguna sub fase de Piñami o Arani.

Análisis de pasta de las vasijas de la colección Stig Rydén.

Aunque aún es problemático, Céspedes (2000) ya había definido algunas características de las pastas de los dos tipos de cerámica de estilo Tiwanaku existentes en el valle central de Cochabamba, concretamente en el montículo de Piñami: El material Tiwanaku Importado del altiplano, presenta anti plásticos de arena silícea, sílice, mica y artosa. Mientras el Tiwanaku Derivado presenta anti plásticos de arenas silíceas y lutíticas, en algunos casos con tiesto molido.

Higueras (1996) define el material cerámico del estilo Tiwanaku Derivado de Mizque y Capinota con estos atributos: pasta fina de color marrón claro, con temperante de arena fina y sin inclusiones de otro tipo, y comparable en estas características únicamente con el material del estilo Omereque. Y la diferencia entre el estilo Tiwanaku Importado y el Derivado sería en base a ciertas características: el material altiplánico posee un engobe rojo oscuro, anti plástico de mica oscura, y decoración en las bandas más bajas de los keros.

Finalmente Trigo (2013) observa que las definiciones de pastas del Tiwanaku Importado y el Derivado son relativas. En sus muestras de material Tiwanaku Importado identifica una pasta que incluye mica, y en el caso del material Tiwanaku Derivado encuentra más de un tipo de pasta, teniendo sus variedades de pasta estos componentes: anti plástico de arena muy fina sin inclusiones, o anti plástico de mica, o anti plástico de piedra molida variada, o anti plástico de carbón vegetal y lutita.

Los detalles sobre la composición de las pastas no son muy referidos en el trabajo de Rydén. Sólo existe un caso donde Rydén (1959: 28-29) refiere un detalle sobre la pasta de unos fragmentos de una vasija globular sin iconografía asociados a la tumba 4 de Tupuraya: se trata de una pasta que posee anti plástico de arena de cuarzo. Muy probablemente vasija es un objeto doméstico, cuya fabricación puede ser local. Manteniendo dicha interpretación se sugiere que alguna de las pastas locales del material Tupuraya estará conformada de arena y cuarzo.

En consecuencia existe mucha variedad de pastas como para señalar una sola para el material Tiwanaku Derivado de Cochabamba. No pienso que la iconografía y acabado sean muy variables entre uno y otro estilo, y sugerir que el acabado fino diferencia el material importado del derivado puede ser subjetivo y enfocarse sólo a bienes de alta calidad. Infiero por las investigaciones antes referidas que: La cerámica Tiwanaku Importado tendría anti plásticos de arena y mica, mientras la Tiwanaku Derivado puede tener anti plásticos de lutita, mica, piedras molidas variadas, carbón vegetal, cuarzo y arena. Además de otros componentes adicionales, muy probablemente como efecto de la diversidad de fuentes de materia prima de los distintos grupos cochabambinos que habitaron tanto el valle central como los valles cercanos con los que interactuarían.

El estilo Tiwanaku Derivado está ampliamente difundido en todo el valle del Cochabamba, así que como mencioné anteriormente, asumimos que cada grupo cultural adoptó este estilo atribuyéndole sus propias características. En el

caso de la cerámica analizada correspondiente a la colección Stig Rydén de Tupuraya, se pudo identificar que:

1. La mayoría de las formas cerámicas llevan una decoración polícroma. No considero que la decoración en las partes inferiores de los keros sea un patrón único del Tiwanaku Importado. De hecho entre las diferencias iconográficas entre los estilos Tiwanaku Importado y Tiwanaku Derivado, el atributo más notorio en este último estilo sería evidentemente la mezcla o “hibridación” de motivos de estilo Tiwanaku y de estilos cochabambinos como el Omereque (Rivera, 2003). Existiendo diseños como la estrella de cuatro puntas, cruces de malta y simples, y otros diseños que son propios del Tiwanaku Derivado ya sea en Cochabamba o el altiplano (Janusek, 2003). Se analiza en los siguientes subcapítulos detalles de forma e iconografía de las piezas de la colección Rydén analizadas en 2017 y 2018.
2. Las pastas muestran un anti plástico que corresponde a arenas silíceas y lutíticas, presentándose también la mica dorada en la mayor cantidad de las piezas, además de caliza y cuarzo (ver Tabla 1). Se sugiere que todas las muestras con sección de perfil verificable son del estilo Tiwanaku Derivado, lo mismo que el resto de piezas de la colección referidas en los siguientes subcapítulos del presente artículo.

Los resultados obtenidos de este análisis corroboran la hipótesis, que cada grupo cultural dentro del valle de Cochabamba generó el estilo Tiwanaku Derivado, en formas cerámicas como keros, challadores, botellas, jarras y tazones, con una variabilidad de componentes de las pastas empleadas para la cerámica. La variabilidad de pastas en el caso de las piezas analizadas sugiere diferentes materias primas utilizadas por los grupos locales de Tupuraya y el valle central de Cochabamba. De forma inicial ya se puede sugerir que el estilo Tiwanaku Derivado no era uniforme en todo el valle central de Cochabamba, en relación a materias primas en la elaboración de los objetos de este estilo. La iconografía de las piezas de la colección Rydén merece una descripción comparativa más detallada brindada a continuación.









Por otra parte si se analizan las fuentes de materia prima inmediatas a la zona del montículo de Tupuraya, ello permitiría a futuro, definir con más exactitud tanto las pastas y detalles estilísticos del Tiwanaku Derivado propios en forma exclusiva de Tupuraya, de aquellos propios del resto de grupos del valle central de Cochabamba o de sus otros valles. Empero la limitación de la destrucción, y los profundos cambios del paisaje original de Tupuraya, ambos por causa de la expansión urbana cochabambina quizás dificulten dicha labor.











Iconografía del Tiwanaku Derivado de Tupuraya

Los challadores de la colección Rydén (Fig. 1 a-c) exponen diferentes motivos, algunos

de ellos se relacionan con el motivo del decapitador venado aunque no se trata del mismo motivo a cabalidad (Trigo e Hidalgo en este volumen) ya que se expone un ser con cuerpo de franja y apéndices de alas y brazo, además de una cabeza zoomorfa con manchas blancas circulares (Fig. 1 a) que se observa en material homólogo de Piñami (ver Céspedes, 2000: su Lam.2). Se trata de un tipo de motivo que también existe en la cerámica Tiwanaku del altiplano y que parece esbozar más de un tipo de ser zoomorfo. Motivos como el rostro frontal en base a dos diseños geométricos (Figs. 1 f y 8 c) podrían tratarse de motivos propios del Tiwanaku Derivado aunque se requieren mayores precisiones para afirmarlo. Otro motivo es el del rostro de perfil zoomorfo (Figs. 1 c, 2 a y 8 a y b), que también es visto en la cerámica del altiplano. Sobre este motivo, hay que considerar una pieza (Fig. 2 b) que contiene dos franjas: una media y una inferior con rostros zoomorfos de perfil; en este caso se puede aplicar la observación de Higuera (1996) de que existe una fijación en abundar en los motivos de cabezas o rostros en la decoración del Tiwanaku Derivado, ya que las franjas medias de rostros se corresponden a rostros de las versiones del decapitador hombre felino Tiwanaku con ciertos ejemplos completos en el estilo Derivado (Trigo, 2013: sus Figs. 76 y 77), mientras los rostros de la franja inferior se corresponden con las versiones del decapitador referido pero que aparecen de forma total en textiles Tiwanaku de Chile (ver Espouey, et al., 1995: su Fig. 5).

TABLA 1

N°	CÓDIGO	FOTO DE PIEZA	SECCION DE PERFIL A 800 X DE AUMENTO DE LUPA DIGITAL	DESCRIPCIÓN
1	7982			Presenta: arena fina y cuarzo lechoso. Y decoración en las franjas inferiores y medias de cabezas zomorfas de perfil. Posible estilo: Tiwanaku Derivado.
2	7839			Presenta: mica dorada y arena. Y decoración de cruces de malta y asa doble con motivo ofidio. Posible estilo: Tiwanaku Derivado.
3	9858			Presenta: arena fina y mica dorada. Decorada con dos rostros zomorfos de perfil. Posible estilo: Tiwanaku Derivado.
4	7947			Presenta: fibra vegetal, caliza y arena fina. Decorada con dos rostros zoomorfos de perfil. Posible estilo: Tiwanaku Derivado.

5	7797			<p>Presenta: mica dorada, y caliza. Decorada con dos diseños geométricos escalonados.</p> <p>Posible estilo: Tiwanaku Derivado.</p>
6	7900			<p>Presenta: arena fina, mica dorada y caliza. Decorada con diseños de espirales.</p> <p>Posible estilo: Tiwanaku Derivado.</p>
7	7879			<p>Presenta: mica dorada y lutita. Decorada con cuatro motivos de cabezas de falcónidas y diseños geométricos Omereque.</p> <p>Posible estilo: Tiwanaku Derivado.</p>
8	7685			<p>Presenta: mica dorada, cuarzo cristalino y lutita. Decorada con motivo del cuerpo de serpiente cascabel.</p> <p>Posible estilo: Tiwanaku Derivado.</p>
9	8107			<p>Presenta: mica dorada y cuarzo lechoso. Decorada con rostros a partir de diseños escalonados.</p> <p>Posible estilo: Tiwanaku Derivado.</p>









10	8232			<p>Presenta: arena fina. Decorada con diseños de franjas de chevrones.</p> <p>Posible estilo: Tiwanaku Derivado.</p>
11	7803			<p>Presenta: caliza y arena fina. Decorada con motivos de ser con cuerpo de franja y apéndices de alas y brazo.</p> <p>Posible estilo: Tiwanaku Derivado.</p>
12	7642			<p>Presenta: mica dorada.</p> <p>Decorada con rostros a partir de diseños escalonados.</p> <p>Posible estilo: Tiwanaku Derivado.</p>
13	8114			<p>Presenta: mica dorada y cuarzo lechoso. Decorada con rostros a partir de diseños escalonados.</p> <p>Posible estilo: Tiwanaku Derivado.</p>



Fig. 1 Vasos embudo o challdores MUNARQ: a. cód. MNA 209-VC000144-7803, Tupuraya Tumba 27; b. cód. MNA 207-7817, Tupuraya Tumba 20; c. cód. MNALP 2586-1704, Tupuraya Tumba 27. Keros MUNARQ: d. cód. MNALP 2584 MNA 2541-8232, Tupuraya Tumba 23; e. cód. 7797, Tupuraya tumba 27; f. cód. MNALP 2667-MNA 2810-8114, Tupuraya Tumba 6.

Existen diseños geométricos de escalonados y voluta (Fig. 1 b y e) en challadores y keros que aparecen a su vez en más de una forma usual en el material altiplánico, mientras las franjas de “chevrone” (Fig. 1 d) están más vinculadas, como diseño, al Tiwanaku Derivado, ya que aún en el altiplano la aparición de estas franjas se vincula a keros y jarras del estilo Derivado.

Retornando a los motivos, la muestra de Rydén presenta un motivo del cuerpo de la serpiente cascabel (Figs. 3 a y b, 4 e). Este motivo es reconocible si comparamos las versiones iconográficas completas de dicho animal en la cerámica altiplánica (Figs. 3 c y d) donde se lo muestra con la cabeza y el cascabel.

Empero este motivo parece representarse en ejemplos cerámicos que convergen con el tiempo del Horizonte Medio (años 600 d.C.- 1000 d.C.) tanto en Cochabamba como en el área circum Titicaca (Janusek, 2003). Debemos recordar que la serpiente cascabel esquematizada parece exponer a la *Crotalus Durissus*, la que no es un animal que aparezca en el altiplano, pero sí en los valles y yungas, y si es existente en la fauna de Cochabamba y los yungas de La Paz (Trigo, 2013), mientras es un hecho que no habita el altiplano. De allí que pueda aparecer como una representación característica del Tiwanaku Derivado pero no única de este estilo. Si bien desconocemos cuando se origina dicho motivo y si su origen puede o no darse en el Tiwanaku Derivado, lo que requiere una investigación a parte, se denota como un motivo relevante.

El motivo ofidio aparece representado en las asas de jarras del estilo Tiwanaku Derivado tanto en el altiplano como en Cochabamba (ver Trigo, 2013). En este caso aunque los motivos de las asas dobles de las jarras de la colección Rydén (Fig. 4 a y c) no están muy bien conservados, podrían aludir al motivo del ofidio referido.

Las jarras (Fig. 4 a y c) cuentan a su vez con diseños escalonados (Fig. 4 a) además de cruces de malta y motivos de flamencos (Fig. 4 c). En cuanto al caso de los tazones (Fig. 4 d-f) estos mantienen una decoración de medios círculos y líneas onduladas, y diseños de “S” además de motivos como el cuerpo de la serpiente.

Iconografía Omereque – Tiwanaku

Como se refirió el estilo Omereque de Cochabamba es uno de los más reconocibles, aunque parece representar a una de las culturas más complejas y poco estudiadas de Cochabamba. Se ha sugerido su existencia entre los años 350 d.C. – 1100 d.C. (Muñoz, 2012), y como se refirió anteriormente su difusión parece darse también en el núcleo de Tiwanaku en el altiplano. Siendo su centro el actual municipio de Omereque en Cochabamba, y siendo un estilo difundido a varios sectores de los valles cochabambinos.

Fig. 2: Keros de Tupuraya del MUNARQ: a. cód. MNA 247-3749-7547 proviene de la Tumba 20; b. cód. MNA 842-MNA 0075-7982) proviene de la Tumba 11.





Fig. 3.: a-b Keros MUNARQ de Tupuraya: a. cód. MNA 193-4359-7685, Tumba 27; b. cód. MNA 194-7686, Tumba 26; c-d Vasijas Tiwanaku con efigie completa de la serpiente cascabel: c. Challador con efigie de serpiente cascabel, PRT 00278, alto 31.5 cm.; d. Kero con serpiente cascabel de Tiwanaku (extraído de Posnansky, 1957, TIII: su Plancha XXII a).



Fig. 4: Vasijas MUNARQ de Tupuraya: a. Jarra, cód. MNA 168-7762, Tumba 24; b. Botellón, cód. MNA 13281-7900, Tumba 13; c. Jarra, cód. 4422-7839 Tumba 16; d. Tazón, cód. MNA 240-7674, Tumba 22; e. Tazón, cód. MNA 200-7665, Tumba 4; f. Tazón, cód. MNA 208-4909-7667, Tumba 24.

El estilo Omereque parece reportarse inicialmente durante 1914 en los trabajos de Nordenskiöld ([1914] 2001), teniéndose un muestrario de piezas de este estilo extraídas de Cochabamba (Fig. 5 a) y que parecen reportarse igualmente en el siglo XX para Tiwanaku (Fig. 5 b). Rydén (1956) previamente a realizar sus excavaciones en Tupuraya, había analizado el material de Nordenskiöld, logrando incluso vislumbrar motivos que parecen traducirse del repertorio Tiwanaku al Omereque.

Dos vasijas de la colección Rydén estudiadas en el presente trabajo, exponen lo que se puede interpretar como una “hibridación” o mezcla de diseños y motivos Omereque y Tiwanaku, lo mismo que realizar combinaciones de colores entre las repeticiones de los motivos, que parecen ser una característica del Tiwanaku Derivado y no así del material altiplánico.

El primer caso se trata de un challador (Fig. 6 a), que provendría de la Tumba 21, (Rydén, 1959: su Fig. 32/2). El mismo presenta una decoración en colores, gris verdáceo, rojo, blanco, negro y anaranjado. La iconografía de la pieza presenta las “E” invertidas con puntos negros con borde blanco al medio de estas figuras, separadas por una franja vertical de rombos o cruces de malta (ver por ejemplo Janusek, 2003: su Fig. 3.69 d). Estas “E” invertidas son diseños muy frecuentes en el estilo Tiwanaku Derivado de la muestra de Rydén (1959: sus Figs. 12.11, 32.2 y 32.6). Cada una de estas “E” invertidas posee tres colores diferentes, una en color gris verdáceo, otra en color anaranjado y dos de color rojo (Fig. 6 a). Es importante ver el uso del color gris verdáceo en la decoración, ya que es uno de los colores

utilizados en el estilo Omereque (ver por ejemplo Fig. 5 b). El acabado que presenta este challador es pulido, y es imposible ver los componentes de la pasta, ya que esta no presenta ninguna sección visible para poder realizar este análisis.

El segundo caso, se trata de un kero (Fig. 6 b) que también presenta una “hibridación” entre la iconografía Omereque – Tiwanaku, esta pieza provendría de la Tumba 4 (Rydén, 1959: su Fig. 11/1). Presenta una decoración en colores gris verdáceo, rojo, anaranjado, negro y blanco. El motivo hibridado es de dos cabezas de aves de rapiña en color negro, fusionadas con diseños geométricos escalonados con puntos negros con borde blanco. Al igual que el caso anterior el motivo expondrá la combinación de tres colores diferentes, una en color gris verdáceo, otra en color anaranjado y dos de color rojo (Fig. 6 b). Los diseños geométricos que rodean a ambas cabezas de ave, parecen recordar los diseños del estilo Omereque de cruces escalonadas rellenas de cuadrados y círculos, con un diseño parecido a un signo de interrogación (“?”) al medio (Fig. 5 a y b; ver Rydén, 1956: sus Figs. 10 B y 12 S). Este motivo de dos cabezas de ave aparece dentro de otros ejemplos de piezas cerámicas registradas por Posnansky para Cochabamba (Fig. 7 a y b), en un caso (Fig. 7 a) se observa que el diseño que acompaña las cabezas de ave es escalonado homogéneo y sin la distribución asimétrica de colores que se observa en la iconografía del kero que analizamos en esta sección. Este patrón de: 1. Distribución de colores asimétrica y 2. Hibridación de diseños y motivos en el Tiwanaku Derivado de las piezas de Tupuraya; puede ser estilísticamente diagnóstico del estilo Tiwanaku Derivado y relacionarse concretamente con el estilo Omereque.

□



a



b

Fig. 5: a. Vasijas del estilo Omereque de Mizque (extraído de Nordenskiöld, [1914] 2001: 42); b. Ejemplo de vasija de estilo Omereque proveniente de Tiwanaku (extraído de Posnansky, 1957, TIII: su Plancha XXXII b.).



Fig. 6: Vasijas MUNARQ de Tupuraya con iconografía Tiwanaku y Omereque: a. Challador o vaso embudo, cód. 7802, Tumba 21; b. Kero, cód. MNA 205-4482-7679, Tumba 4.

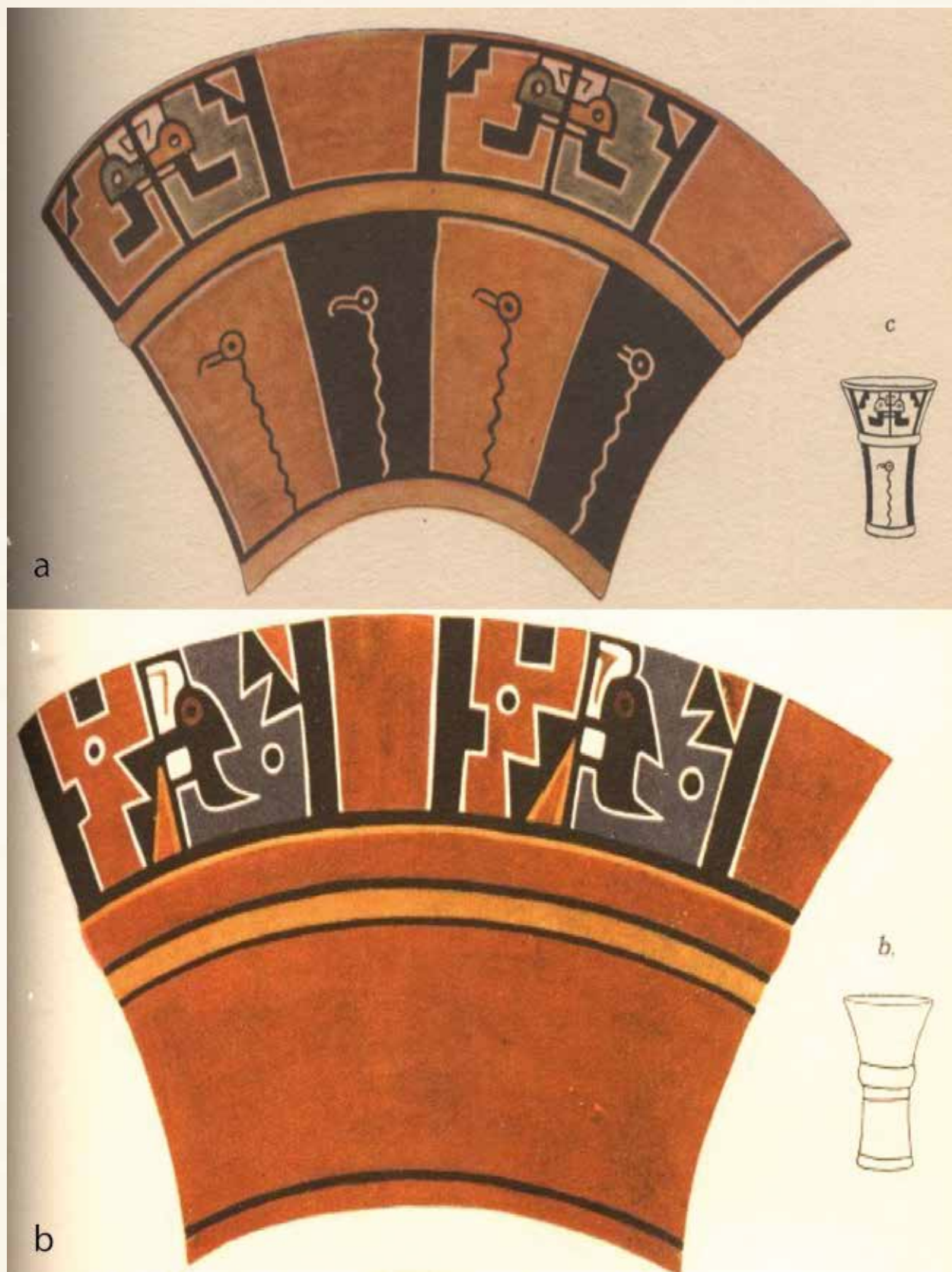


Fig. 7: Keros Tiwanaku de Cochabamba (extraído de Posnansky, 1957, TIII: sus Planchas XLIX y L b).

Vasijas pares dentro de las excavaciones de Stig Rydén en Tupuraya

El uso de vasijas pares en ofrendas religiosas Tiwanaku como la de Pariti ha sido analizado por Sagárnaga (2008), quien menciona que se realizaba la manufactura de vasijas pares, es decir que cada pieza cerámica contenía una copia idéntica, en relación a ofrendas de gran importancia por Tiwanaku, siendo ello muy evidente en la ofrenda Pariti del periodo V.

Sagárnaga (ibíd.) remite la continuidad de esta ritualidad en las tumbas del periodo Tiwanaku, el incario, e incluso en mesas rituales actuales de los aymaras altiplánicos. Concretamente cuando se trata de vasijas que contenían bebidas como los keros, de acuerdo al estudio de Sagárnaga, se trata de brindis con deidades o muertos (cuando ambas vasijas están en la tumba), ya que una de las vasijas servía en el brindis al oficiante y la otra al muerto divinizado y presente en el ritual.

Por otro lado mi opinión sobre la fabricación de los vasos pares, bajo simbolismos rituales parecidos a los descritos, también va de la mano de la concepción dualista andina que se manifiesta en algunas de las vasijas pares de las tumbas excavadas por Rydén en Tupuraya. Ya que en estas se observa la presencia de vasijas pares, dentro de una misma tumba, teniendo en cuenta que existen vasijas iguales en forma e iconografía (Rydén, 1959:38), pero también existen tumbas con piezas de iconografía similar pero de formas distintas (Rydén, 1959:54-55). Los siguientes casos ejemplifican el uso de vasijas pares en una misma tumba en

Tupuraya, aunque los conjuntos cerámicos de cada tumba incluirán otras vasijas además de las pares:

Tumba 13. Dicha tumba (Rydén, 1959:38) contenía dos challadores o vasos embudo, estas piezas poseen una decoración pintada en colores naranja, blanco, negro y rojo (Fig. 8 a y b). Presentan en la parte superior de ambas piezas un rostro zoomorfo de perfil, que se repite dos veces en cada pieza, este es de color rojo. Los atributos dentro de este rostro bordeados con una línea en color naranja, son un ojo bipartito en colores negro y blanco, una boca cuadrada en el borde inferior derecho del rostro, unas orejas con círculos en la parte izquierda del rostro, una nariz circular en la parte superior derecha, además de presentar una franja negra sobre el pómulo. Debajo de estos rostros se encuentran franjas en colores naranja, negro y blanco.

Tumba 26. En esta tumba (Rydén, 1959:54-55), se ubicaron dos keros (Fig. 8 c y d), poseen una decoración pintada en colores rojo, blanco y negro, con la representación de motivos iconográficos en forma de rostros semi rectangulares bipartitos, en colores blanco y rojo, con un rectángulo al medio con una línea en color negro a manera de boca. Los ojos se presentan de forma circular y uno de ellos presenta una especie de signo de interrogación encima de este; estos rostros están separados por franjas negras.



Fig. 8: Vasijas pares de Tupuraya del MUNARQ: a. Challador, cód. MNA 197-9858; b. Challador, cód. MNA 195-7815, ambos pertenecientes a la Tumba 13; c. Kero, cód. MNA 849-8107; d. Kero, cód. MNA 133-7692, ambos pertenecientes a la Tumba 23.

Conclusiones

Podemos concluir lo siguiente:

1. Aún se requieren mayores estudios para datar con precisión el material de Tupuraya, pero este podría enmarcarse de forma general para el Horizonte Medio de Cochabamba, esto es años 600 d.C. – 1000 d.C. Si bien Rydén (1959) sugería que su material era contemporáneo o previo al material Tiwanaku de la Fase Arani I de Bennett, no se puede tener la certeza ni siquiera de tiempos precisos para las fases de Bennett del material de Arani, por lo que la cronología del material de Tupuraya todavía es general.
2. Se ha realizado un estudio descriptivo inicial de las piezas de la colección Rydén de Tupuraya identificadas durante las labores de re-inventariación del MUNARQ en 2017, pero se trata de una visión todavía parcial del universo de esta colección, ya que no se han podido ubicar todas las piezas en la re-inventariación de 2017.
3. Es importante remarcar que aun tratándose de materiales del valle central de Cochabamba, las vasijas de las tumbas de Tupuraya exponen una amplia variabilidad de materia prima (pastas diferentes) que sugiere que el estilo Tiwanaku Derivado podría ser desarrollado por diferentes grupos del valle con diferentes accesos de

materia prima. Sobre el estilo Tiwanaku Derivado en Tupuraya desde la pequeña muestra de la colección Rydén, iconográficamente si bien existen ciertos motivos y diseños comunes con el estilo altiplánico, se puede apreciar un uso o patrón de colores particular en ciertas piezas que parecen mostrar una “hibridación” o mezcla de motivos y diseños Tiwanaku y Omereque.

4. Un patrón muy importante es el uso de vasijas pares en algunas tumbas de Tupuraya, hecho que denota simbolismos muy propios del dualismo andino ya visibles en el núcleo Tiwanaku de la cuenca del Titicaca, con el más emblemático ejemplo de Pariti, y que parecen en Tupuraya, relacionarse con el brindis ritual con los muertos del panteón Tupuraya durante el Horizonte Medio.

Agradecimientos

Quiero agradecer en primer lugar al Lic. David Trigo, encargado del Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ), ya que sin él este trabajo no podría haberse realizado. Él estuvo en todo momento supervisando la labor que se desarrollaba, fue él quien me proporcionó todo el material bibliográfico y también brindó su apoyo incondicional en momentos de dudas sobre el tema. Agradecer también al Museo Nacional de Arqueología como institución, por abrirme sus puertas y darme la oportunidad de desarrollar mis conocimientos sobre la arqueología dentro de sus instalaciones, donde siempre me hicieron sentir bienvenida.

Bibliografía

- Anderson, K. (2013). "Tiwanaku influence on the central valley of Cochabamba". *Visions of Tiwanaku*, (Ed.) A. Vranich y C. Stanish, Cotsen Institute of Archaeology Press, Los Angeles California, pp. 87-112.
- Bennett, W. (1936). "Excavations at Bolivia". *Anthropological Papers of American Museum of Natural History*, 35 (4), Nueva York, pp. 329-507.
- Bermann, M (1994). "*Lukurmata, Household Archeology in Prehispanic Bolivia*". Princeton University Press, Princeton.
- Céspedes, R. (2000). "Excavaciones Arqueológicas en Piñami". *Boletín del Instituto de Investigaciones Antropológicas y Museo Arqueológico de la Universidad Mayor de San Simón (INIAM-UMSS)* No 9, pp. 1-13.
- Couture, N., y K., Sampeck. (2003). "Putuni. A History of Palace Architecture at Tiwanaku". *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilitation 2: Urban and Rural Archaeology*, (Ed.) A. L. Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington, D.C., pp. 226-263.
- Espouey, O., H., Horta, y V., Reciné. (1995). "Estudio de una pieza textil de filiación Tiwanaku del valle de Azapa, Arica, Chile". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, No. 6, pp. 111-125.
- Goldstein, P. (2005). "*Andean Diaspora: The Tiwanaku Colonies and the Origins of South American Empire*". University Press of Florida, Florida.
- Higueras, A. (1996). "*Prehispanic Settlement and land use in Cochabamba, Bolivia*". Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh.
- Janusek, J. (1994). "*State and local power in a Prehispanic Andean polity: Changing patterns of urban residence in Tiwanaku and Lukurmata, BoliviaEstado*". Tesis doctoral, Departamento de Antropología Universidad de Chicago, Illinois.
- Janusek, J. (2003). "Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku Heartland". *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilitation 2: Urban and Rural Archaeology*, (Ed.) A. L. Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., pp. 30-91.
- Muñoz, M. (2012). "*Síntesis de los procesos prehispanicos en Cochabamba*". INIAM-UMSS y Editora Imprenta Méndez, Cochabamba.
- Nordenskiöld, E. ([1914]2001). "*Exploraciones y aventuras en Sudamérica*". APCOB (Apoyo para el campesino – indígena del oriente boliviano), Plural Editores, La Paz.
- Posnansky, A. (1957). "*Tihuanacu: La cuna del hombre americano*". Tomos III y IV, Ministerio de Educación de Bolivia, La Paz.

Rivera, C. (1994). “*Ch`iji Jawira: Evidencias sobre la Producción de Cerámica en Tiwanaku*”. Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, Carrera de Arqueología, La Paz.

Rivera, C. (2003). “Ch`iji Jawira: A Case of Ceramic Specialization in the Tiwanaku Urban Periphery”. *Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleoecology of an Andean Civilitation 2: Urban and Rural Archaeology*, (Ed.) A. L. Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington D.C., pp. 296-315.

Rydén, S. (1956). “*The Erland Nordenskiöld archaeological collection from the Mizque valley, Bolivia*”. Museo Etnográfico de Gotemburgo, Suecia.

Rydén, S. (1959). “*Andean Excavations II: Tupuraya and Cayhuasi: Two Tiahuanaco sites*”. Museo Etnográfico de Estocolmo, Suecia.

Sagárnaga, J. (2008). “Alianza y ritualidad en Tiwanaku: Las vasijas pares de Pariti”. *Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana*, No. 4, pp. 5-25.

Trigo, D. (2013). “*Las implicancias simbólicas del personaje “Arquero” en la iconografía de Tiwanaku durante el Horizonte Medio (500 d.C.-1150 d.C.)*”. Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés, Carrera de Arqueología, La Paz.



LOS VASOS CON FORMA DE CALAVERA: SÍMBOLO DE UN RITUAL DE DECAPITADORES Y ELEMENTO PANANDINO.

David E. Trigo Rodríguez¹

Antti Korpisaari²

Resumen

El presente artículo enfoca la creación, evolución y simbolismo del ritual de “beber en la cabeza del enemigo” desde su origen en culturas como Moche, Wari y los Incas. Focalizándose en la aparición en Tiwanaku de metáforas y/o significantes en cerámica de este ritual, como son los vasos en forma de calavera humana en Pariti. Considerando la continuidad de este ritual al sur de Bolivia con ejemplos etnográficos interpretados desde una óptica arqueológica y etnohistórica.

Palabras clave: Tiwanaku, vasos, calaveras, hechiceros, decapitadores, ñatitas.

Abstract

This article focuses on the creation, evolution and symbolism of the ritual of “drinking in the head of the enemy” from its origin in cultures such as Moche, Wari and the Incas. Focusing on the appearance in Tiwanaku of metaphors and / or signifiers in ceramics of this ritual, such as the vessels in the shape of a human skull in Pariti. Considering the continuity of this ritual in southern Bolivia with ethnographic examples interpreted from an archaeological and ethnohistorical point of view.

Key words: Tiwanaku, glasses, skulls, sorcerers, decapitators, ñatitas.

¹ Licenciado en Arqueología, técnico de la Unidad de Arqueología y Museos de Bolivia (UDAM), y encargado del Museo Nacional de Arqueología de Bolivia, email: david_falcoragrest@hotmail.com

² Doctor en Estudios Latinoamericanos y Licenciado en Arqueología de la Universidad de Helsinki, Finlandia, lector universitario de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Helsinki, email: antti.korpisaari@helsinki.fi

Introducción

En el presente trabajo se observa la aparición, desarrollo, adopciones y continuidad de un tipo de ritualidad quizás traducible con dos conceptos centrales: 1. El “beber del cráneo del enemigo” (convirtiendo el mismo en un recipiente), y 2. El “generar vasijas en forma de cráneos humanos”. Ambos entrelazados y relacionados al menos desde sus orígenes prehispánicos hasta quedar etnográficamente presentes quizás de forma metafórica en ciertos ritos de combate del siglo XX en indígenas del sur de Bolivia. Esta investigación enfoca como hilo conductor a las vasijas del segundo punto en tiempos prehispánicos, y recurre a los dos conceptos anteriores para interpretar sucesos del siglo XX en Bolivia, que entremezclan asesinato, decapitación y la metáfora de “beber del cráneo del enemigo”.

Los vasos cráneo Moche

Los arqueólogos de la costa norte del Perú (Verano et al., 1999; Verano, 2001) parecen descubrir las versiones más antiguas de cráneos humanos convertidos en recipientes, y relacionarlos con los vasos cerámicos con forma de cráneo en Moche. La evidencia de dos cráneos humanos aparentemente convertidos en vasos pertenecientes a dos hombres adultos, ya que la parte superior de los mismos fue separada y limada para darles la forma de un recipiente, se reporta para el sector ZUM 8 de Huaca de la Luna, datado entre los años 400 d.C.-650 d.C. (Moche IV). Estos se ubicaron en un nicho que era parte de una residencia de la élite mochica, y considerando la cercanía

de esta residencia con las áreas de prisioneros sacrificados y descuartizados en Huaca de la Luna se infiere que los cráneos provendrían de algunos de estos cautivos. Verano (et al., 1999, 2001) remite y ejemplifica la existencia de vasos cerámicos en forma de calaveras asociables a Moche pero sin un buen contexto que permita inferir más detalles sobre los mismos. Quizás provenientes de tumbas, estos recipientes parecen una metáfora asociada a los cráneos ubicados en Huaca de la Luna.

Si bien la aparición de cráneos decapitados y modificados para constituir “trofeos” es como remiten los autores citados, algo que se observa en varias culturas de los andes, la generación de los denominados acá como “vasos cráneo” en cerámica o versiones de cráneos reales modificados, parece observarse por primera vez en Moche, por lo menos en la luz del conocimiento arqueológico actual.

Los vasos cráneo Wari

Parece un hecho que los vasos cráneo se difundieran, muy probablemente del repertorio Moche al Wari. Un ejemplar de cuenco con forma de calavera Wari (Fig. 1 a), se reporta para Pachacamac (Bird y Bennett, 1949; Bennett, 1954; Spielvogel, 1955). Este ejemplar es datado por Bennett (1954:67, 185) entre los años 1000 d.C.-1300 d.C. Sin embargo, según el entendimiento actual, los estilos Wari relacionados con Pachacamac aparecen de forma paralela al estilo Atarco (Menzel, 1968) en el periodo Horizonte Medio época 2, años 850 - 1000 d.C. (Knobloch, 2012). A su vez, durante sus excavaciones en Huari, la capital

de los Wari, Bennett (1953) recupera amplias cantidades de fragmentos cerámicos que interpreta como evidencia del uso habitacional de los pobladores Wari en su capital. Entre estos ubica algunos fragmentos cerámicos que aluden a efigies de calaveras antropomorfas (Fig. 1 b y c), los que podrían aludir a cuencos parecidos al remitido para Pachacamac.

De forma parecida, Bennett (1953: Plancha 3 A y B) remite algunos fragmentos de cuencos que tienen representaciones pintadas de calaveras. Ejemplos completos de este tipo de cuencos se han estado encontrando en la capital Huari en estos últimos meses durante las excavaciones dirigidas por Ochatoma (ver Fig. 1 d).

La problemática de la cronología de este tipo de cuencos con forma de la calavera aún está vigente en la capital Huari (Ochatoma, com. pers. 2018), y hay que considerar que la cronología otorgada por Bennett a piezas como el cuenco calavera de Pachacamac (Fig. 1 a) ahora es relativa. Por otra parte, la aparición en el estilo Atarco del periodo Horizonte Medio época 2 (años 850 - 1000 d.C.) de vasijas Wari con rostros de calavera (Menzel, 1968; Knobloch, 2012) puede sugerir la aparición de este tipo de cuencos para este periodo, con probables precedentes de este tipo de piezas en el estilo Wari en periodos paralelos o posteriores a su aparición en Moche.

La difusión de este tipo de cuencos con forma de calavera en Wari parece darse evidentemente en la capital Huari, pero también en importantes sitios como Pachacamac en la costa central peruana, y difundirse hacia el sur del Perú.

Disselhoff (1968: su fig. 6a), remite un cuenco con forma de calavera Wari para el sitio de Mesa de Betancour en Arequipa.

De acuerdo a Disselhoff el periodo de este material sería el Horizonte Medio época 1, que actualmente es datada entre los años 650/700 d.C.-800/850 d.C. (Isbell y Knobloch, 2009). Esta fecha es posterior a la aparición de estos vasos en Moche, lo mismo que se observa para ejemplos de calaveras en vasijas Wari del estilo Atarco. El caso de Arequipa podría ser previo a la aparición de ejemplos similares en el estilo Atarco al sur, empero se requiere análisis más profundos para conocer los parámetros temporales de la difusión de este tipo de pieza en los estilos Wari.

Lastimosamente a diferencia de los casos Moche de la Huaca de la Luna, los ejemplos Wari no parecen tener contextos precisos que permitan inferir mayores detalles sobre sus usos simbólicos, pero logran entrever que los Wari podrían estar asimilando este tipo de piezas quizás de los Moche, y que este tipo de piezas pueden estar presentes tanto en la capital de la cultura Wari, esto es en Huari, como en sitios de la costa central (Pachacamac) y comenzar a aparecer hacia el sur (Arequipa), llegando muy probablemente a ingresar al repertorio Tiwanaku en Moquegua como parte de la influencia Wari a Tiwanaku (Trigo e Hidalgo, 2012; Korpisaari, 2015) como veremos a continuación.

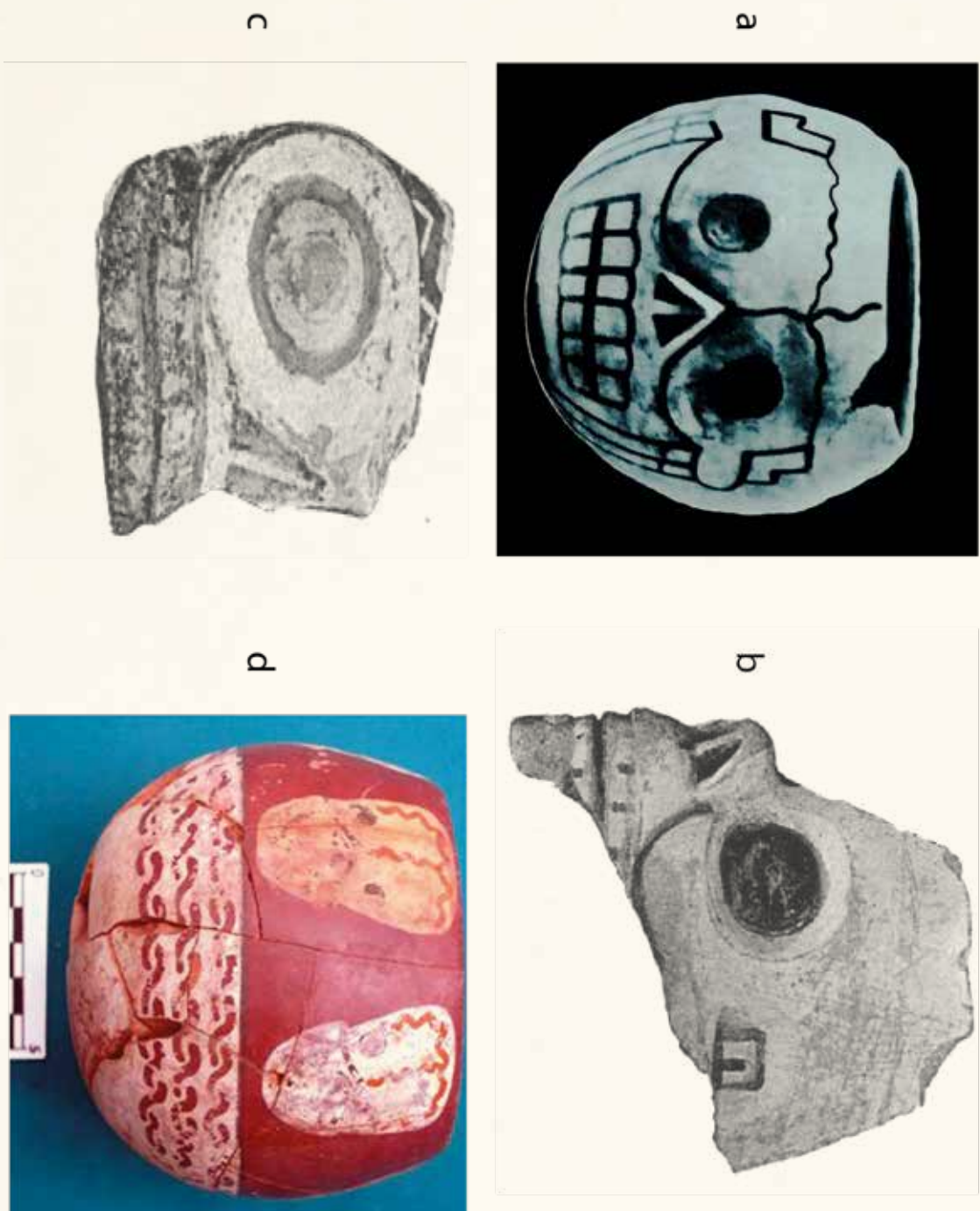


Fig. 1 : a. Cuenco con forma de calavera proveniente de Pachacamac, cód. B/8222 del American Museum of Natural History (extraído de Bird y Bennett, 1949; su Fig. 46); b. Fragmento de vasija efigie en forma de calavera, quizás un cuenco, Pozo 11 c (extraído de Bennett, 1953; Plancha 7 e); c. Fragmento de vasija efigie en forma de calavera, quizás un cuenco, Pozo 15 j (extraído de Bennett, 1953; Plancha 7 g); d. Cuenco con decoración de calaveras proveniente de las actuales excavaciones en la capital de Huari (foto cortesía de Ochatomá 2018).

Por otra parte existe un factor muy importante hasta aquí, que viene a ser el bélico/ritual, tanto los Moche, como los Wari (Bourget, 1998; Tung, 2007, 2008) eran culturas guerreras que tenían en común el descuartizamiento de los cuerpos de sus enemigos y/o sacrificios humanos, y el realizar tratamientos especiales con los cráneos de los mismos ya sea para convertirlos en trofeo, o como el caso Moche en recipiente. Este factor parece ser el que continúa hasta la era Inca. Empero no parece poderse definir de forma completa para el caso de Tiwanaku como a continuación se analiza.

Los vasos cráneo Tiwanaku

La región del valle de Moquegua al sur del Perú, misma que sirvió en el pasado prehispánico como frontera entre las culturas de Tiwanaku y Wari, guarda el “puente” de intercambio simbólico más importante para entender ciertos elementos Tiwanaku y Wari sobre los vasos con forma de calavera. Los indicios inician con materiales provenientes de la ciudadela Tiwanaku de Moquegua, denominada Chen Chen, en este caso la aparición de un vaso cráneo (Fig. 2 a y b) recuperado por Rómulo Pari. Esta pieza del estilo Chen Chen, años 785 - 1000 d.C. (Goldstein, 1989; 2005: 158), sugiere que efectivamente los vasos cráneo en cerámica parecen estar migrando al repertorio Tiwanaku.

En esta región, en la colonia Tiwanaku de M-12, un tipo de vecindario de élite con cerca de 107 cuartos y 37 estructuras no contiguas, los miembros de la élite tenían acceso a objetos especiales y de distribución limitada. En este

sector en tres cuartos largos inmediatos a la unidad L-6 se encontraron fragmentos de tres vasos calavera (Goldstein, 1989: 121, su Fig. 41, Berenguer, 2000: 55). Este tipo de vasos (ver Fig. 2 c y d) son según Goldstein (ibid.) más propios del repertorio Wari, siendo raros en el repertorio Tiwanaku, y en el tiempo de su estudio, considerados como inexistentes en los materiales Tiwanaku altiplánicos. Tampoco hay en los trabajos existentes sobre las colonias Tiwanaku de Moquegua muchas evidencias de violencia física o guerra, y menos de tratamientos de modificación de cráneos en recipientes ni por Tiwanaku ni por Wari, como para suponer que la adopción de este tipo de piezas sigue el patrón guerrero inferible para Moche y Wari.

El periodo del vecindario M-12 se remite a la fase Omo, que converge en parte con el periodo Tiwanaku IV, y se ubicaría entre los años 600/700 - 1000 d.C. aproximadamente (ver Goldstein, 1989: 61-68, 113-147; 2005: 150-158). Este tipo de fechado no deja de ser general, si bien se puede sugerir hasta paralelismos con la aparición de los vasos cráneo de Moche, lo más probable es que la adopción de esta forma de vaso por parte de Tiwanaku llegará a través de Wari que ya había incluido este tipo de pieza en su repertorio y se encuentra de vecino inmediato de Tiwanaku en Moquegua. Existe una relación con el caso Moche: los contextos Tiwanaku de Moquegua también aluden a las élites, pero la ausencia de guerra sugiere quizás otra connotación simbólica para estos recipientes.

Tiwanaku en sí mismo no poseía en su repertorio este tipo de elementos, hasta que como resultado de los trabajos del equipo boliviano-finlandés la aparición de la ofrenda en la isla Pariti en del Lago Titicaca (Figs. 3 y 4), en tiempo posterior a los trabajos de Goldstein en Moquegua, se tomó más reparos en este tipo de piezas. Ningún vaso cráneo fue descubierto en los llamados rasgos 1 y 2, grandes y profundas ofrendas de cerámica excavadas arqueológicamente en Pariti, pero fragmentos de dos vasos cráneo pares, entre muchos otros artefactos cerámicos precolombinos, fueron donados al Museo de Pariti por el pariteño Armando Callisaya en agosto del año 2005. Al parecer, estos ceramios habrían sido encontrados por los hermanos Callisaya en 1992 mientras fabricaban adobes (ver Sagárnaga y Korpisaari, 2007: 12). Los arqueólogos pudieron reconstruir la parte frontal de uno de los dos vasos cráneo pares (Fig. 3), el cual posee una pintura blanca sobre la efigie, incluyendo un borde superior pintado de rojo. Inicialmente se sugiere que este tipo de recipientes de la ofrenda de Pariti ingresan a Pariti como un tipo de influencia a través de Moquegua (Patiño y Villanueva, 2009; Korpisaari y Pärssinen, 2011: 119, Plancha 43 B; Trigo e Hidalgo 2012; Korpisaari, 2014). Aunque los vasos cráneo pariteños no puedan ser directamente asociados a los rasgos 1 y 2, que datan de entre los años 980 d.C.-1025 d.C. (Korpisaari y Pärssinen, 2011: 71-72; Korpisaari, et al., 2012), muy probablemente provienen de un “tercer rasgo” del mismo tipo (¿y de más o menos misma posición cronológica?) de los dos rasgos excavados por los arqueólogos.

Sagárnaga (2008; ver también Korpisaari y Pärssinen, 2011: 87-89) señalaba para Pariti ya la presencia de vasijas pares (esto es dos ejemplares exactamente iguales o casi iguales) dentro de dicha ofrenda, y que en ciertos casos el par correspondiente a algunas de estas piezas, se encontraba en la colección de Máximo Katari de 1994, un residente de Huatajata, comunidad cercana a Pariti y que había adquirido este tipo de piezas comprándolas de los comunarios de Pariti que las hallaban en sus territorios (ver Sagárnaga y Korpisaari, 2007: 18-19).

Al respecto el registro de dicha colección fue realizada por el arqueólogo Plaza (1997) quien remite como parte de esta colección un vaso con forma de cráneo (fig. 4) codificado entonces como C.M.K.HU.037 (Colección Máximo Katari, Huatajata, pieza no. 37). De acuerdo a su informe (Plaza, 1997; 2010) se trata al menos de 47 piezas que el DINAAR decomiso al Sr. Katari en 1994. La pieza que nos concierne ahora (Fig. 4) es un vaso efigie de calavera quizás humana, que empero Plaza (1997) sugiere puede ser de mono. Sin embargo la dentadura y fisonomía de los cráneos de monos no convergen totalmente con esta efigie (no hay caninos pronunciados, y la parte frontal es bastante pronunciada, etc.). Desde luego, analizados algunos vasos calavera de estilo Tiwanaku (Fig. 2 c), se observa que poseen atributos exagerados o abstractos, al igual que algunas de las versiones Wari.

La diferencia con el contexto de Moquegua, es que el de Pariti se constituye en una ofrenda de cerámica votiva (Korpisaari y Pärssinen, 2011; Korpisaari, et al., 2012), donde tampoco

se encuentran evidencias de violencia ritual o sacrificio humano, (casi) únicamente la presencia de cerámicos que muestran diferentes formas Tiwanaku, algunas poco frecuentes en el repertorio, como el presente caso.

Ahora bien ¿cómo era entonces la violencia ritual en Tiwanaku?, y ¿presentó tratamientos de cabezas decapitadas o modificadas a recipientes? La respuesta a esta última pregunta todavía es ambigua, ya que la evidencia disponible no muestra la aparición de cráneos humanos convertidos en recipientes. Respecto a la violencia ritual, el mayor sitio donde se dan las ofrendas humanas en Tiwanaku es la pirámide de Akapana. En este caso existen múltiples cuerpos humanos descuartizados y ofrendados entre los años 400 - 900 d.C., que son de individuos de sexo masculino y parece tratarse de una analogía al caso Moche (Manzanilla y Woodard, 1990; Blom y Janusek, 2004). Algunos de estos patrones de ofrendas de miembros descuartizados de seres humanos en Akapana, constituidos de sólo piernas, guardan analogías simbólicas con ofrendas de vasijas en forma de piernas humanas en Pariti (Trigo y Hidalgo, 2012) que parece ser otro caso de asimilación de vasijas y ritos de ofrenda humana adoptados de Moche y Wari por Tiwanaku. Los vasos cráneo parecen sugerir una adopción parecida, aunque calaveras convertidas en recipientes son el elemento faltante para lograr ver un patrón similar al Moche o Inca en Tiwanaku, lo que deja inferir que posiblemente estos casos existan pero no hayan sido reportados hasta el momento.

Con la información disponible, es posible que Tiwanaku adoptará únicamente la metáfora cerámica de las vasijas calavera, y no realizará el rito de convertir los cráneos de sus adversarios en recipientes, si es que dicho Estado andino tuvo enemigos, ya que no posee las características bélicas de estados paralelos como Wari, aunque sí representaciones de seres como los chachapumas (hombres puma) que muestran cabezas trofeo y armas aunque no sabemos si se asocian a factores bélicos, ya que aparentemente parecen ser rituales.

Por otra parte es importante resaltar que existen al parecer diferentes atribuciones simbólicas a las vasijas efigie de cabezas humanas en Tiwanaku, sean estas esqueléticas o del tipo “wako”. En este sentido, si los Tiwanaku asimilaron los vasos cráneo sin una connotación bélica violenta, como parecen poseer estos en sus orígenes Moche y quizás en su uso Wari, los Tiwanaku de Moquegua no parecen utilizarlos como objetos de rituales bélicos, ni tampoco parecen operar de esta forma en Pariti. En Tiwanaku parece existir un uso de las vasijas efigie de cabezas humanas en ciertos casos, asociados a ofrendas de cráneos aislados sellados en tumbas, como por ejemplo el caso de Kalasasaya donde Ponce (1981) registra un wako (Fig. 5 a) ofrendado sobre una tumba que contenía un cráneo aislado (Fig. 5 b y c), datado por Ponce para su periodo IV, esto es entre los años 400/450 d.C.-750/800 d.C., considerando la reformulación de la cronología de Ponce realizada por Pärssinen (2005: 20), y la seriación de la pieza hecha por Janusek (2003).



Fig. 2: a y b: Vaso cráneo del Museo Cuntisuyo-Moquegua, estilo Tiwanaku Chen Chen, Alto 13,3 cm., proviene del sitio Chen Chen en Moquegua, recolectado por Rómulo Pari (fotos y datos cortesía del Museo Cuntisuyo); c y d: Vaso cráneo del Museo Cuntisuyo-Moquegua, estilo Tiwanaku Omo, Alto 14 cm., proviene del sitio M-12 en Moquegua, sector L-6 registrado por Goldstein (fotos y datos cortesía del Museo Cuntisuyo).



Fig. 3: Vaso cráneo del Museo Arqueológico de Pariti, estilo Tiwanaku, alto 9,2 cm., cód. PRT 00042 proviene de Pariti, (foto Anti Korpisaari, 2006).

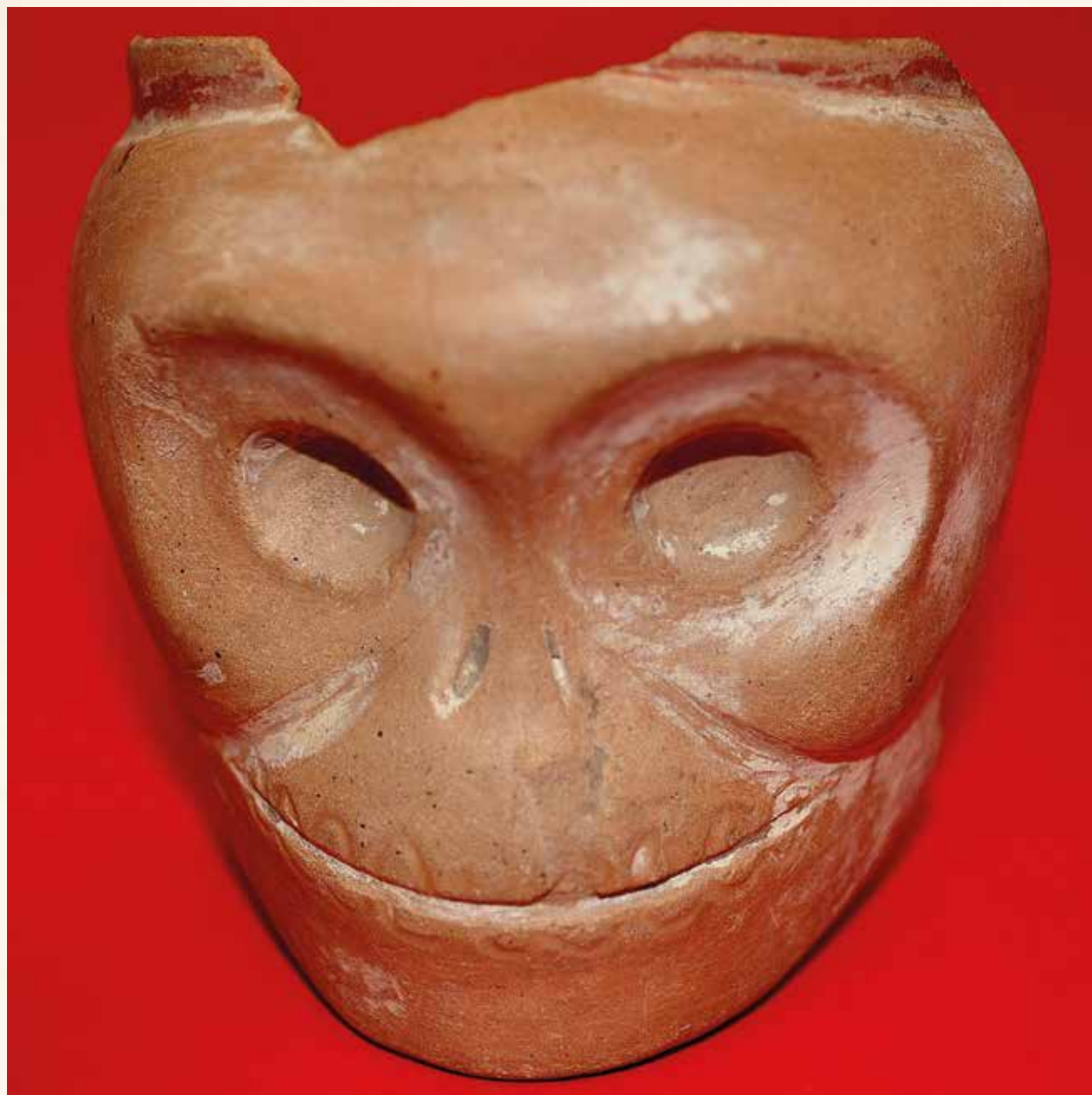


Fig. 4: Vaso cráneo del Museo Regional de Tiwanaku, estilo Tiwanaku, alto 7 cm., cód. CMKHV 037 MRT001140 proviene de Pariti, recolectado por Máximo Katari de Pariti (foto David Trigo, 2015).

Resulta en este caso importante observar que se ha tomado esmero en generar una vasija en forma de cabeza humana, y de ofrendarla en una tumba confeccionada al parecer solo para contener un cráneo humano. No se asimila en este hecho una ritualidad bélica, quizás se trata de una ritualidad generada para la cabeza de algún ancestro o miembro importante de la sociedad Tiwanaku. La adoración de la calavera

de un foráneo (no necesariamente enemigo), hasta incluso familiar, se verá en la actualidad en fiestas como la del 8 de noviembre o fiestas de las “Ñatitas” en La Paz. No sería sorpresivo que los Tiwanaku adoptaran los vasos cráneo en parte con una connotación simbólica no asociada al combate sino al culto a ancestros, familiares o no-enemigos mínimamente.

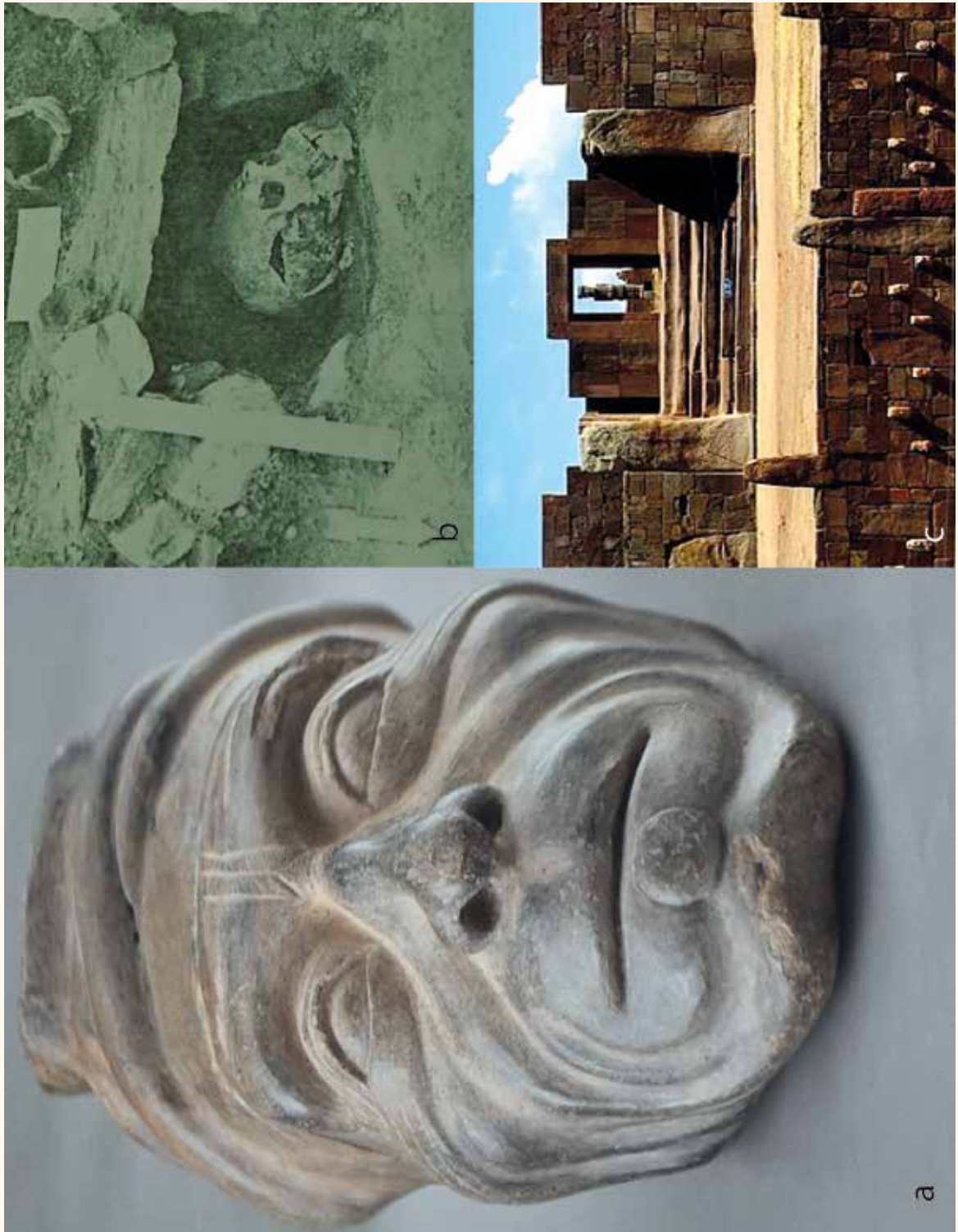


Fig. 5: a. Wako retrato proveniente de la ofrenda de la tumba del pozo I-24 del lado norte de Kalasasaya, cód. 000168 MRT, alto 13,5 cm. (foto Trigo, 2015); b. Imagen de la tumba del pozo I-24 del lado norte de Kalasasaya, sobre la cual estaba depositado este wako (extraído de Ponce, 1981: su Fig. 86); c. Acceso central de Kalasasaya (Foto Trigo, 2017).

El caso Inca

Tras el Horizonte Medio, la tradición de utilizar cráneos convertidos en recipientes o recipientes cerámicos con forma de calaveras humanas, parece retornar a su función original de ritual bélico con los Incas. Desconocemos si durante el Intermedio Tardío (años 1150 d.C.- 1450 d.C.) se da continuidad a esta tradición y sus modalidades de implementación, pero en el caso Inca (años 1450 - 1532 d.C. aprox.) al menos parece ser algo bastante registrado como se desglosa a continuación.

El caso del general Atoco (Atoc) leal al Inca Huáscar durante las guerras civiles entre los herederos del Inca Guayna Capac, y su fatal destino a manos de los generales del hermano de Huáscar, el quiteño Atahualpa, ejemplifica en las versiones históricas la continuidad del ritual de beber en el cráneo del enemigo y modificarlo en forma de recipiente para tal fin, dentro de contextos bélicos, y su historia comienza con amenazas de Huáscar al bando quiteño que implican el ritual referido:

“...Y luego mando que se trujesen a los deudos de Atagualpa, entre los cuales vino Cuxi Yupanque...y siendo ya todos juntos y ante el Guascar lebantose Guascar y dijoles: Yo tengo nuevas que Atagualpa, vuestro deudo, se alza y revela y quiere hazerse señor.- lo qual hera mentira, sino que hera odio e ymaginacion de hombre que no tenia todas la vezes claro el juizio-, por tanto yo os quiero enbiar a todos vosotros sus deudos para que le mateis y me traygá

[is] su cabeza porque he de beber en ella...” (De Betanzos, J. [1551] 2017: 327, cap. III de la segunda parte, las negrillas son nuestras).

El desenlace de semejante orden de Huáscar a los servidores de Atahualpa (Atagualpa) de traicionar a su señor y traer la cabeza del mismo para beber de ella, nunca se concretiza, mientras con certeza los mensajeros de Atahualpa deben de informar a este del deseo de su hermano Huáscar, de forma que Huáscar, al ver que no tenía influencia sobre los emisarios de su hermano, envía un ejército comandado por el general Atoco para eliminar a su hermano y sus tropas, y en retribución Atahualpa envía sus tropas a combate contra Atoco, al mando de los capitanes Chalaquchima, Quiz Quiz y Ocumare, siendo el desenlace el siguiente y relacionado con las descripciones previas:

“...Y cuentan que encomendó la guerra a su capitán general Chalaquchima y a otros dos capitanes, llamados el Quizquiz el uno, y el otro Ocumare. Y como Atoco o parase con la jente, pudieron encontrarse cerca del pueblo llamado Anbato, adonde a la usanza suya comenzaron la batalla y la riñeron entre ellos bien. Y aviendo tomado un collado Chalaquchima salió a tiempo conveniente con cinco mil hombres holgados y dando en los que estaban canzados, los apretaron tanto que, después de ser muertos los más dellos, bolvieron los que no lo eran las espaldas con gran espanto, y el alcance se siguió y fueron muchos

los presos/ y Atoco entre ellos; el qual, cuentan los que desto me ynformaron, que lo ataron a un palo donde con gran crueldad aviltamente le mataron y que del casco de su cabeza hizo un bazo Chalaquchima, para vever, engastonado en oro...” (De Cieza, P. [1548-1550], Vol II, 1996: 210, cap. LXXIII, las negrillas son nuestras).

Atahualpa convertira en recipiente el cráneo de un enemigo suyo, proveniente de Guamachuco, y sirviente de su hermano. El soldado español De Mena en su entrevista con Atahualpa observa este cráneo modificado en recipiente para Atahualpa (Atabalipa):

“...El mesmo Atabalipa pensaba ser señor porque havia conquistado la tierra, pocos días antes en una provincia que se dize Guamachuco avia muerto mucha gente, y havia prendido a un hermano suyo, el qual havia jurado beber con la cabeza del mesmo Atabalipa, y el Atabalipa bevia con la suya, porque yo lo vi, y todos los que se hallaron con el señor Hernando Pizarro, y él vio la cabeza con su cuero, y las carnes secas y sus cabellos, y tiene los dientes cerrados, y allí tiene un cañuto de plata, y encima de la cabeza tiene un copón de oro pegado, por donde bevia Atabalipa quando se le acordava de las guerras que su hermano le avia hecho, y echaban la chicha en aquel copón y salíale por la boca y por el cañuto por donde bevia...” (De Mena, C. [1534] 2017: 224, las negrillas son nuestras).

El testimonio de otro soldado, Miguel De Estete, parece corroborar dicha costumbre, ya que según De Estete, Atahualpa remite que había modificado el cráneo de un capitán del bando de Huáscar:

“...porque a lo que él mismo dijo, él había muerto a otros muchos de ellos que habían seguido la parcialidad del hermano; y uno, dicen, que viéndole con embajada de su hermano, le hizo quitar el cuero vivo, delante de él, y con la cabeza del hermano guarnecida de oro, bebía; esta se tomó el día de su desbarate...” (Estete, M. de ([1535] 2017: 260, las negrillas son nuestras).

Con “desbarate” De Estete se refiere al episodio de Cajamarca, ya que según su crónica cuando los españoles llegan a Cajamarca Atahualpa llevaba ciertas fiestas solemnes, de allí que incluso De Mena observara este ritual, y tanto él como De Estete se estén refiriendo a ese episodio antes de la batalla en Cajamarca y la captura de Atahualpa por los españoles.

En consecuencia estos cráneos modificados en recipientes por Atahualpa responden a una tradición guerrera ritual muy antigua, originada en Moche, en torno a la cual ambos hermanos Incas postulantes al trono interactúan desde el momento en que uno de ellos (Huáscar) la introduce como una ironía en la victoria deseada.

Ogburn (2007), menciona estos casos y analiza también los citados en Poma de Ayala en un periodo similar, en estos se realiza dos tipos de

descripciones: Una cuando describe a uno de los capitanes de Atahualpa que habría convertido un cráneo en recipiente, que en este caso no es Chalaquchima (fig. 6 a) que modifico el cráneo de Atoco, sino Rumiñahui (fig. 6 b) quien realiza el mismo acto ritual, pero al cráneo de otro enemigo:

“...El once capitán Rumiñahui capitán, Sinchicon Auca, traidor. Fue este capitán muy valeroso hijo de los indios particulares y pechero, indio Chinchay suyo, otros dicen que fue Conde suyo, pero fue muy valiente hombre; dicen que fue por traición a matar al infante Illescas Inga, del pellejo hizo tambor, de la cabeza hizo mate de beber chicha y de los huesos antara y de los dientes y muelas quiro gualca...” (Guamán Poma de Ayala, [1615] 2015: 89-90, Foja 164, las negrillas son nuestras).

En el capítulo que Guamán Poma de Ayala dedica a las ordenanzas del Incario ante los enemigos imperiales, señala:

“...y si fuere contra el Inga o de los señores grandes, rebeldes y traidores, que fuesen hecho tambor de su persona, de los huesos flauta, de los de los dientes y muelas gargantilla, y de la cabeza mate...mate de beber chicha; es pena del traidor y ha de alzarse publicamente, y se dice yscay songo auca...” (Guamán Poma de Ayala, [1615] 2015: 100-102, Fojas 187-188, las negrillas son nuestras).

Y reitera esta costumbre al referir:

“...y de otros rebeldes hacian mates de beber chicha de la cabeza...” (Guamán Poma de Ayala, [1615] 2015: 190-191, Foja 334).

La crónica de Murúa de 1616 (ver Korpisaari, 2006: 26) parece referirse a esta costumbre como general en relación a la modificación de los cráneos de guerreros enemigos del Imperio Inca en recipientes, durante sus guerras legendarias con los Chancas:

“Quedaron presos en estas batallas en el Cuzco los caciques de los Chancas llamados Jumay Huaraca y Asto Huaraca, a los cuales mandó Ynga Yupanqui matar, y de sus cabezas hizo mates para beber...” (Murúa, [1616] 2001: 65).

Esto es que no se trataría de una costumbre solo visible de forma amplia durante las guerras de los hermanos Huáscar y Atahualpa, hijos de Guayna Cápac, sino incluso desde el tiempo de otros incas previos. Lo que denotaría una larga tradición entre los Incas, narrada por los soldados españoles que al inicio de la conquista parecen observarla directamente, así como presente en las narraciones de cronistas posteriores, que seguramente la recogen de fuentes indígenas en torno a una memoria de tiempos Incas muy anteriores a la guerra civil de los dos hermanos.

Verano (2008, su fig. 52.8) muestra un cráneo modificado en forma de recipiente de probable

filiación Inca (Ogburn, 2007), aunque de contexto poco claro, que se asemeja bastante a los cráneos Moche modificados en esta forma, quiere esto decir que al menos los Incas adoptaron el culto de los cráneos recipientes desde un enfoque bélico similar a Moche, pero en discordancia quizás con el precedente Tiwanaku.

Hechiceros, decapitados y otros en Sucre durante 1975

Hasta ahora se puede observar que los vasos cerámicos con forma de calavera constituyeron en su origen, dentro de la cultura Moche versiones metafóricas de cráneos humanos reales que parecen haber sido utilizados para beber algún tipo de líquido (chicha u otro), y que estos cráneos pertenecieron a prisioneros de los Moche (probablemente otros Moche, tomados presos después de perder duelos rituales; ver Hocquengem, 2008; Donnan, 2010:55-58). Lo propio podría inferirse de los Wari, y no estamos seguros si los Tiwanaku adoptan este tipo de piezas de forma posterior a Moche y Wari con similares características. Empero los Incas parecen seguir practicando este ritual original que implica la decapitación del enemigo y el transformar el cráneo del mismo en una copa para beber chicha de este, dentro de ritos y símbolos evidentemente guerreros y asociados a guerreros “decapitadores”. Se puede observar cierta continuidad en el siglo XX, respecto del concepto de “beber en el cráneo del enemigo decapitado” que aparecía ligado a los vasos con forma de cráneo, o a cráneos modificados. En este caso este hecho se ejemplifica en un suceso del siglo XX que involucra migrantes de Potosí

y Oruro en Sucre, cuya descripción debemos a la excelente recopilación etnográfica de Tristan Platt (2013), quien al recoger el siguiente caso, ya expresaba que una visión histórica más amplia sugeriría otras perspectivas sobre el caso, lo que este trabajo pretende comenzar a brindar.

Un crimen acaeció el 31 de agosto de 1975, que involucraba una pelea entre dos indígenas quechua hablantes que conllevó al asesinato de uno de ellos. Ambos eran “hechiceros” o concretamente “Aysiris” o llama espíritus, la compleja historia de los hechiceros: Hilarión Mamani (el asesino y de edad mayor), proveniente de Macha, y Elías Gómez (la víctima y de menor edad) proveniente de Oruro, ambos migrantes, parece ejemplificar la continuidad metafórica del concepto de “beber del cráneo del enemigo”.

Se trata a primera vista de un crimen pasional en un contexto de ebriedad. Explicado desde esa perspectiva Mamani asesina a Gómez debido a que este último lo desafía a un duelo, y que previamente Gómez había mantenido relaciones sentimentales y de otro tipo, con la que en años antes fue la concubina de Mamani: Felicia Solís. La relación de ambos hechiceros parece haber sido la de maestro (Mamani) y discípulo (Gómez) cortada por los actos del hechicero más joven.

Empero, el duelo, denominado por los Aysiris como “*aysa*” en ese día de agosto tenía otro tipo de cuestiones simbólicas en torno al asesinato, que el informe policial del detective de caso de Sucre, Felipe Mújica Guillen, no llega a profundizar.

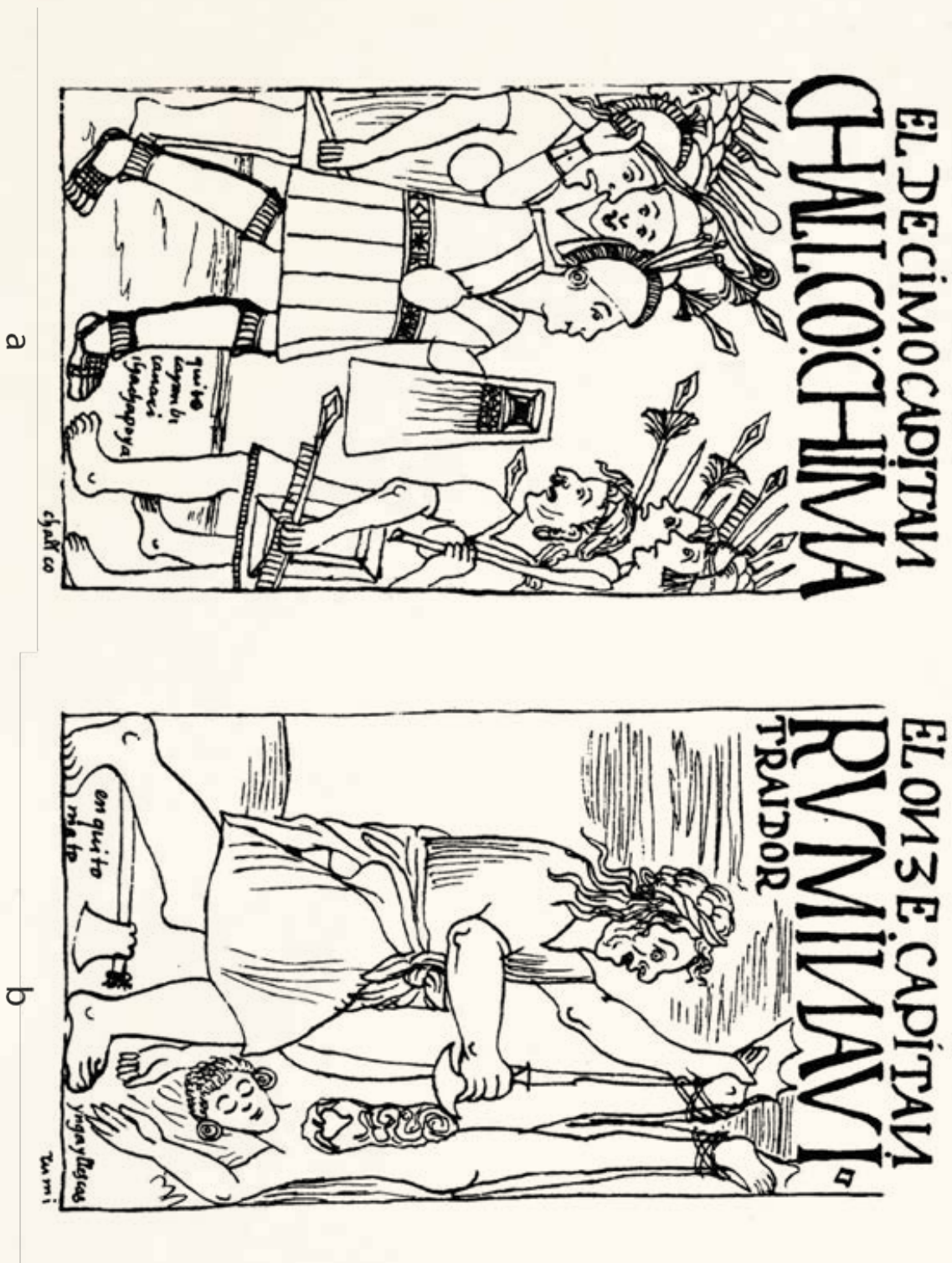


Fig. 6: a. Imagen del servidor de Guayna Capac y Atahualpa, capitán Inca Challcochimma (o Chalacuchima); b. Imagen del servidor de Guayna Capac y Atahualpa, capitán Inca Rumiñahui. (Imágenes extraídas de Guamán Poma de Ayala, G. [1615] 2015: 90-91, faja 162 y 164).

Platt (2013) remite que Hilarión Mamani provenía de Macha en el norte de Potosí (región de los estudios de Platt, de allí seguramente su interés en el hechicero), y que tenía especial devoción por una imagen de Santiago en el pueblito de Pumpuri. Este “Santiago” es el patrono de chamanes y curanderos andinos de la región y que son iniciados por sus rayos, denominado como “Tata Pumpuri o Bombori”. Platt alude que Mamani era uno de los devotos de dicho santo. La razón de esta devoción es evidentemente relacionada con el curanderismo y hechicería pero desde una perspectiva andina, como veremos adelante. En este caso particular el hechicero, esto es Hilarión Mamani, remite en el registro policial, que se convirtió en curandero desde los cinco años cuando lo tocó un rayo, consecuentemente es lógico pensar cual es la relación de Mamani con este santo.

El asesinato se lleva a cabo en el barrio las Delicias de Sucre, en el sitio de Janq'u P'itiy (Hilo blanco roto), sitio donde los brujos celebraban ceremonias de limpia (*picharas*). Las vísperas del crimen, se realizaba la fiesta de Santa Rosa en Yotala, santuario que visita Mamani. Conforme remite el detective, Mamani va a la policía voluntariamente después de cometido el crimen.

El crimen en sí mismo constituye algo digno de un estudio: tras estar bebiendo por la festividad referida en un mismo lugar, Gómez reta a Mamani a un duelo. Efectivamente el duelo se lleva a cabo en el sitio y fecha antes referidos, y las armas del duelo fueron cuchillos. Mamani asesta una cuchillada fatal en el cuello de Gómez, y destroza el rostro de este

con una piedra, bebiendo la sangre del cráneo destrozado. Mamani procede a encender una vela en el lugar, extrayendo los ojos y lengua de Gómez, para atarlos en un paño, pone una cinta en el dedo gordo de su víctima, y lleva los órganos extraídos a manera de ofrenda a Santiago Bombori (Platt, 2013: 35, 38-39). Sucedió de esta forma, de acuerdo a los testigos y a la reconstrucción de hechos.

Para entender este crimen ritual (no sólo pasional) es necesario analizar muy seriamente los antecedentes prehispánicos y coloniales. Inicialmente bastaría con observar a los decapitadores de la iconografía Tiwanaku (ampliamente descritos en los trabajos que preceden este artículo en esta publicación) para entender que al menos el arte prehispánico alude a seres que decapitan a sus adversarios/víctimas, aunque en la iconografía Tiwanaku estos decapitadores utilizan un arma concreta, el “hacha”, y no, por ejemplo, el “tumi” o cuchillo ritual que empero llevan en su pecho. Ahora bien, existen antecedentes muy concretos respecto a decapitadores reales. Cordy-Collins (2001) encuentra en el sitio de Dos Cabezas de la costa norte del Perú, una tumba de un personaje de alrededor del año 300 d.C., perteneciente a la cultura Moche. Este individuo tenía asociados a su tumba quince cabezas humanas ofrendadas y obtenidas por decapitación (según confirmaban las huellas de corte en sus vertebras asociadas). El cuerpo del individuo sostenía en una mano un tumi o cuchillo ritual y en la otra aparecía un trozo de una vasija: una cabeza antropomorfa asociada simbólicamente al individuo y a su función en vida: el decapitar. Cordy-Collins observa

en vasijas de la tumba versiones iconográficas de un decapitador con cabeza de pez-felino y cuerpo humano sosteniendo el tumi en una de sus manos. Este conjunto esquematiza la práctica de los decapitadores de forma temprana utilizando cuchillos rituales.

Centrándonos en un contexto más regional, Macha, de donde provendría el hechicero Mamani, este constituye un importante santuario prehispánico y colonial de la Confederación Charca.

Esta confederación probablemente existe desde el periodo Intermedio Tardío (años 1150 - 1406/1479 d.C.- año de la aparición Inca en la región según Alconini, 2002) hasta su conquista y anexión al Imperio Inca tras la caída de la misma en Oroncota (1406/1479 - 1538 d.C.) donde sus etnias son reclutadas como guerreros de élite que combaten para el ejército Inca en las fronteras con los Guaraníes e incluso en las conquistas Inca de Quito. Cuatro naciones de guerreros especializados conformaban la Confederación Charca: los Charcas, los Caracara, los Chuy, y los Chicha. Los Caracara tuvieron su capital en Macha (ver Cobo, [1653] 1964: 84-85; Alconini, 2002; Espinoza, 2003). No sabemos si la costumbre de decapitar al enemigo y “beber en el cráneo del mismo” fue una costumbre adquirida por la confederación de los Incas que parecen practicarla, o si proviene de periodos mucho mas antiguos. Empero parece seguro que la gente de Macha descende de guerreros Caracaras de la confederación y que podrían haberla conservado en el conocimiento y prácticas de sus hechiceros hasta el siglo XX.

Sobre Santiago Pumpuri, este parece relacionarse con una deidad bélica del rayo de Macha en tiempos coloniales y quizás prehispánicos. Schramm (2012) recoge la información del Archivo General de Indias, Charcas 79.19, de un documento del padre Hernán Gonzales de la Casa del año 1591 que remite al parecer un culto bélico a una deidad del rayo en Macha:

“...aun en los años 80 del siglo XVI, los CHUYS de Mizque y miembros de la antigua Confederación (CHARKAS, QARAQARAS, YAMPARAS, CHICHAS, SURAS, KARANKAS Y KILLAKA-ASANAQIS) peregrinaban a una wak'a cerca de Macha que era considerada un lugar sagrado del rayo. El sacerdote encargado de la doctrina en Macha, Hernán Gonzales de la Casa, descubrió el lugar y lo profanó, mandando a robar importantes objetos rituales que para los guardianes de la wak'a eran de gran importancia a causa de una batalla exitosa. Sin embargo, a su regreso, más de cien flecheros indígenas lo esperaron, exigiéndole la devolución a su “padre”, de los objetos que habían sido enviados a La Plata. Pero sus reclamos no surtieron efecto; 175 paganos idólatras fueron llevados ante el juez. Uno de ellos era el chamán local, al que se le condeno a pasar el resto de su vida como parte de la servidumbre del hospital...” (Schramm, 2012: 307-308, las negrillas son nuestras).

No es coincidencia que exista una deidad del rayo de carácter guerrero en Macha, y quizás que haya asumido durante la colonia española el rostro de Santiago (Tata Pumpuri o Bombori), ya que ello es visible en otros casos coloniales, el santo-apóstol es el que inicia a los hechiceros y curanderos y se relaciona con el rayo en más de una región del mundo andino desde tiempos coloniales (ver Puente Luna, 2013: 85-86). De esta forma Mamani se mantenía efectivamente siendo fiel a una vieja deidad enmascarada de un santo por razones que se pueden ya inferir del intento de destrucción de su culto en Macha. Por otra parte de acuerdo al relato policial analizado por Platt, Mamani afirma haberse iniciado como curandero porque fue tocado por un rayo. Esto constituye parte importante de la mitología de los hechiceros andinos, como se rescata de este pasaje colonial temprano:

“...Había otros llamados camascas, los cuales decían que aquella gracia y virtud que tenían los unos, la habían recibido del Trueno, diciendo que cuando algún rayo caía, y quedaba alguno atemorizado, después de vuelto en sí, decía que el Trueno le había mostrado aquel arte, ora fuese de curar con yerbas, ora fuese de dar sus respuestas en las cosas que se le preguntaban...”
(Molina 1943[1574]: 114).

De todo lo anterior podemos inferir que Mamani operó bajo reglas o costumbres muy antiguas cuya historia si bien en el contexto actual, jamás justificará el asesinato que cometió, explica empero un tipo de continuidad de viejas tradiciones violentas, como ser:

1. La de los decapitadores universales en las culturas andinas, los mismos que decapitan a su adversario.
2. La costumbre ritual de “beber del cráneo del adversario” vencido, que en este caso se muestra en cráneos humanos modificados en recipientes, o recipientes cerámicos en forma de cráneos asociados en significado a los primeros. Los ejemplos de ambas modalidades del simbolismo estuvieron visibles en culturas como Moche, Wari, Tiwanaku e Inca, especialmente los Moches y los Incas.
3. Mamani descende de un pueblo guerrero antes y durante la era Inca: los Caracaras de Macha en Potosí, pertenecientes a la Confederación Charca. Empero no sabemos si es en esta última era que los confederados adquieren costumbres guerreras como la de beber en el cráneo del enemigo, practicada por los Incas, o si esta costumbre estaba previamente dentro de los ritos indígenas como señalan la aparición de metafóricos vasos en forma de calavera de estilo Tiwanaku. Dicha situación no es sorprendente, ya que entre ayllus de Potosí, como los Qaqachacas, existe la costumbre/creencia de que comer los sesos, la lengua o el corazón del enemigo, les otorgaba fuerzas y les permitía quitarles el ánimo a sus contrincantes, bajo la creencia de que la cabeza retiene *el animu, kapricho o qamaqi*, y antiguamente decapitaban a

sus enemigos y conservaban sus cabezas (Eyzaguirre, 2017: 91-92). Dicho tipo de costumbres estarían relacionadas como antecedentes de la fiesta de “Las Ñatitas” del 8 de noviembre donde se adoran cráneos a los que se atribuyen poderes protectores. La importancia simbólica de la cabeza trofeo en culturas prehispánicas y cuya variante de culto es el beber de dichas cabezas trofeo, presenta una constante y continuidad a través del tiempo.

4. Mamani actúa como un decapitador. No sólo al decapitar a su adversario, o beber la sangre de su cabeza destrozada, sino que ofrenda los restos de la cabeza de su víctima a una deidad del rayo que históricamente parece asumir la mascarada de Santiago, y que empero sigue siendo la deidad de los chamanes y/o hechiceros que son tocados por el rayo como es el caso de Mamani.

Conclusiones

En conclusión se puede proponer los siguientes puntos:

1. Se puede observar que el simbolismo de los cráneos modificados a recipientes o alusiones cerámicas a los mismos, se asocian usualmente a un culto guerrero violento, al menos en las culturas Moche, Wari e Inca, prolongándose incluso hasta el siglo XX en Sucre. Pero en el caso Tiwanaku existen vacíos que no permiten ver completamente

las modalidades simbólicas de la adopción total de este culto, como la descontextualización no intencional realizada por los comunarios de Pariti en sus actividades cotidianas, que empero ha tenido el logro de recuperar ejemplares de vasos con forma de calavera Tiwanaku, que se infiere pertenecieron a otro conjunto de cerámica ofrendada en Pariti. De ser así, ¿con que finalidad los Tiwanaku ofrendan vasijas de este tipo en Pariti?, ¿un ruego a sus dioses?, ¿un signo o alegoría que implicaba que “vencerían a sus enemigos y beberían de sus cráneos”? Estamos bastante seguros que los Tiwanaku adoptan este tipo de piezas de su única frontera con Wari en Moquegua. Posiblemente se generan como elementos manipulados por una élite Tiwanaku local, y son copiados en la cuenca del Titicaca para una ofrenda de suma importancia a sus deidades. Sin embargo, se requiere analizar más al respecto, no solamente centrados en la transferencia de formas cerámicas en estas culturas, sino quizás poniendo detenimiento en el registro óseo de los sacrificios humanos encontrados en los principales centros Tiwanaku. Ya que entender este tipo de culto requiere que más de un soporte exponga las modalidades del mismo.

2. A través del tiempo el ritual al que parecen estar asociadas este tipo de vasijas sufre cambios. Al sur de Bolivia, en Sucre, un hechicero descendiente

de un grupo étnico que perteneció a la Confederación Charca, una antigua unidad de guerreros interétnicos que parece existir desde el Intermedio Tardío y proseguir en tiempos de los Incas al servicio de estos últimos, asume bajo cierto patrón ritual, la decapitación de su adversario y el “beber” del cráneo del mismo la sangre de este. Tal hecho denota vestigios de una vieja tradición originada en Moche, que pudo difundirse hacia lo que hoy es la actual Bolivia, o bien con la aparición de la cultura Inca que se remite continuó con dicho ritual modificando cráneos de adversarios en recipientes rituales. O quizás la aparición de dicho ritual es muy previa, y se relaciona con los vasos con forma de cráneo humano adoptados de Wari por Tiwanaku durante el Horizonte Medio, como otro elemento panandino, y cuyos vestigios en Tiwanaku aún están en proceso de investigación.

3. Se requiere un mayor cruce de datos y trabajos entre la etnografía, etnohistoria y arqueología de Bolivia para establecer otros ejemplos de ritos violentos que han pervivido en los grupos o individuos indígenas de la actual Bolivia, pero que podrían tener precedentes muy antiguos. Si bien este cruce de datos explica mejor dichos rituales, no justifica la violencia o asesinatos contenidos en los mismos. Empero podrían explicarlos desde ópticas culturales bastante coherentes no con el presente sino con el pasado.

4. Se debe considerar la importancia de los elementos simbólicos prehispánicos panandinos, como elementos claves que permiten articular la difusión, desarrollo y modificación de prácticas rituales y simbólicas en los pueblos de los Andes bolivianos y peruanos a través de diferentes periodos. Considerando nuevamente que las fronteras del pasado no fueron las mismas que actualmente tienen los países contemporáneos.

Agradecimientos

Se agradece a la Lic. Patricia Palacios, directora del Museo Cuntisuyo de Moquegua-Perú, y a dicho museo por su colaboración con datos y fotografías para el presente trabajo, y al Dr. José Ochatoma por brindarnos algunas importantes acotaciones e imágenes. A la Cooperación Técnica Belga en Bolivia (CTB) y al Museo Nacional de Arqueología de Bolivia (MUNARQ), por permitir la impresión del presente trabajo, al Centro de Investigaciones Arqueológicas, Antropológicas y Administración de Tiwanaku (CIAAAT) por permitir el uso de fotos de algunas piezas de su fondo museístico, y a todos los que permitieron la realización del mismo de una u otra manera.

Bibliografía

- Alconini, S. (2002). “Prehistoric Inka frontier structure and dynamics in the Bolivian Chaco”. Tesis doctoral, University of Pittsburgh, EEUU.
- Bennett, W. (1953). “Excavations at Wari, Ayacucho, Peru”. En: *Publications in*

Anthropology, No. 49, (Ed.) Yale University, New Haven.

Bennett, W. (1954). “*Ancient Arts of The Andes*”, (Ed.) Museum of Modern Art, New York.

Berenguer, J. (2000) “*Tiwanaku: Señores del lago sagrado*”, (Ed.): Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile.

Betanzos, J. de ([1551] 2017). “*Suma y Narración de los Incas*”. (Ed.) F. Hernandez y R. Cerrón-Palomino, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Academia Nacional de la Historia del Perú, Lima.

Bird, J. y W. Bennett. (1949). *Andean Culture History. Handbook Series, No. 15*, (Ed.) American Museum of Natural History, Nueva York.

Blom, D. y J., Janusek (2004). “Making place: humans as dedications in Tiwanaku”. En: *World Archaeology: The Object of Dedication*, Vol. 36, No. 1, pp.: 123-141.

Bourget, S. (1998). “Pratiques sacrificielles et funéraires au site moche de La Huaca de La Luna, côte nord du Pérou”. En *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, Vol. 27, No. 1 pp. 41-74.

Cieza, P. de ([1548-1550] 1996). “*Crónica del Perú*”. Vol. II, (Ed.) F. Cantú, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Academia Nacional de la Historia del Perú, Lima.

Cobo, B. ([1653] 1964). *Historia del nuevo mundo*. Vol. II. En: “*Biblioteca de autores españoles: P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús*”, (Ed.) Francisco Mateos, Madrid.

Cordy-Collins, A. (2001). Decapitation in Cupisnique and early Moche societies. En: *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*. (Ed.) E. P. Benson y A. G. Cook, University of Texas Press, Austin, pp.21-33.

Disselhoff, H. (1968). “Huari und Tiahuanaco: Grabungen und Funde in Süd Peru”. En: *Zeitschrift für Ethnologie*, No. 93 (1/2), pp. 207-216.

Donnan, C. B. (2010). “Moche state religion: A unifying force in Moche political organization”. *New perspectives on Moche political organization*, (Eds.) J. Quilter y L. J. Castillo B., Dumbarton Oaks, Washington, D.C., pp. 47-69.

Estete, M. de ([1535] 2017). “Noticia del Perú”. En: *Cronicas tempranas del siglo XVI*, Tomo I, (Ed.) C. Velaochaga, A. Herrera y R. Warthon, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, pp. 237-276.

Espinoza Soriano, W. (2003). Temas de etnohistoria boliviana. En: *Colección de maestrías en historias andinas y amazónicas* Vol. 2., (Ed.) UMSA, Col. De Historiadores de Bolivia, CIMA, La Paz, pp. 267-331.

Eyzaguirre, M. (2017). *Los rostros andinos de la muerte: Las ñatitas de mi vida*. (Ed.) Vicepresidencia del Estado Plurinacional de

Bolivia, Centro de Investigaciones Sociales, Universidad de la Cordillera, La Paz.

Goldstein, P. (1989). *Omo, a Tiwanaku provincial center in Moquegua, Peru*. Vol. I y II, Tesis doctoral, Department of Anthropology, University of Chicago, Illinois.

Goldstein, P. (2005). *Andean diaspora: The Tiwanaku colonies and the origins of south american empire*. (Ed.) University Press of Florida, Gainesville.

Hocquenghem, A. M. (2008). "Sacrifices and ceremonial calendars in societies of the Central Andes: A reconsideration". En: *The art and archaeology of th Moche: An ancient Andean society on the Peruvian north coast*, (Eds.) S. Bourget y K. L. Jones, University of Texas Press, Austin, pp. 23-42.

Isbell, W., y P., Knobloch, (2009). "SAIS-The origin, development, and dating of Tiahuanaco-Huari iconography". En: *Tiwanaku, papers from the 2005 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, (Ed.) M. Young-Sánchez, Publication of the Frederick and Jan Mayer Center for Pre-Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Colorado, pp. 165-210.

Janusek, J. (2003). *Vessels, Time, and Society: Toward a Ceramic Chronology in the Tiwanaku. Tiwanaku and its Hinterland: Archeology and Paleocology of an Andean Civilization: 2 Urban and Rural Archaeology Heartland*, (Ed.) A. L. Kolata, Smithsonian Institution Press, Washington, pp.30-91.

Knobloch, P. (2012). "Archives in clay: the styles and stories of Wari ceramic artists". En: *Wari: Lords of the Ancient Andes*, (Ed.) S. Bergh, The Cleveland Museum of Art, Thames & Hudson, Cleveland, pp.122-143.

Korpisaari, A. (2006). "*Death in the Bolivian High Plateau: Burials and Tiwanaku Society*" (Ed.) British Archaeological Reports (BAR), The Basingstoke Press, England.

Korpisaari, A. (2014). "Los vasos retrato, vasijas efigie humana y figurinas humanas de la isla Pariti". *Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana*, No. 7, pp. 18-30.

Korpisaari, A. (2015). "Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti (Bolivia) como parte de una tradición de ofrendas del Horizonte Medio". En *El Horizonte Medio: Nuevos aportes para el sur de Perú, norte de Chile y Bolivia*, (Ed.) A. Korpisaari y J. Chacama, Institut Français d'Etudes Andines, Universidad de Tarapacá, Lima y Arica, pp. 83-113.

Korpisaari, A. y M., Pärssinen. (2011). *Pariti: The Ceremonial Tiwanaku Pottery of an Island in Lake Titicaca*. (Ed.) Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.

Korpisaari, A., Sagárnaga, J., Villanueva, J. y T. Patiño. (2012). "Los depósitos de ofrendas tiwanakotas de la isla Pariti, lago Titicaca, Bolivia". *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, Vol. 44, No. 2, pp. 247-267.

- Manzanilla, L. y E., Woodard. (1990). “Restos humanos asociados a la pirámide de Akapana (Tiwanaku, Bolivia)”. *Latin American Antiquity*, Vol. 1, No. 2, pp.:133- 149.
- Mena, C. de ([1534] 2017). “La Conquista del Perú, llamada la Nueva Castilla”. En: *Cronicas tempranas del siglo XVI*, Tomo I, (Ed.) C. Velaochaga, A. Herrera y R. Warthon, Dirección Desconcentrada de Cultura de Cusco, pp. 211-233.
- Menzel, D. (1968). *La cultura Huari*. Las grandes civilizaciones del Perú tomo VI, (Ed.) Compañía de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza S.A., Lima.
- Molina, C. ([1574] 1943). *Fabulas y Ritos de los Incas*. En *Los pequeños grandes libros de la historia americana*, Tomo IV (Ed.) Carlos A. Romero, Lima, pp. 98-167.
- Murúa, Martín de ([1616] 2001). “*Historia general del Perú*”. Edición de Manuel Ballesteros. *Crónicas de América* 20, Dastin, Madrid.
- Ogburn, D. (2007). “Human Trophies in the Late Pre-Hispanic Andes”. *The Taking and Displaying of Human Body Parts as Trophies by Amerindians*, (Ed.) Chacon, R. y D. Dye, University of California, Santa Barbara, pp. 505-522.
- Pärssinen, M. (2005). “Tiwanaku: Una cultura y un Estado andinos”. En: *Pariti: Isla, misterio y Poder. El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku*. (Ed.) Antti Korpisaari y Martti Pärssinen, Republica de Finlandia y la Republica de Bolivia, Producciones CIMA, La Paz, pp. 17-37.
- Patiño, T. y J., Villanueva. (2009). “El conjunto cerámico “Corporativo” de Tiwanaku en la ofrenda de Pariti”. En: *Racismo de ayer y hoy: XXII Reunión Anual de Etnología*, Tomo 1, (Ed.) MUSEF, pp.74-84.
- Platt, T. (2013). “Seísmos de la mente: un duelo chamánico en el Sucre de finales del siglo XX (Bolivia)”. En *Au Mirroir de l’anthropologie historique: Mélanges offerts à Nathan Wachtel*, (Ed.) J. Garavaglia, Presses Universitaires de Rennes, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, pp. 327-345.
- Plaza, V. (1997). *Catalogacion de materiales arqueologicos provenientes del area de Huatajata incautados en la gestion 1994*. Informe interno del Instituto Nacional de Arqueología y Antropología de Bolivia (DINAAR).
- Plaza, V. (2010). *Pariti: Riqueza arqueologica y la modificacion de sus paisajes*. (Ed.) Republica de Finlandia y Viceministerio de Desarrollo de las Culturas de Bolivia.
- Puente Luna, J. (2013). “*Los Curacas hechiceros de Jauja: Batallas mágicas y legales en el Perú colonial*”. (Ed.) Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Poma de Ayala, G. ([1615] 2015). “*El Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno*”. Editado por C. Corzòn, Producciones CIMA, La Paz.

- Ponce, C. (1981). *Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura*. La Paz: Los Amigos del Libro.
- Sagárnaga, J. (2008). Alianza y Ritualidad en Tiwanaku: Las Vasijas pares de Pariti. En *Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana*, No. 4, pp. 5-25.
- Sagárnaga, J. y A. Korpisaari. (2007). "Hallazgos en la isla de Pariti echan nuevas luces sobre los "chachapumas" tiwanakotas". *Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana*, No. 2, pp. 5-28.
- Schramm, R. (2012). "*Pocona y Mizque: Transformación de una sociedad indígena en el Perú colonial (Charcas)*" (Ed.) Gobierno Autónomo Municipal de Pocona, INIAM-UMSS, Plural Editores, Cochabamba.
- Spielvogel, R. (1955). *Wari: A Study in Tiahuanaco Style*. Vol. I - III, Tesis doctoral, Yale, EEUU.
- Trigo, D. y R., Hidalgo. (2012). *Tiwanaku-Huari: Los miembros inferiores y sus representaciones en las ofrendas del Horizonte Medio*. (Ed.) CIMA, La Paz.
- Tung, T. (2007). "From corporeality to sanctity: transforminf bodies into trophy heads in the pre-hispanic Andes". *The Taking and Displaying of Human Body Parts as Trophies by Amerindians*, (Ed.) Chacon, R. y D. Dye, University of California, Santa Barbara, pp. 481-504.
- Tung, T. (2008). "Dismembering bodies for display: A bioarchaeological study of trophy from the Wari site of Conchopata, Perú". En *American Journal of Physical Anthropology* No.136 (3), pp. 294-308.
- Verano, J. (2001). "The physical evidence of human sacrifice in ancient Peru". En: *Ritual Sacrifice in Ancient Peru*, (Ed.) E. P. Benson y A. G. Cook, University of Texas Press, Austin, pp. 165-184
- Verano, J. (2008). "Trophy Head-Taking and Human Sacrifice in Andean South America". *Handbook of South American Archaeology* (Ed.) Isbell, W. y H. Silverman, New York, pp. 1047-1060.
- Verano, J., Uceda, S., Chapdelaine, C., Tello, R., Paredes, M. y V. Pimentel. (1999). "Modified Human Skulls from the urban sector of the pyramids of Moche, northern Peru". *Latin American Antiquity*, 10 (1), pp. 59-70.



ANÁLISIS ARQUEOMÉTRICO DE PELOS DE UNA BOLSA Suntuaria TIWANAKU

Velia V. Mendoza España¹

Diego E. Maldonado²

Resumen

El presente artículo pretende mostrar los resultados del análisis microscópico de pelos de una bolsa Tiwanaku (aprox. 1100 d.C.) encontrada en el sitio arqueológico Cueva del Chileno ubicada en Lipez Potosí. Con ayuda de la Biología y mediante la comparación con colecciones de referencia actuales y arqueológicas, además de manuales especializados, se llegó a identificar la pertenencia al taxón zorro andino (*Lycalopex culpaeus*). Este estudio permitió incrementar el conocimiento del uso de la fauna silvestre en contextos rituales vinculados a personajes de alto estatus que a su vez se relacionan con Tiwanaku.

Palabras claves: Arqueometría, pelos, zorro andino, Tiwanaku.

Abstract

This article presents the results of a microscopic analysis of fur samples taken from a Tiwanaku bag (circa AD 1100) found at the Cueva del Chileno archaeological site in Lipez, Potosí. With the help of biology and comparison with current and archaeological reference collections, as well as specialized manuals, it was possible to conclude that the samples belong to the taxon of the Andean fox (*Lycalopex culpaeus*). This study increases our knowledge of the use of wildlife in ritual contexts linked to high-status people, who in turn are related to Tiwanaku.

Key words: Archaeometry, fur, Andean fox, Tiwanaku.

¹ Licenciada en arqueología, encargada del Laboratorio de Zoo arqueología de la Carrera de Arqueología, e investigadora y docente de la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), email: velia_arqueologia@yahoo.com

² Licenciado en biología, perteneciente al Laboratorio de Biología de la Carrera de Biología, Universidad Mayor de San Andrés (UMSA), email: diegoeduardo_mv@hotmail.com

Introducción

Los estudios arqueométricos, especialmente biológicos, que comprenden análisis de pelos y fibras animales son casi inexistentes en Bolivia, el único antecedente de investigación corresponde a José Capriles J. (2002), quien analizó pelos y fibras de envolturas de cuero, estuches, fragmentos de textiles, bolsas de textil, hilos de lana, fragmento de cuero y cuero trabajado, datados en el Horizonte Medio (400 – 1100 d.C.) de filiación Tiwanaku. En el análisis de 21 muestras entre fibras y pelos se utilizó el método comparativo con colecciones de referencia actuales provenientes de especímenes disecados de la Colección Boliviana de Fauna (CBF). Inicialmente se analizaron macroscópicamente y luego se identificaron microscópicamente, obteniendo como resultado la pertenencia a los taxones: taruca, vizcacha, alpaca, jaguar y vicuña.

El material analizado por Capriles fue parte de dos conjuntos de artefactos arqueológicos pertenecientes a un abrigo rocoso con una altura de 4000 m.s.n.m., ubicado en la localidad de Amaguaya, Provincia Larecaja, Departamento de La Paz, Bolivia.

El resto de hallazgos de bolsas hechas de cueros de animales sólo fueron sujetos a descripciones, en algunos casos mencionando la fauna a la que pertenecen, pero sin contar con análisis arqueométricos. Es así que los arqueólogos Juan Albarracín Jordán y José Capriles mientras excavaban la Cueva del Chileno en el Altiplano de Lipez, Departamento de Potosí – Bolivia, identificaron una estructura funeraria que

data de finales del Horizonte Medio donde se halló un atado ritual que comprende una bolsa de cuero, dos tabletas de rapé de madera, dos espátulas de hueso de camélido, dos juegos de cuerdas pequeñas, una banda textil polícroma que envolvía otra bolsa de cuero y un tubo de rapé de madera. Según los autores la bolsa de cuero pequeña fue elaborada con tres hocicos de zorros andinos (*Lycalopex culpaeus*) donde los mismos forman la base cerrada envuelta por una cuerda y las extensiones de piel de los hocicos forman la bolsa (fig. 1). La misma contenía trazas de varias plantas psicoactivas, una de estas fue identificada como vilca (*Anadenanthera columbrina*) que puede haber sido utilizada como inhalante (Albarracín, Capriles y Miller, 2014).

El objetivo general del presente trabajo fue determinar a qué especie de cánido corresponden los hocicos de la bolsa encontrada en la Cueva del Chileno para confirmar o descartar la afirmación de Albarracín et al (2014), para esto nos abocamos a:

1. Analizar los pelos que se encuentran en la piel que conforma la bolsa de hocicos.
2. Analizar pelos de zorro andino (*Lycalopex culpaeus*) y perros (*Canis lupus familiaris*) actuales de la Colección de Referencia que se encuentra en el Laboratorio de Zoo arqueología de la carrera de Antropología-Arqueología, de esta manera:



Fig. 1. Bolsa de hocicos encontrada en la Cueva del Chileno (foto Mendoza V. 2017)

3. Comparar los pelos de la bolsa arqueológica con pelos de zorro andino y perros actuales y crear Colecciones de Referencia montadas para microscopía de pelos arqueológicos que se quedarán en el Laboratorio de Zoo arqueología y en el Laboratorio de Biología de la UMSA para fines de enseñanza e investigación.

Luego, a partir de los resultados obtenidos se discute sobre la hipótesis planteada por Mendoza (2004, 2017 a y b), a partir de sus análisis arqueofaunísticos de zorro andino, donde afirma que este, en contextos arqueológicos Tiwanaku, representa un sacerdote y por último se destaca la importancia de este animal en la cosmovisión andina.

Metodología

Inicialmente se tomaron las muestras de pelos de la bolsa de hocicos (Fig. 1) que actualmente se encuentra en exposición en el Museo Nacional de Arqueología con los respectivos permisos que otorga el Viceministerio de Interculturalidad del Ministerio de Culturas y Turismo. Se arrancaron los pelos desde la raíz usando guantes quirúrgicos siguiendo el protocolo de Juárez-Sánchez et al. (2007). En ese momento nos percatamos que los hocicos que forman la bolsa son de diferentes tamaños. De esta forma la muestra se dividió en tres (Figs. 2, 3 y 4), de cada hocico se arrancó un número significativo de pelos, ya que estos son pequeños debido a que no corresponden a pelos guardia dorsales que son los diagnósticos para el análisis por conservar su morfología después

de diferentes procesos biológicos (Baca y Sánchez-Cordero 2004; Juárez-Sánchez et al. 2007). Entonces las muestras se tomaron por separado y se colocaron en pequeñas bolsas ziploc, las cuales fueron rotuladas y trasladadas al Laboratorio de la Colección Boliviana de Fauna.

Semanas antes se analizaron dos muestras de pelos de zorros andinos (Laboratorio de Zoo arqueología y Colección Boliviana de Fauna) y perros actuales como colecciones de referencia comparativas para el análisis de los pelos arqueológicos, además de utilizar fotografías del Catálogo de pelos guardia de mamíferos medianos y grandes de la Wild life Conservation Society (Viscarra, Flores y Ayala, 2010) (Fig. 5).

A través del patrón cuticular y el patrón medular se determinó la especie de los hocicos de la bolsa:

Patrón cuticular

En un portaobjetos colocamos una capa de esmalte transparente de uñas y en ella pusimos la muestra de pelo previamente lavada con agua destilada. Una vez seco el esmalte procedimos a retirar la muestra de pelo y luego colocamos el cubreobjetos sobre la capa de esmalte. Posteriormente, observamos en microscopio el patrón cuticular que quedó impreso en el esmalte.

Patrón medular

La misma muestra de pelo utilizada

anteriormente la dejamos remojando en una disolución de ácido sulfúrico y agua destilada (1:10) durante 48 horas. Posteriormente, lavamos el pelo con agua destilada y lo colocamos en un portaobjetos y lo cubrimos con un cubreobjetos para la observación del patrón medular en microscopio

Resultados

Los resultados del análisis microscópico muestran que el patrón cuticular de los pelos arqueológicos (Figs. 2, 3 y 4) corresponde al “ondeado transversal con bordes ornamentados” (Juárez-Sánchez et al.2007) y el patrón medular es muy similar al denominado “listada” (Juárez-Sánchez et al.2007) pero no se corresponde exactamente ya que los pelos del hocico no son diagnósticos.

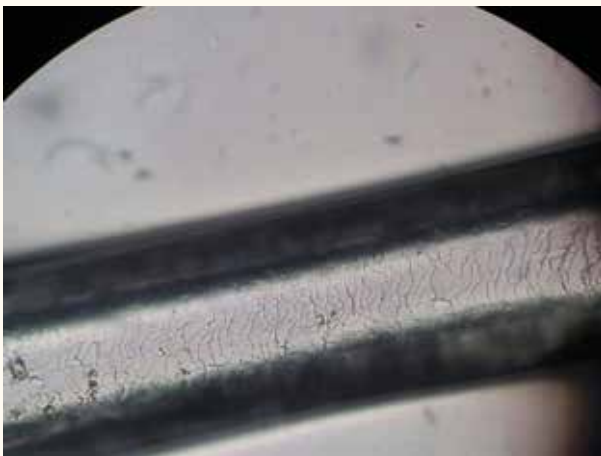


Fig. 2: Cutícula de pelo de hocico pequeño (foto Maldonado 2017).



Fig. 3: Cutícula de pelo del hocico grande (foto Maldonado 2017).



Fig. 4: Médula de pelo de hocico grande (foto Maldonado 2017).

Por comparación con pelos de zorro actuales y guías especializadas (Fig. 5), los pelos de la bolsa de hocicos, tanto del grande como el mediano y el pequeño pertenecen al taxón zorro andino (*Lycalopex culpaeus*). Sin embargo hay que tener en cuenta que los pelos son del hocico, que son más delgados y cortos que los pelos guardia, los que son generalmente usados para la identificación de especies.

Análisis macroscópico

Se observó (Figs. 2, 3 y 4) los patrones de coloración (bandas), pero por no ser pelos diagnósticos (guardia), presentan casi toda la

variación en el patrón de bandas según Juárez-Sánchez et al.(2007). Del mismo modo los pelos de los hocicos varían en forma, existiendo tanto planos como ondulados, lo que no se observó es la presencia de escudo.

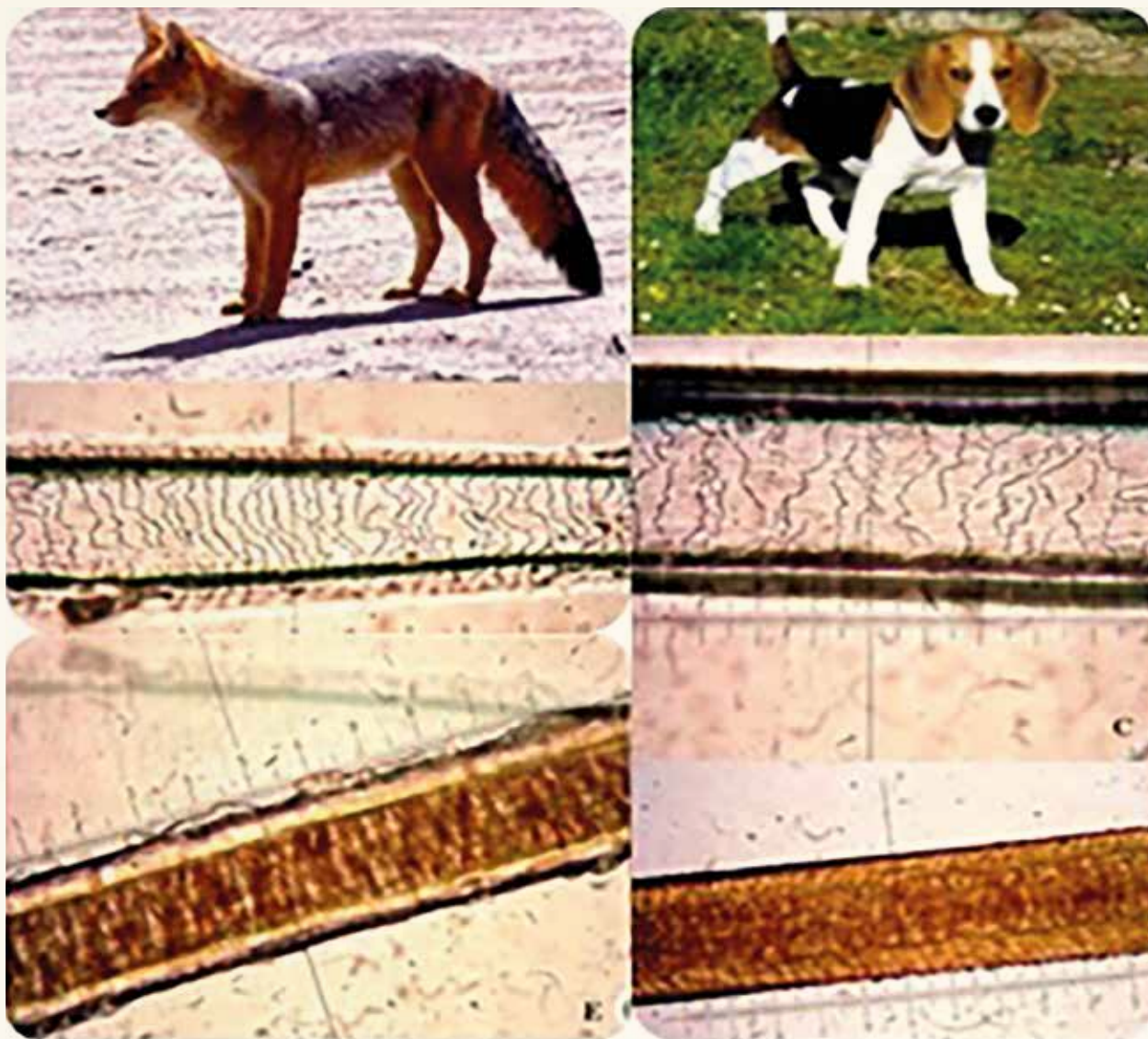


Fig.5: Patrón cuticular y medular de zorro andino y perro (tomado y modificado de Viscarra et al.2010).

Discusión

La investigación arqueológica interdisciplinar más conocida como arqueometría (biología, física y química), fue imprescindible para confirmar la afirmación hecha por Albarracín

et al. (2014) quienes señalaron que la bolsa de hocicos corresponde a un zorro andino. Más que la correspondencia al taxón, la trascendencia a nivel cultural se encuentra en comprender que el manejo de un animal silvestre no es lo mismo que el manejo de un animal doméstico,

debido a que esto implica diferentes niveles de organización social para crear estrategias de caza y necesidades simbólicas, entre otras. Del mismo modo no debemos olvidar que los animales silvestres ocupaban un importante lugar en la cosmovisión andina, más aún si estos eran utilizados como materia prima de ciertos artefactos que conformaron conjuntos de elementos mágico – religiosos – curativos que pertenecieron a personajes de élite Tiwanaku.

Según Mendoza (2017 a y b) el zorro andino representa metafóricamente un sacerdote Tiwanaku, lo que significa que los sitios donde se encuentran restos arqueológicos faunísticos o representaciones iconográficas de este cánido, pertenecían a personajes de élite que realizaban ceremonias, rituales, curaciones físicas y del alma (Loza, 2007), transformaciones humano – animal cuando se consumían psicotrópicos en los rituales a los que se asociaban este tipo de elementos, además de comunicaciones con seres naturales y sobrenaturales.

Es así que los animales silvestres poseían una situación privilegiada, en la cosmovisión andina, siendo denominados, en quechua, como *salqa* porque eran sagrados al pertenecer a los rebaños de los dioses o *Apus* (Loza, 2007). Retomando los datos de las investigaciones de Carmen Beatriz Loza, la bolsa de hocicos de la Cueva del Chileno correspondería a un *watasqa* “cuero –contenedor pequeño que es portador de preparados y funciona para llamar a los ‘espíritus’ de los animales y minerales que contiene” (Loza, 2007:327), la bolsa contenía vilca, una planta alucinógena que según algunos autores hace posible la transformación

humano – animal en determinadas ceremonias.

Para confeccionar esta bolsa, fue necesaria la caza de tres zorros andinos, esto demandó, necesariamente, estrategias como la creación de trampas o el seguimiento y observación de estos animales para conocer sus madrigueras y poder atraparlos de muchas formas.

De este modo el hecho de que la bolsa que contenía sustancias alucinógenas, fue hecha de la piel de hocicos de tres zorros andinos que a su vez era contenida por una bolsa más grande que comprendía una variedad de artefactos rituales – curativos que pertenecieron a un sacerdote Tiwanaku, devela un artefacto único de destacar por lo complejo de su elaboración e importancia a nivel simbólico.

Los estudios arqueológicos existentes en Bolivia sobre cánidos como el zorro andino (*Lycalopex culpaeus*) son escasos (Mendoza 2004, 2017 a y b) los datos culturales referentes a este animal son en su mayoría de tipo histórico, antropológico, lingüístico y etnohistóricos (Cobo 1964; Garcilazo de la Vega 1995[1609]; Gemio 1994; Huarita & Taboada; Platt 1976). Estas fuentes hablan del zorro andino como indicador de ciclos agrícolas, personaje importante en leyendas, cuentos y mitos andinos, donde éste es el portador de una enseñanza o moraleja y también donde su presencia indica mala suerte.

Con la parcial certeza de que la bolsa de hocicos pertenece a tres zorros andinos podemos seguir manteniendo la afirmación de la importancia y sacralidad de este animal en la época

prehispánica y su decadencia como personaje de mal agüero y depredador de ganado desde la Colonia.

Conclusión

El análisis arqueométrico de pelos mediante la técnica biológica de la microscopía ayudó a determinar que la bolsa se confeccionó con los hocicos de tres zorros andinos. De esta manera esta técnica ayuda a explicar o descartar hipótesis culturales que nos hacen comprender que biología y simbolismo estuvieron fusionados en el pasado al momento de crear un elemento con los significados necesarios para el funcionamiento de una sociedad, en este caso los últimos momentos de expansión del Estado Tiwanaku en Lipez. Sin embargo hay que considerar que los pelos usados no son los guardia por lo que podría haber un margen de error en los resultados obtenidos.

Agradecimientos

Los agradecimientos son para el Dr. José Capriles por su colaboración. Al Ministerio de Culturas y Turismo (Viceministerio de Interculturalidad, Unidad de Arqueología y Museos, Museo Nacional de Arqueología) por apoyar la difusión de este trabajo. A la colección Boliviana de Fauna especialmente a Msc. Isabel Moya directora del área de Mastozoología por el préstamo de insumos para el análisis. Al Lic. David Trigo por la colaboración para acceder a tomar las muestras de pelos y por la invitación para escribir en este boletín, de igual forma agradecer al MUNARQ y a la CTB por la invitación a escribir este trabajo en dicho boletín.

Bibliografía

- Albarracin-Jordan, J., Capriles, J.M. & Miller, M.J. (2014). "Transformations in ritual practice and social interaction and the Tiwanaku periphery". *Antiquity*, No. 88, pp. 851-862.
- Baca, I. & Sanchez-Cordero, V. (2004). "Catálogo de pelos de guardia dorsal en mamíferos del estado de Oaxaca, México". *Anales del Instituto de Biología, Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Zoología* No. 75(2), pp. 383-437.
- Capriles, M. J. (2002). "Intercambio y uso ritual de fauna por Tiwanaku: Análisis de pelos y fibras de los conjuntos arqueológicos de Amaguaya, Bolivia". *Estudios Atacameños* N° 23, pp. 33-51.
- Cobo, B. (1964). *Obras del Padre Bernabé Cobo. Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Garcilazo de la Vega, I. (1995). *Comentarios Reales de los Incas*, Tomo I – II. Edición, índice analítico y glosario de Carlos Aranibar. México: FCE.
- Gemio, L. (1994). "Tiwulax kunans atipkaspapi (el zorro no puede vencer nunca) una lectura de los cuentos del zorro". *Educación Bilingüe e Intercultural*, Tomo I. La Paz: RAE.
- Huarita, G. & Taboada, F. (2014). Ponencia del *IX Congreso Internacional de Etnohistoria*. (Ed.) A. Málaga, A. Díaz y C. Rosas, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile.

Juárez-Sánchez, D., Estrada, C., Bustamante, M., Quintana-Morales, J., Moreira & López, J. (2007). *Guía ilustrada de pelos para la identificación de mamíferos medianos y mayores de Guatemala*. Guatemala: DIGI. USAC.

Loza, B. (2007). “El atado de remedios de un religioso/médico del período Tiwanaku: Miradas cruzadas y conexiones actuales”. *Bulletin de l’institut français d’études andines*, No. 36 (3), pp. 317-342.

Mendoza, V. (2004). *El perro en las sociedades andinas del pasado: Un aporte Arqueo zoológico*. Tesis de licenciatura en Arqueología, Carrera de Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.

Mendoza, V. (2014). “Evidencia del uso del perro (*Canis lupus familiaris*) en un contexto ritual (Tiwanaku, Bolivia)”. *Revista Chilena de Antropología* 30, 104-108.

Mendoza, V. (2017 a). “*El poder del zorro andino en Tiwanaku*”. Manuscrito en posesión de la autora.

Mendoza, V. (2017 b). “Un acercamiento al manejo del zorro andino en época prehispánica a través del análisis arqueológico”. Ponencia presentada en: *De océano a océano, múltiples miradas sobre las relaciones entre humanos y animales en los Neotrópicos, Tercera Reunión Académica del NZWG-ICAZ*, (Ed.) L. Beovide, San José de Uruguay.

Platt, T. (1998). “Espejos y Maíz”. *Cuadernos de Investigación* N° 10, (Ed.) CIPCA, La Paz:

Viscarra, M., Flores, C. & Ayala, G. (2010). *Catálogo de pelos guardia de mamíferos medianos y grandes*. Wild life Conservación Society.



LA PRESENCIA DE LOS MUERTOS EN LA VIDA COTIDIANA ANDINA: EL CULTO CON MONEDAS A LAS MOMIAS PREHISPANICAS.

Jelle Defrancq ¹

Resumen

Durante las labores de re-inventariación y registro del material óseo y momias de las colecciones del MUNARQ en 2017, se ubicaron una cabeza momificada y una momia completa, ambos del Intermedio Tardío (1150 d.C.-1450 d.C.) que mostraban monedas de periodos coloniales y republicanos puestas en dichas momias como ofrendas. En el presente artículo se explica los motivos rituales de dicho hecho y su relación con rituales de los indígenas andinos hasta tiempos actuales.

Palabras clave: momias, monedas, colonial, prehispánico, ritual.

Abstract

During the re-inventorization and registration of bone material and mummies in the collections of the MUNARQ in 2017, a mummified head and a complete mummy were located. Both mummies are from the Late Intermediate Period (AD 1150-1450) and have colonial or republican era coins placed in them as offerings. The present article explains the ritual reasons behind such a practice and its connection to rituals the Andean natives observe until the present day.

Key words: mummies, coins, colonial, pre-hispanic, ritual.

¹ Antropólogo Físico del Proyecto del Lago, Cooperación Técnica Belga (BTC) en Bolivia, email: jelle.defrancq@btctb.org
jelle.w.defrancq@gmail.com

Introducción

Muchas de las prácticas tradicionales bolivianas tienen sus raíces en un pasado lejano. La mayoría de estas prácticas son mantenidas en creencias y actos sincréticos, con orígenes en el periodo pre-inca de los señores collas o Intermedio Tardío, de los años 1150 d.C.-1450 d.C. (Van den Berg 1990; Van Kessel 1992; Grebe 1998; Céspedes 2003; Ruiz 2007). En los casos a ejemplificarse en este artículo se expresa una mezcla de elementos, que incluyen muertos del Intermedio Tardío y objetos coloniales y republicanos en forma de monedas ofrendadas a dichos muertos. Mezclas rituales de elementos de estos tiempos ejemplificando la idiosincrasia del culto a muertos y “cabezas” es descrito genéricamente de esta forma en el mundo indígena andino:

“...Así las imágenes de santos, piedras consagradas, agua bendita y velas, elementos provenientes del ceremonial ibérico se unieron a ídolos de barro y piedra, cráneos y huesos extraídos de la huacas, conchas marinas o mullus, chicha y coca, que eran utilizados en el mundo indígena al igual que el maíz, ají, plumas de aves y animales como el cuy, pasando a integrar tan variado instrumental junto con habas, tabaco, gallinas, y gatos negros, huevos, hierbas aromáticas, tijeras, alfileres, naipes, monedas, vino y aguardiente (Ruiz 2007: 4).

Ya durante el periodo colonial temprano los cronistas se quejaban del comportamiento de

los ‘indígenas’ con respecto a sus muertos. Como remite Polo de Ondegardo:

“...Y así ponían excesiva diligencia en conservar los cuerpos y sustentarlos, y honrarlos después de muertos. Y el vulgo de los indios entendió que las comidas y bevidas y ropa, que ponían a los defuntos les sustentava...A los cuerpos de los defuntos tenían los descendientes en gran veneración, haciendo diligencia para que se conseruasen...” (Polo de Ondegardo [1559] 2017: 154-155).

Dos de estos “cultos” sobre la veneración de los muertos, son visibles durante las fiestas contemporáneas del 1ro de Noviembre o Todos Santos y la fiesta del 8 de Noviembre o fiesta de las “Ñatitas” (Fernández, 2010). Aunque estas tradiciones son ampliamente visibles y conocidas hoy, sus antecedentes históricos están más ocultos. Solamente con un enfoque multidisciplinario que consiste en investigaciones arqueológicas, históricas y antropológicas podemos avanzar en estos temas. Y es exactamente lo que han estado logrando los equipos de antropólogos y arqueólogos del Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ) al estar analizando la colección de momias del Intermedio Tardío de esta institución y haber hallado en algunas de ellas monedas coloniales y republicanas.

Antecedentes

Una investigación hecha por el Instituto Nacional de Arqueología de Bolivia (Cordero

et al., 1975) registró casos particulares de culto a las momias del Intermedio Tardío en periodos posteriores, dichas momias hoy son parte de las colecciones del Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ). Los investigadores aplicaron rayos-X a tres momias provenientes de alguna parte del altiplano boliviano. El caso de la momia Cód. 31 MUNARQ expuso que esta momia presentaba dos monedas al interior de su boca, una de 10 centavos del año de 1892, y la otra de 5 centavos del año de 1918, que sugería en consecuencia que dicha momia había sido expuesta a un tipo de culto en periodos republicanos distantes pero que expresaban continuidad.

Cordero (et al., 1975) explicaba este culto con una observación etnográfica hecha por Paredes (1963):

“...La cabeza humana, particularmente en estado de calavera, es objeto de varias aplicaciones supersticiosas; los brujos y los que no lo son, entre la gente del pueblo, la emplean para averiguar los robos, introduciendo dentro de su armazón huesosa, uno o dos reales y pidiéndola con lágrimas en sus ojos y fe en su corazón, que le haga devolver lo sustraído. La calavera, suponen que conmovida por la súplica, irá a saltos a deshoras de la noche, a la casa del ladrón y le causará pesadillas en sus sueños, o lo tendrá constantemente inquieto, hasta hacerle restituir lo ajeno, o causarle la muerte por consunción si no lo hace...” (Paredes, 1963: 71; las negrillas y subrayados son nuestros).

Se puede inferir de la relación expresada en la cita de Paredes con los hallazgos de Cordero lo siguiente: Existe un culto de ofrendar monedas a momias completas o solo cráneos, cuyos antecedentes aparecen al menos en periodos republicanos, y seguramente coloniales hasta al menos 1963 cuando se sigue describiendo dicho rito, e incluso actualmente según se escucha a los indígenas actuales. Este culto constituye una reinterpretación del pasado, pero a su vez mantiene a los “muertos” ancestrales de los indígenas bolivianos conectados con su presente al menos desde tiempos post coloniales.

Un antecedente importante es el de un Chullpar de Taramaya (Provincia los Andes, comunidad de Pata Patani, en la ribera sur del lago Titicaca) del Intermedio Tardío, que reportaba en las excavaciones al interior del recinto funerario monedas de 1895 y 1902. Mismas que según los arqueólogos que registran estos hallazgos (Kesseli, Sagárnaga, Korpisaari y Bustamante, 2003) son asociadas al culto descrito por Cordero y Paredes a los cuerpos momificados de los ancestros del Intermedio Tardío.

Los hallazgos

Dentro del contexto de la re-Inventariación y análisis de las colecciones antropológicas del MUNARQ, pasantes de la carrera de arqueología y mi persona, limpiando uno de los muchos cráneos que pertenecen al museo, hicieron un hallazgo inesperado. En el ojo derecho de un cráneo momificado, asomando de la *fisura orbital inferior derecha*, era visible una moneda (Fig. 1 a). Después de extraerla, se comprobó que esta pieza había sido acuñada

en 1788 (Fig. 1 b). Esto significa que en el año 1788 o más tarde alguien puso esta moneda en el hueco orbital del individuo.

El cráneo momificado referido (Fig. 1 a), pertenece a un individuo del que solo sobrevivió el cráneo sin mandíbula. Partes de la musculatura y pelo del individuo están conservados. Se trata probablemente de una mujer de edad mayor (>45 años). Presenta una infección de uno de sus molares superiores. Expone igualmente deformación craneana, esto es que desde su juventud el individuo era atado con ciertas tablillas en su cabeza para así remodelar la forma de su cráneo, en este caso el resultando es una cabeza alargada supuestamente del tipo anular (Blom, 1999). Lastimosamente, el contexto de proveniencia de los restos de esta mujer no está registrado. Aunque se puede inferir que proviene del altiplano boliviano, y restos de este tipo usualmente convergen con los del Intermedio Tardío (años 1150 d.C.-1450 d.C.).

El segundo caso (Fig. 2 a y b) se remite a una momia proveniente de Potosí-San Lucas y que también es del Intermedio Tardío. En este caso el trabajo inicial de radiografía a dicha momia, realizado por Vincenty (1993: su Fig. 29) confirmó la presencia de dos piezas de apariencia metálica en esta momia, la cual previamente ya había sido parte del conjunto de momias radiografiadas por Cordero (et al. 1975), y que fue donada en 1946 (Cordero, 1946). En 2017 nuestros trabajos en esta momia comprobaron lo que los estudios de Cordero y Vincenty ya habían anticipado, se ubicó en la boca de esta momia una moneda del año de

1897 (Fig. 2 b). La momia es un individuo de sexo masculino de edad mayor (>45 años).

Buscando el contexto

Las características del cráneo momificado y la momia completa, antes descritos, y el hallazgo de monedas en ambos casos, nos permiten considerar e inferir otras informaciones:

La modificación craneana del cráneo momificado aislado y de la momia (Fig. 1 a y 2 a) se remite a la práctica de modificaciones craneales, usual en tiempos prehispánicos, y que desaparece en los tiempos coloniales porque es prohibida por el virrey Toledo en el año de 1572 mediante sus célebres ordenanzas (Weiss, 1961; Ponce y Linares, 1966). De este hecho podemos inferir que ambos individuos habrían muerto antes o en el siglo XVI, con mayor posibilidad pueden pertenecer al Intermedio Tardío (años 1150 d.C.- 1450 d.C.).

Segundo, la moneda insertada en el cráneo aislado (Fig. 1 a) nos da la oportunidad de buscar información contextual sobre lo que pasaba después la muerte de la mujer a la que perteneció el cráneo, y qué culto posterior se le rindió. En este caso la moneda es de 1788 (Fig. 1 b) año que se incluye en la colonia tardía. El cráneo (Fig. 1 a) perteneció a un cuerpo momificado prehispánico, lo que se desconoce es si fue posteriormente de forma intencional separado de su cuerpo y adorado.



b



a

Fig. 1: a. Cráneo con moneda en la órbita derecha, cráneo MUNARQ 4084; b. Moneda, con fecha 1788, hallada en la órbita del cráneo anterior, durante las labores de re-inventariación del MUNARQ en 2017.

Si fuera el caso ello convergería con las descripciones hechas por Paredes, y se relacionaría seguramente con el “culto a las Ñatitas” o cráneos que realizan los indígenas bolivianos contemporáneos en sus hogares y que resalta cada 8 de noviembre. Eyzaguirre (2017:191-193) recientemente ha remitido que los brujos andinos utilizan cráneos de momias o “chullpas” para sortilegios, ¿este sería un caso que converge con dicha costumbre?

La fiesta de las Ñatitas se realiza anualmente en La Paz donde familias traen sus Ñatitas o calaveras cuyos espíritus sirven para proteger a la casas (Szabó, 2008). Durante este día los cráneos reciben bendiciones públicas en la misa católica, al mismo tiempo les otorgan regalos de flores, cigarrillos, hojas de coca, alcohol, velas y música además de la infaltable mesa ritual (Juárez, 2010).

El caso del segundo individuo completo (Fig. 2 a) nos muestra que el culto con monedas a manera de ofrendas no se restringe a cráneos sino que incluye a muertos completos. Pero en este caso existe una diferencia: en el cráneo la moneda es depuesta en la órbita del ojo derecho, mientras en el de la momia completa en su boca. En el primer caso la falta de una mandíbula, puede indicar que el cráneo quizás ya había sido separado de su cuerpo, y como era imposible depositar la moneda en su boca carente de mandíbula inferior, se la depositó en el espacio correspondiente al ojo derecho de dicho cráneo.

Notable es remitir que, por el lapso de tiempo las monedas depositadas en el cráneo y

momia (años de 1788 d.C., 1897 d.C.) y el enterramiento de ambos restos (años 1150 d.C.-1450 d.C.), los restos venerados supuestamente no vienen de personas conocidas para la gente del periodo colonial y republicano (las que insertan las monedas), indicando que las momias eran adoradas más como un *pars pro totum* para ancestros que como un difunto familiar. En este contexto sería interesante referir a Allen (1982), que vincula el concepto Andino de *Sami* -entendido como fuerza de vida o energía – presente en los restos humanos con las razones de conservar a las mismas. Así los restos humanos brindan poder -a menudo con respecto a fecundidad- sin importar quién era el individuo y cuando murió.

Discusión

Los datos antropológicos, arqueológicos e históricos combinados sirven para tratar de contextualizar a los restos momificados y el culto del que fueron objeto. Empero es difícil reconstruir a cabalidad el tiempo preciso de la muerte de los individuos descritos en el presente trabajo. Se puede inferir, sin embargo, que los restos fueron momificados de forma natural. Existen condiciones que promueven dicha momificación especialmente en el altiplano del Sur de Perú y de Bolivia. Además, en dicha región era habitual el enterramiento sobre tierra en torres funerarias (*Chullpares*) durante el Intermedio tardío hasta el horizonte tardío o época Inca (años 1450/1570 d.C.-/1532/1534 d.C.), (Ponce y Linares 1966, Kesseli y Pärssinen 2005).



a



b

Fig. 2: a. Momia precolombina, departamento de Potosí (San Lucas), donada por la Sra. Kutzner en 1946, MUNARQ No. 10; b. Moneda del periodo republicano (años 1897) encontrada en la boca de la momia anterior, durante las labores de re-inventariación y estudio del material osteológico de las colecciones del MUNARQ en 2017.

Pero ¿podemos inferir que el culto descrito por Paredes, respecto al uso de monedas ofrendadas a los muertos prehispánicos en tiempos coloniales y republicanos, es el mismo que se describe para 1963 y para cultos actuales como el de las Ñatitas?, se trata de una pregunta difícil de responder, podrían tratarse de variantes previas que originan el culto posterior que se observa actualmente. En cuyo caso analizar este tipo de cultos de transición entre periodos coloniales y republicanos con respecto a muertos prehispánicos, nos permitirá entender mejor cultos andinos a los muertos actualmente.

Conclusión

Considerando los años acuñados en las monedas ofrendadas a varias momias del MUNARQ, desde las primeras investigaciones hasta la presente nos permite inferir un tiempo para el culto: Podría comenzar en tiempos coloniales (año de 1788) y proseguir evidentemente en los tiempos republicanos (años 1892 y 1897) y haber proseguido hasta el siglo XX (año de 1918).

El culto a los muertos prehispánicos por parte de sus descendientes mantuvo ciertas constantes: ofrendar algo al cuerpo del muerto (monedas) quizás como una forma de pago a accionares mágicos realizados por los muertos en contra de ladrones (sus espíritus concretamente).

Un patrón importante es que tanto en los trabajos de Cordero como en el presente, las monedas son ofrendadas a momias completas, concretamente dentro de sus bocas. La

aparición de monedas en la órbita derecha de una cabeza momificada sin mandíbula inferior, sugiere que la cabeza en si misma fue quizás hallada o cortada de su cuerpo y utilizada para este culto. Lo que convergería con el culto de cráneos que remite Paredes, y que actualmente se ha materializado en la fiesta de las Ñatitas el 8 de Noviembre.

En general sabemos que la fiesta de los muertos o Todos Santos y la fiesta de las Ñatitas tuvieron antecedentes prehispánicos, pero pocos trabajos tocan la manera en que continuaron en tiempos coloniales y republicanos hasta tiempos contemporáneos, este trabajo aporta en este sentido eslabones intermedios en la larga y compleja historia de los rituales de estas fiestas y del culto indígena a sus ancestros y muertos.

Bibliografía

Allen C. (1982). Body and soul in Quechua Thought. *Journal of Latin American Lore* 8 (2), pp. 179-96.

Berg, H. van den (1990). *La tierra no da así no más: los ritos agrícolas en la religión de los aymara-chistianos*. (Ed.) Hisbol/UCB/ISET, La Paz.

Blom, D. (1999). *Tiwanaku regional interaction and social identity: a bioarcheological approach*. (Ed.) University of Chicago, Chicago.

Céspedes, R. (2005) El Carnaval tras las Máscaras la Diabla Tradicional de Oruro un Sincretismo en América Latina. *Punto Cero* v.8n.7.

Cordero, G. (1946). "Primer Centenario del Museo Nacional "Tihuanacu"". Ed. Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas de Bolivia.

Cordero, G., Villegas V. y G. Gutierrez. (1975). *Superstición popular que la radiografía aclara en cráneos precolombinos: Instituto nacional de arqueología publicación 13*. (Ed.) Instituto Boliviano de Cultura del Ministerio de Educación, La Paz.

De Ondegardo, P. [1559] (2017). "Los errores y supersticiones de los indios, sacadas del tratado y averiguacion que hizo el licenciado Polo de Ondegardo". *Cronicas Tempranas del siglo XVI, Tomo II*, Ed. Velaochaga, C.; Herrera, A; y Warthon, R.; Direccion Desconcentrada de Cultura de Cusco, pp.151-177

Eyzaguirre, M. (2017). "Los Rostros Andinos de la Muerte", (Ed.)Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, Universidad de la Cordillera, Centro de Investigaciones Sociales, La Paz-Bolivia.

Fernández J. G. (2010). La revuelta de las "ñatitas": "Empoderamiento ritual" y ciclo de difuntos en la ciudad de La Paz (Bolivia), *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXV no 1, pp. 185-2014.

Grebe, M. (1998). *Culturas indígenas de Chile: un estudio preliminar*. Santiago de Chile: Pehuén Editores.

Kesseli, R., J. Sagárnaga, A., Korpisaari y J. Bustamante. (2003). "Informe sobre las investigaciones arqueológicas realizadas en torres funerarias de piedra de Taramaya, provincia Los Andes, Agosto 2002". *Noticias del Proyecto Arqueológico Finlandés-Boliviano en la amazonia boliviana II*, (Ed.) A. Siiriänen y A. Korpisaari, Universidad de Helsinki y Unidad de Arqueología de Bolivia, Pp. 97-120.

Kesseli, R. y M., Pärssinen. (2005). Identidad étnica y muerte: torres funerarias (Chullpas) como símbolos de poder étnico en el altiplano Boliviano de Pakasa (1250-1600d.C.). *Bulletin de l'Institut Francais d'Etudes Andines*, 34 (3).

Paredes, R. (1963). *Mitos, Supersticiones y supervivencias populares de Bolivia*. Ediciones "Isla", La Paz.

Ponce, C. y E., Linares (1966). *Comentario antropológico acerca de la determinación paleo-serológica de grupos sanguíneos en momias prehispánicas del altiplano boliviano*, La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia.

Ruiz N. 2007. La hechicería femenina como espacio de socialización en Lima, siglo XVII. En *Uku Pacha*, an. 6, núm. 11.

Szabo, H. (2008). *Diccionario de la antropología Boliviana Szabo*. (Ed.) Aguaragüe, La Paz.

Van Kessel, J. (1992). *Cuando arde el tiempo sagrado*, Editorial Hisbol, La Paz.

Vincenty, C. (1993). *Nueve Chullpas de Señoríos Regionales del Altiplano Boliviano: un estudio biocultural*. UMSA, La Paz.

Weiss, P. (1961). Osteología cultural. 2do. Libro. Practicas cefálicas: a) deformaciones Intencionales de la Cabeza. b) Paleopatología. *Anales de la Facultad de Medicina* 44(2), pp. 133-276.

ISLA PARITI: CONVIVIENDO CON LA TOTORA, LA FIBRA VEGETAL DE MÚLTIPLES BENEFICIOS

L. Isaac Callizaya Limachi¹

Resumen

El presente trabajo describe los usos de la totora en la comunidad de la Isla Pariti del lago Titicaca en tiempos actuales, que van desde la construcción de balsas, techados de casas, alimentación humana y de los ganados, hasta la manufactura de artesanías. Los usos actuales son tradicionales y tienen con seguridad sus orígenes en culturas prehispánicas que habitaron la cuenca del Titicaca y en especial Pariti, empero la ausencia de trabajos sobre el uso prehispánico de la totora en esta región aún están en curso. Sin embargo en este trabajo se sugieren algunos probables usos prehispánicos de la totora.

Palabras clave: Totora, Pariti, Tiwanaku, Titicaca, costumbres.

Abstract

This article describes the current uses of the totora reed in the community on Pariti Island in Lake Titicaca. Totora is used to construct rafts and to roof houses, as food for humans and cattle, and to manufacture craft items. These present-day usages of the reed have a long history and certainly have their origins in the pre-Hispanic cultures that inhabited the Titicaca basin, including Pariti. Few works on pre-Hispanic totora use in the Titicaca region have been published, but this article suggests some probable ancient uses of totora.

Key words: totora, Pariti, Tiwanaku, Titicaca, customs.

¹ Estudiante egresado de la Carrera de Historia – UPEA, comunidad Isla Pariti – Lago Titicaca, funcionario del Gobierno Autónomo Municipal de Puerto Pérez, email: islapariti21@gmail.com, cel. 71945180.

Introducción

La comunidad Isla Pariti se ubica en la región Sur del Lago Titicaca correspondiente al lado Boliviano, también conocida como Wiñay Marka (Pueblo Eterno o el Lago de la Eternidad), región en la que en tiempos prehispánicos en sus alrededores e islas se desarrollaron importantes culturas de diferentes características como aquellas que conformaron la Tradición Yaya Mama, tales como Chiripa, Tiwanaku, y más tarde los Urus (Hombres de Agua), Pukinas, Pacajes e incas.

En la actualidad en Pariti viven culturas aymaras heredadas de esas antiguas culturas, y se encuentran asentadas y organizadas por comunidades y poblaciones de familias de habla aymara, que son caracterizadas por tres importantes actividades por las cuales subsisten al igual que sus culturas ancestrales: la agricultura, la ganadería y la pesca, aunque para las islas y algunas poblaciones ribereñas, la pesca es el motor de su economía local. La pesca se desarrolla en un medio geográfico caracterizado por inmensas superficies cubiertas de totoras, planta acuática que brinda diferentes utilidades a los habitantes del lago. Este es el caso de Pariti, una isla donde sus habitantes conviven con la totora (Fig. 1).

En el presente artículo, abordamos y desarrollamos la importancia y bondades de esta fibra natural como es la totora (*Schoenoplectus californicus*), y cómo y en qué manera los pobladores de la Isla Pariti aprovechan estas bondades y beneficios, utilizándola tanto como alimento y materia prima entre los variados

modos de uso de la misma. Y desde la mirada de los mismos pobladores, el como a través del tiempo, la presencia y uso de esta planta ha cambiado su sistema de vida.

Isla Pariti: Ubicación geográfica y algunas características

Pariti es una pequeña isla de menos de 4 Km² aproximadamente, extendida de norte a sur con apariencia de un felino agazapado que acecha a su presa. Está situado en el lago menor o Wiñay Marka del Titicaca (o Titikaka), en la jurisdicción del Municipio de Puerto Pérez, Provincia Los Andes del Departamento de La Paz (Fig. 2).

Es habitada por un aproximado de 45 familias aymaras que transcurren entre la actividad de la pesca, que en los últimos años se fue reduciendo a mínimas cantidades. Las labores y la producción agrícola, son más para sustento local y consumo familiar, actividad a la que se suma la crianza de algunas cabezas de ganado vacuno, ovino, porcino y otros animales menores. Por otra parte, en estos últimos años, la producción de artesanías en totora y cerámica, se convirtieron en importantes elementos en la economía local de la isla por la visita de turistas nacionales y extranjeros, gracias a los hallazgos de impresionantes vasijas cerámicas por parte del Proyecto Arqueológico Boliviano-Finlandés (Fig. 3).

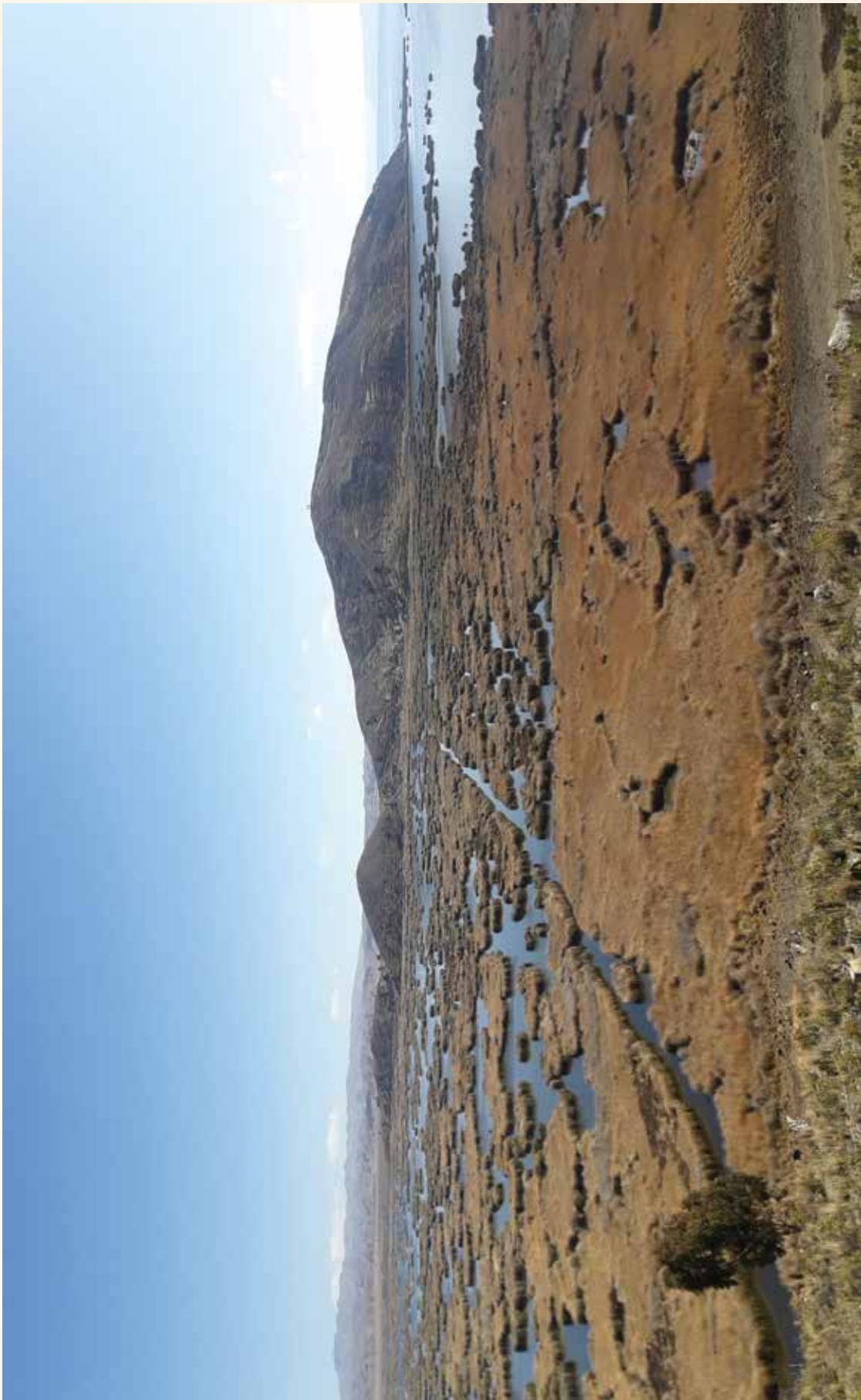


Fig. 1: La Isla Parriti y los laberintos de totora (foto I. Callizaya).



Fig. 2. Izq. y centro: Ubicación geográfica desde la vista satelital de la Isla Pariti (imagen Google). Der.: La iglesia de Pariti a las orillas del lago adornadas por totorales (foto I. Callizaya).

El legado de los antepasados

Entre otras islas como Qiwaya, Pako o Suriki, Pariti era una isla desconocida en medio de las aguas de la región del lago Wiñay Marka, hasta que en agosto de 2004, año en que se produce la noticia de un importante y sorprendente hallazgo arqueológico de cerámica tiwanakota,² guardado y escondido por los siglos en el seno mismo y corazón donde se asienta la población actual de Pariti. Más de 300 kilos de cerámica trizada fue recuperada de pozos de excavaciones arqueológicas, llegando a constituir más de 400 piezas de fina cerámica tiwanakota (950 - 1150 d.C.), con sorprendentes figuras zoomorfas y antropomorfas: hombres y mujeres exhibiendo vestimenta, cortes de cabello y peinados; y animales de la fauna lacustre (aves) y del trópico (felinos y monos), junto a otras piezas resaltantes por su calidad artística (Fig. 3). Al respecto, Carlos Mesa Gisbert, en su status de presidente de Bolivia por entonces (2003 - 2005)³, sintetizo que:

“...Gracias a los esfuerzos de la cooperación boliviano finlandesa se encontró un hallazgo extraordinario de cerámica de la época de Tiwanaku. El tesoro cerámico de Pariti constituye una muestra significativa de esta cultura,

que se desarrolló en el territorio que hoy es Bolivia, hace más de 1000 años, y testimonia que nuestros antepasados desarrollaron una cultura que posee una calidad artística universal. Asimismo, respalda la idea de que nuestro país ha sido siempre multiétnico...” (Mensaje de Mesa, en Korpisaari y Pärssinen, 2005:5)

Y Fernando Cajías de la Vega, Viceministro de Cultura del gobierno de entonces, aludía:

“Las piezas cerámicas han permitido a varios especialistas deducir que Pariti era un centro ceremonial donde acudían de todo el mundo andino. Sin duda, la fragmentación de la cerámica es una prueba de que eran parte de un ritual muy importante.” (Mensaje de Cajías, en Korpisaari y Pärssinen, 2005:10)

Entonces, así como en el pasado, la isla cobro vigencia e importancia en el mundo de las investigaciones arqueológicas para Bolivia y el mundo. Se tienen catalogadas oficialmente 556 piezas, entre piezas rescatadas de los pobladores locales⁴ y una gran parte procedente de los resultados de las investigaciones boliviano-finlandesas.

² Pariti fue intervenido por el Proyecto de Investigaciones Arqueológicas “Chachapuma” conformado por especialistas bolivianos y finlandeses, que en agosto de 2004 dan con el hallazgo arqueológico en la cancha de la comunidad.

³ El hallazgo de Pariti, se produce en los inicios del nuevo siglo y durante una crisis e inestabilidad política del país y las luchas sociales, que provocaron una serie de sucesión de presidentes. Cuando se realizaron las primeras incursiones a la Isla durante los años 2002 y 2003, gobernaba el país Gonzalo Sánchez de Lozada (2002 - 2003). Cuando se dio con el hallazgo arqueológico en la Isla en agosto 2004, Carlos Mesa Gisbert era presidente del país (2003 - 2005) e inauguró la primera muestra de exposición de las piezas al público en MUNARQ (abril 2005), y para cuando se inauguró el Museo Arqueológico de Pariti en septiembre de 2005, estaba al mando del país Eduardo Rodríguez Veltze (2005 - 2006), acto al que asistió solo la primera dama de la nación de entonces, la Sra. Fanny Elena Arguedas de Rodríguez.

⁴ Antes del hallazgo los pobladores de la Isla Pariti, se topaban constantemente con las piezas arqueológicas al sacar tierra para hacer adobes, pero los pobladores desconocían el valor histórico que tenían las piezas, aunque las personas mayores mostraban enojos, porque estos eran *awichus* (abuelas) que no debían “hurgarse”. Sin embargo, otros hicieron caso omiso y por insistencia de los visitantes desde Watajata, fueron a parar a colecciones particulares.

Fig. 3: Muestras de cerámica Pariti de la época de Tiwanaku en el Museo Isla Pariti (fotos I. Callizaya).



Breves referencias históricas sobre la totora

La totora (*Schoenoplectus californicus*), que crece en la gran parte de la región sur del lago menor del Titicaca, seguramente tuvo mucho más utilidad e importancia en el pasado que en el presente, para las culturas prehispánicas que se desarrollaron en esta región del lago, en diferentes usos y especialmente en la navegación. Como señala algún experto:

“...La utilización de juncos y de varillas de los géneros Scirpus, Juncus y Carex se remonta por lo menos al año 1.000 A.C. Existe un componente tecnológico evidente en estos materiales, como su utilización para techumbres de paja, para balsas, cestería, esteras, etc. Pero tanto el género Scirpus como el Juncus tienen también valor alimenticio...”
 ”(Browman, 1983:32)

No se tiene registros arqueológicos sobre la totora en el área circum Titicaca, sin embargo se tiene datos fuera del área del Titicaca, en las proximidades de las costas del litoral peruano relacionados con la cultura prehispánica de Moche y otros que se desarrollaron en esa área. El siguiente dato sobre un fragmento de una punta de balsa de totora en miniatura (Fig. 4) en el sitio de Gramalote, sur de Huanchaco es importante:

“...Actualmente tenemos el fragmento de una punta de balsa de totora en miniatura excavada en el sitio del Periodo Inicial de Gramalote, ubicado al sur de Huanchaco en el valle de

Moche. Esta punta es la única evidencia directa de la existencia de balsas de totora durante el segundo milenio antes de Cristo (1500-1200 a. C.) en la costa norte del Perú. El artefacto en cuestión tiene un largo de 10 cm y está conformado por varios tallos de totora amarrados con una pita de algodón de la misma manera en que se hace con las balsas modernas de tamaño real. Llama la atención también que presente la curvatura característica de las balsas reales (...). Por otro lado, el hecho de que sea una miniatura y que haya sido registrada en un contexto ceremonial del sitio de Gramalote sugiere que las balsas de totora eran parte de rituales domésticos y comunales para garantizar la producción marina y el sustento diario...” (Prieto, 2016: 170)

El uso de la totora y la importancia de la navegación prehispánica son evidentes en las proximidades del Pacífico, lo que se demuestra también en la iconografía y cerámica de distintas culturas peruanas como Wari (Fig.5), tal como afirma Prieto (2016):

“...Sin embargo, son las representaciones en cerámica del arte Moche, Lambayeque, Chimú y Chimú-Inca las que mejor representan la forma, tamaño y diversidad de balsas de totora en la costa norte del Perú durante los siglos V y XVI de nuestra era. Gracias a estas representaciones, podemos determinar la existencia de al menos cinco tipos de balsas de totora:

balsas de un solo cuerpo y balsas de dos cuerpos para un solo pescador; balsas de tres y cuatro cuerpos para dos o más pescadores y grandes balsas para varios tripulantes y carga...” (Prieto, 2016:171).

Existen otros registros arqueológicos sobre las balsas de totora en el Norte de Chile, pero que no son validados por escasas evidencias de las mismas, pero lo que a nosotros nos interesa son los datos arqueológicos sobre la totora. Al respecto, Ortiz (2003), nos refiere interesantes registros sobre el uso de la totora en el norte de Chile:

“...En el litoral sur de los Andes Centrales, el testimonio arqueológico más antiguo hasta el momento es un modelo de balsa hecho de dos atados de totora y con ambos extremos levantados. Fue encontrado en la boca del río Loa y ha sido fechado en el 215 d.C. [Spahni, 1967]. Hasta hace algunos años se aceptaba que el modelo de bote, cosido de dos esteritas de totora en el medio y provisto de otra esterita de totora que le servía de vela, descrito por Max Uhle en 1922, era el testimonio más antiguo de una embarcación en el mundo andino; sin embargo, su validez como tal ha sido seriamente cuestionada por Lautaro Núñez y otros autores, que prefieren referirse a dicha pieza como una bolsa de totora con tapa. Dicho artefacto fue encontrado en Arica, asociado a una momia de la fase intermedia del pre cerámico...” (Ortiz, 2003:124)

Con respecto al contexto del Titicaca, no se tiene ningún registro arqueológico de la totora, ni en cerámica, ni en iconografía y mucho menos restos materiales. Sin embargo, se tiene distintas afirmaciones de que los Chiripa, ya hubieran usado las naves de totora, y con mayor intensidad los tiwanakotas, para el transporte de bloques de piedra para sus monumentos líticos, pero fundamentalmente para la pesca y acceso a las islas y otras regiones, aunque no se cuenta con evidencias arqueológicas de la misma. Sin embargo permanecen la inmemorial manufactura de las balsas y terminología de navegación (Ponce, 2006). Existen datos que referencian que la totora convertida en balsa y varias de ellas acomodadas de lado a lado, llegaban a constituir un puente flotante en la población de Desaguadero (Squier, 1974 [1877]), lo que permitió el paso de miles de llamas que cargaban productos agrícolas y sal, destinadas a las comunidades del sector lacustre (Conde, 2010).

La totora de Pariti desde siempre

Acceder a Pariti, siendo una isla de importancia en la que se realizaron algunas de las ofrendas más significativas de la cultura Tiwanaku, seguramente requirió de las balsas de totora de forma imprescindible. Pero también debió utilizarse la totora en aquellos tiempos prehispánicos no sólo en la navegación, sino también para la pesca y captura de distintas aves entre los totorales.



Fig. 4: Punta de miniatura de balsa de totora del segundo milenio antes de Cristo registrada en Gramalote, valle de Moche (extraído de Prieto, 2016: 168).

Fig. 5: En la imagen muestra una pieza Wari de Conchopata (Museo Arqueológico Hipólito Uruñe, Ayacucho - Perú), donde se aprecia aparentemente una balsa de totora en la que un personaje Wari arrodiado va navegando (foto cortesía de Korpisari, 2016).



Entre las piezas de Pariti, existen representaciones de aves palmípedas, que de seguro fueron la fauna preferida de los hombres de Tiwanaku, tanto para ofrendas y consumo: por su carne, huevos y plumaje para la ornamentación y rituales. Conjuntamente con los restos de cerámica ofrendada, se encontraron restos de huesos de camélidos y aves, osamenta de ave que ha sido identificado de Chhuqa (*Fulica cornuta*) (Callisaya, 2005, citado por Korpisaari y Sagárnaga, 2007), variedad de ave que habita actualmente entre los totorales del lago. Esta relación de los hombres de Tiwanaku con las aves, se muestra también en la colección de piezas de Pariti, como el par de piezas denominadas como “El Señor de los Patos” (Fig. 6), personajes que justamente llevan un ave lacustre en el hombro izquierdo, lo que es una muestra de la posibilidad de la domesticación y crianza de las aves, o *Uywa Patu*, como refieren los mismos pobladores de Pariti y que se da en los totorales (Callizaya, 2016).

Sobre el uso de la totora por los tiwanakotas, David Trigo, arqueólogo del Museo Nacional de Arqueología, en una comunicación personal, nos sugería que en algunas piezas wako retratos de Pariti, existen evidencias del posible uso de la totora, como ornamentaciones y en algunas perforaciones como la oreja, pero que estas evidencias desaparecieron por su efímera consistencia de la fibra en el tiempo. Ciertamente, el par de piezas denominadas como “El Señor de los Patos” (Fig. 6), muestran perforaciones muy notorias en ambos lóbulos de la oreja, perforación donde posiblemente habría insertado alguna pieza de totora.

Hace unas décadas atrás y en la actualidad, muchas mujeres madres y jóvenes de Pariti, llevaban los lóbulos de la oreja perforados, donde tenían insertados pequeños palitos de orégano para no tener infecciones y evitar que se cierre el orificio. En otros casos, la *Ch'illiwa*, un tipo de paja, era otro material que aún se insertan en la oreja. Posiblemente la totora, tuvo el mismo uso en el pasado entre los hombres de Tiwanaku. Al respecto, un portal sobre los beneficios de la totora, afirma que “*Se empleaba la totora para fabricar orejeras decoradas*”, incluso, “*algunos jefes empleaban la totora para fabricar una insignia denominada tiana*”.⁵ Son datos muy importantes que a futuro merecen ser profundizados, pero por ahora, vayamos a Pariti y veamos cómo se convive actualmente con la planta o en qué aspectos es beneficioso y en cuales dejo de ser útil esta fibra natural.

Entre muchas peculiaridades que tiene Pariti están también los extensos laberintos de los totorales que encierran la isla en todas sus latitudes, una vegetación natural con la que conviven a diario las familias de Pariti, para quienes, no existe un día que no se internen al lago, entre senderos y calles de totora que dominan y por donde navegan sin ningún problema, aún entre la oscuridad de la noche, a dejar o recoger las redes de pesca, a extraer la fibra para sus ganados, a buscar y recoger los apetecidos huevos de aves o a simplemente esparcirse. Una vida cotidiana muy distinta a la de los demás pobladores de otras comunidades que no habitan islas.

⁵ Portal electrónico: Beneficios de la Totora www.dimebeneficios.com Consultado: 07/02/2018

Pariti no siempre fue una isla, según referencias orales de algunos ancianos mayores, que presenciaron y vivieron épocas cuando el lago Titicaca no cubría totalmente un acceso terrestre a la isla, al parecer entre los años '20 y '40 del siglo XX. Las pampas de Pariti estaban colmadas de abundantes totorales, donde engordaban manadas de puercos con las raíces de totora. Gerardo Limachi, artesano de la isla, según sus antepasados le transmitieron, nos refiere contradictoriamente, que “*en épocas más antiguas, la isla no era habitada y que solo las aguas y olas del lago bañaban sus costas, no había ni totora...*”

Al parecer, las subidas y bajadas del nivel del lago, jugaban con el contexto e impresiones del poblador de Pariti. Cierto es que hoy, hay más totora que espacios de pesca, en la poca profundidad del lago la totora se extendió bastante, y también es cierto que en los años 1986 – 87, cuando el nivel del lago subió unos metros más de lo normal, el lago tenía una vista más azul con pocos totorales. Precisamente en una imagen documentada por Roberto Gerstmann (1928), (Fig. 14) se puede apreciar un panorama distinto de lo que hoy es Pariti, con pocos totorales y empero abundando los techos de totora en las viviendas de los comunarios y existen varias balsas de totora.

Los beneficios de la totora

En su contexto natural

Para los pariteños, la totora es parte complementaria de sus vidas, con múltiples beneficios y bondades en diferentes aspectos.

Primero que nada, la totora o los totorales, en su contexto natural, es habitad y hogar de una rica y variada avifauna como *Chhuqas, Panas, Tikichus, Unkallas, Wislis, Qiñusy Sulukiyas*, entre muchas otras aves que anidan entre los *Jut'is* (que son islas flotantes naturales). Los huevos de algunas de estas aves, son manjares apetecidos que forman parte en la dieta alimentaria de los isleños (Fig.7). Son más de 20 especies de aves identificadas que habitan y anidan entre los totorales de los alrededores de Pariti. Estas aves, no sólo son apreciadas para su consumo en cuanto a su carne y huevos, sino también son una fuente de conocimientos y bio-indicadores climáticos que los pobladores observan para predecir las actividades agrícolas y otros aspectos importantes que puedan ocurrir en la comunidad. Además, algo interesante de la colección de cerámica Pariti, es que se identificaron algunas de estas aves lacustres que actualmente habitan entre los totorales (Callizaya, 2016).

Pero los totorales, no solamente son para las aves, sino también son espacios de habitad y procreación de peces en el fondo de las aguas (Fig. 7). Esta región del lago de aguas poco profundas, generalmente tibias durante los días de sol, es apta para el crecimiento de los alevinos de especies de peces como los Qarachis, Mawris y Pejerreyes, que hoy en día se han reducido a pocas cantidades, por cuestiones y problemáticas medio ambientales del lago.



8

7

Fig. 6. Par de piezas de la ofrenda Pariti denominadas “El Señor de los Patos”, en las cuales se observa notoriamente los lóbulos perforados, en los cuales no llevan ningún objeto (extraído de Korpisaari y Pärssinen, 2005: sus Figs. 7 y 8).

La totora como forraje para ganados

La totora es alimento diario para los ganados de los pariteños. Principalmente la totora que se destina como forraje para el ganado, es aquella que se denomina *Ch'ili Totora* (totora tierna) de los *Jut'is*, o aquella que es extraída desde el fondo del lago, a la cual se denomina *Uma Totora* (totora del agua) (Fig. 8). Las cabezas de ganado vacuno que consumen a diario este forraje, producen los exquisitos quesos con que se deleitan los pobladores. Justamente, en décadas pasadas, llegaban a Pariti, pobladores de lejanas comunidades a comprar los amarros de totora, porque la totora no crecía en sus orillas por las aguas profundas.

La totora como alimento humano

La totora que es consumida y forma parte en la dieta de los pariteños, es consumida en bajo el denominativo de *Chhullu*, que es la parte blanda y tierna de color blanco, que yace de la raíz en el fondo del lago. A esto se denomina como *Chhullu Totora*, que identifica a la totora tierna o joven. Además del *Chhullu*, la *Saq'a* (Fig. 9), que es una jugosa raíz que guía la reproducción de la totora, también es un apetitoso manjar del que se disfruta en los totorales de Pariti. En los años 90', el *Chhullu* y la *Saq'a*, eran productos pariteños que se comerciaban en la Fiesta de la Mamita de Concepción en Parki Phujo (Tito Yupanki), incluso en otras ferias de otras poblaciones. Llevar botes llenos con cargas de amarros de *Chhullu* y *Saq'a* a la fiesta de Concepción de Parki Phujo, que se realizaba cada mes de septiembre del año, era casi una tradición para los pobladores de la Isla Pariti, quienes a través de este medio, mantenían

vigentes viejos lazos familiares. En tiempos previos, cuando hubo Mach'a (tiempo de escasez de alimentos), el *Qharwi*, la raíz madura y vieja de la totora, también fue un alimento que salvó de la hambruna a la gente de Pariti. Se vendía por arrobas y se cocinaba en sopa como Chairo. (Conversaciones con Josefa Limachi Machaca, pariteña.)

Al respecto se tiene la afirmación de Browman (1983):

“...La sustancia húmeda blanca y esponjosa del tallo de la totora frecuentemente se utiliza como alimento, y es una exquisitez que se encuentra en todas las fiestas regionales. Por otra parte, durante períodos de escasez de agua, se excavan las raíces de la totora, y su interior de sabor dulce constituye una exquisitez de alto costo...” (Browman, 1986: 32).

La totora como techo

Uno de los aspectos resaltantes de la población de Pariti, es la arquitectura típica de sus viviendas de planta rectangular construidas de adobe y piedra, que se caracterizan por los techos de totora, y estas casas se denominan *Tutur Uta* (casa de totora) (Fig. 10). En décadas pasadas, no hubo una casa que no esté techada con totora, aunque hoy a causa de la calamina y ladrillo, materiales que no eran usuales en las construcciones de Pariti, estas típicas casas que aún caracterizan Pariti tienden a ser menos usuales pero siempre presentes.



Fig. 7: Superior: Muestra de huevos de aves que se recogen de entre los totorales. Inferior: Muestra de Pejerrey, Qarachi y Mawri (Fotos I. Callizaya).



Fig. 8: Cosechando la totora para el consumo del ganado (foto I. Callizaya).

Techar una casa de totora era y es un arte que requiere de un maestro o experto en su manejo y conocimiento de las cualidades de la totora, porque el techo de totora se teje y se entrelaza uniformemente entre amarros de totora muy bien tesados, impenetrables para la lluvia, donde ni el humo de los fogones debe escapar.

La mejor totora es resistente y de mejor tamaño, esta forma las partes vistosas como el tumbado interno de la vivienda. Estos techos de totora pueden permanecer más de 50 años cuando están bien realizados, es así que muchas de estas viviendas construidas hace algunas décadas atrás, permanecen impenetrables para la lluvia, pero lamentablemente, también van cayendo a medida que sus propietarios van desapareciendo de la isla, dejándolas sin mantenimiento.

La totora como combustible

En los rincones de los fogones de los hogares conocidos como *Qhiris*, no falta la totora seca, que es materia de combustión para cocción de alimentos, que a causa de cocinas a gas, estos tradicionales hogares están quedando atrás. Pero persisten, y es imprescindible la totora para calentar los hornos de piedra donde se realiza el *P'ap'i* o la *Waja Challwa*: pescado cocido en este horno de piedras candentes (Fig. 11). Al respecto, algo interesante que proponen Mauricio Mamani y David Vicente Guisbert se relaciona con el significado de la denominación de Pariti a la isla:

“...El nombre de esta isla proviene de voces aymara con sufijo respectivo. Pari, significa muy caliente. Ti, sufijo

que denota interrogación. Pariti, sería comunidad que tiene por costumbre, entre sus habitantes, calentar piedras para hornear peces, lo que se conocía como “p'ap'is” (pescado integro cocido en piedras calientes)...” (Mamani y Guisbert, 2004: 322)

Rememorando un poco sobre dicha actividad, y afirmando la cita, precisamente cuando abundaba la pesca en la isla, la economía local de las familias de Pariti giraba en torno a la pesca y la costumbre de hacer *P'ap'i* o *Waja Challwa*, la que se realizaba casi todos los días por la tarde. La *Waja Qala* u horno de piedra con forma de pirámide circular compuesta por piedras planas, era caldeada con una fuerte combustión efímera de la totora por cerca de una hora. Después de una hora más, se sentía el sabroso aroma de pescado cocinado entre estas piedras caldeadas, para al día siguiente muy temprano ofertar dicha comida en alguna feria de alguna población. Los pariteños aún practican hoy esta técnica de cocción de pescado, aunque ya no existe esa dinámica de economía inter comunitaria, porque ya no existe suficiente pescado para su procesamiento.

La totora usada como materia de combustión se denomina *Phaaña*, *Tutur Phaaña*, *T'una* o *Tutur T'una*. Esto es, la totora que ha sido desechada de otros usos y que ya no tiene otra utilidad que ser quemada en el fogón.



Fig. 9: El Chullu y la Saq'a para consumo humano (fotos I. Callizaya)



Fig. 10: Superior e inferior: Las casas típicas de Pariti con techos de totora vistos desde el exterior. Superior izquierdo: Vista del interior de una casa. (Fotos I. Callizaya).

La Titora como recipiente de almacenaje

Entre enseres del hogar, la totora seca se convirtió en *Sixis* o esteras, para depósitos y almacenaje de alimentos y productos secos como el maíz, la quinua, el *tarwi*, la cebada, el *chuño*, la *tunta* o la *kaya*, esto en tiempos cuando no se tenían plásticos al alcance (Fig. 12). En el *Sixi*, no solamente se almacenaban los productos alimenticios secos, sino que los

mismos productos se conservaban en ella por largo tiempo sin perder su esencia natural, porque permitía la circulación del aire y absorbía la humedad. Su fabricación también requería una buena calidad de totora que resistiera el peso del tiempo.

Al mismo tiempo, el *Sixi* o la estera, también servía de alfombra o colchón. Extendidos sobre *Phatxas* o camas de adobe para reposo

de noche, permiten la circulación y mantienen la temperatura corporal, sin permitir el paso del frío del suelo, que en la actualidad fueron cambiados por catres de madera y metal, colchones de esponja y algodón, aunque en algunos hogares aún es apreciado el colchón de paja. Armando Callizaya Mendoza, nos comentó al respecto:

“...que las personas antiguas, se erigieron rectos hasta ser ancianos, porque dormían y hacían descansar sus cuerpos sobre las Phatxas y Sixis de totora, lo cual favorecía a la consistencia física erecta del cuerpo. Los catres y colchones de hoy, se hundén, no favorecen el descanso del cuerpo, por eso hoy la gente es Q’umu (agachado)...” (Conversaciones con Armando Callizaya Mendoza de Pariti)

Hoy en día, el aspecto más resaltante con la que se conoce a la totora, es a través de las artesanías. En Pariti, esta tradición de producción de artesanías en totora es vigente entre los pobladores que poseen habilidades creativas y artísticas, que elaboran diferentes objetos y representaciones de las tradicionales balsas en distintos tamaños y además de representaciones de animales (Fig. 13). Las *Qarwitas* o las llamitas, tienen una buena demanda por parte de los turistas extranjeros y nacionales, preferidos principalmente por los niños. Aunque la producción no es intensa, la gente de Pariti también elabora sombreros de diferentes estilos con técnicas y destrezas artísticas tradicionales. Distintos tamaños y modelos de bolsones, canastas, recipientes o

paneros, lapiceros y muchos otros objetos, son productos artesanales de totora que hoy por hoy ofertan al visitante los pobladores de Pariti.

La totora en la navegación

Entre los extensas totorales, los pobladores de Pariti, identifican un tipo de totora muy importante que es la *Q’ili* totora, que es empleada precisamente para la construcción de las balsas para la navegación. Se rememora que en décadas atrás cuando no había botes de madera, este tipo de totora era muy bien requerida, por lo que la misma era protegida y cuidada con celo. Hasta hoy los pobladores de Pariti, reconocen un lugar extenso de totorales en el extremo sur de la isla como “*Tuwat Tutura*” (totora protegida). Que incluso en el pasado, fue objeto de pleitos y conflictos entre comunidades colindantes, por evadir límites marcados con el fin de extraer esta apreciada totora.

La calidad y durabilidad de una buena balsa de totora o *Yampu*, que los pobladores de Isla Pariti lo denominaban *Q’ili*, dependía de la buena calidad de la totora y su calidad de fabricación dependiendo de quien fue su constructor. Hablar de este transporte ancestral como son las balsas de totora, conocidas también como *Yampus* o *Q’ili* en Isla Pariti (Fig. 14), es una temática muy amplia que abordaremos en otro momento.



Fig. 11: La totora seca y calentando el horno de piedra para la elaboración de P'ap'i (fotosI. Callizaya)



Fig. 12: Florencio Limachi de Pariti en proceso de elaboración de una estera o Sixi, y una muestra de cómo está tejido con Phala antiguamente (fotos I. Callizaya).

La Totora en la producción artesanal

Sin embargo, muchos pobladores mayores de Pariti recuerdan que la totora, fue vital en la navegación, hasta que proliferaron las barcas de madera producidas en la vecina isla de Suriki. Aunque contradictoriamente, es la totora de Pariti la que hizo historia mundialmente con los artesanos de esta vecina isla, con la que luego fueron opacados los constructores de balsas de Pariti y de otras localidades aledañas donde se elaboraban los *Yampus* o *Q'ilis*.

Como antecedente de los *Q'ilis*, se tiene a las *Maraychas* (Fig. 15), de elaboración sencilla, para la cual solamente se requieren un par de amarros de totora seca. Se atan ambos amarros de totora en una misma dirección, la parte de la puntas de totora, van a constituir la proa, y el resto de los tallos el cuerpo y la popa de la *Maraycha*. Esta es la embarcación ancestral que en las costas del Pacífico en el Perú, se denominan como caballitos, de las cuales se tiene antecedentes y pruebas arqueológicas datadas con una antigüedad de 1500-1200 a. C. (Prieto, 2016), como ya detallamos al respecto de los antecedentes históricos de la totora.

La problemática medio ambiental del lago y los cambios de sistema de vida de la población de Pariti

Desde hace unas décadas atrás, se ha venido hablando de la problemática medio ambiental en la región del lago que ocupa Pariti, sin embargo no se dio la importancia respecto de las consecuencias que esa situación podía ocasionar a las comunidades del sector. En

la actualidad la situación del lago empeoró por el ingreso de las aguas contaminadas que ingresan de las áreas urbanas en crecimiento poblacional como El Alto, Laja y Viacha.

La consecuencia de esta situación es la despoblación de las comunidades de este sector del lago, este es el caso de Isla Pariti, donde hoy sólo habitan personas mayores, con su población de niños y jóvenes ausente en el pueblo. Porque los medios de sustento económico de la comunidad Isla Pariti o su sistema de vida en la isla, fueron alterados como consecuencia de la contaminación del lago que les rodea.

La pesca que fue su principal actividad, ya no sostiene a las familias económicamente, porque se ha reducido a escasas cantidades. El principal recurso con que se cuenta en la isla es la totora, con sus bondades de uso y beneficio. La totora que fue alimento humano y forraje para el engorde de sus ganados, ya no tiene la misma calidad que tuvo antes, por lo que ya no hay *Chullu*, que incluso, ya no es tan adecuado para la elaboración de las balsas y artesanías. Los pobladores comentan: “*que ni el ganado consume adecuadamente, ya no engorda como antes*”. La ganadería fue otra actividad económica en Pariti, pero los efectos de cambio en la totora, también afectaron este sector pecuario (Fig. 16).



Fig. 13: Superior: Las muestras de artesanías elaboradas en fibra de totora por gente de Pariti. Inferior: En la imagen, el artesano Armando Callizaya en una de sus exposiciones en MUSEF La Paz. (Fotos I. Callizaya)

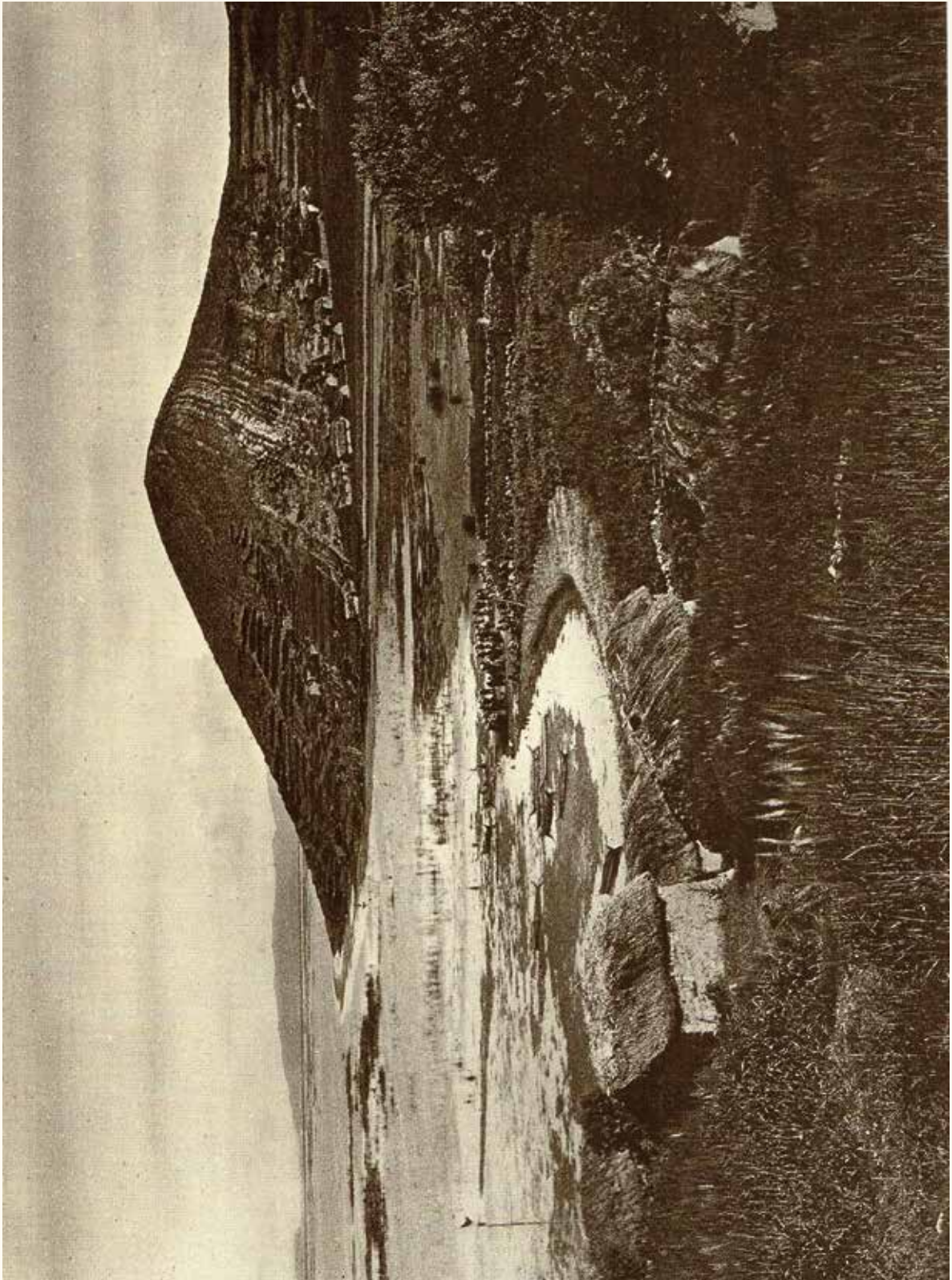


Fig. 14: Isla Pariti durante la segunda década del siglo XX. Se observa en sus orillas una gran cantidad de balsas estacionadas y casas con techo de totora. (Foto Roberto Gerstmann 1928.)



Fig. 15: Muestra de una Maraycha, prototipo ancestral de las balsas (foto I. Callizaya)

La totora, en los últimos años ha ganado más espacio en el lago, lo que ha reducido también los espacios de pesca, porque su uso, se ha reducido a la par que las familias abandonaron la comunidad. La totora a pesar de su abundancia, ya no es aprovechada en sus diferentes beneficios como se lo hacía hasta algunas décadas, porque las aguas del lago contaminadas alteraron sus cualidades beneficiosas, y con ello, se ha roto todo un sistema de vida en la Isla Pariti y otras comunidades del sector. Entre la década de los

años noventa, Pariti contaba con una población estudiantil de cerca de 70 niños en nivel primario. Hoy apenas queda un solo estudiante en la escuela de la isla. Esta reducción de la población estudiantil, se refleja también en otras poblaciones que circundan el lago menor.



Fig. 16: Muestra de totora afectada por la contaminación de las aguas del Lago Titicaca (foto I. Callizaya)

Conclusiones

Desde los tiempos prehispánicos hasta el presente, la totora tiene una importancia vital para los pobladores de las comunidades e islas del lago menor del Titicaca, por las bondades y beneficio que brinda en diferentes aspectos. Hemos visto que en Pariti, la totora tiene diferentes usos y servicios, comenzando en su contexto natural y luego de su cosecha y secado. Es hábitat de la fauna de aves y peces; forraje y alimento para ganado y también para el ser humano; es techo y energía para cocción de alimentos, es materia prima para realizar artesanía y cestería. Aunque estas potencialidades, hoy por hoy ya no son bien aprovechadas, por los cambios que se han generado en las aguas del lago, por los efectos de la contaminación medio ambiental.

La totora, a partir de lo que se ha visto en el presente trabajo, ha brindado en el pasado a las familias de Pariti, una cierta autonomía de algunos elementos de las cuales hoy se depende. Pues para el techo no se requería calamina, no se requería de gas para cocinar, no se requería de plásticos para conservar ciertos alimentos, ni se dependía de un colchón sofisticado, y mucho menos de madera, motor y gasolina para navegar. Y aún más en una isla como es Pariti, donde para transportarse o acceder a la isla, necesariamente las naves de totora tenían una vital importancia. Estos aspectos que se rescatan, son una muestra de una autonomía comunitaria en el pasado en base a la totora, los cuales hoy pueden llegar a fortalecer y reforzar la identidad cultural de las comunidades, y por qué no, las autonomías municipales de las que hoy tanto se habla.

En el caso de Pariti, el retomar la vigencia y manejo adecuado de estos aspectos bondadosos y tradicionales de la totora, puede a futuro marcar la diferencia, quizás convirtiendo a la comunidad Isla Pariti en una comunidad modelo para otras comunidades, y ser un destino turístico potencial de la región, pero siempre y cuando se tome conciencia de aquello. Y siempre y cuando las autoridades bolivianas tomen medidas apropiadas para detener la contaminación del Lago Titicaca.

Bibliografía

Browman, D. (1983). "Aspectos de nutrición prehistórica en la cuenca del Lago Titicaca". *Diálogo Andino*. No. 2, pp.28-42.

Cajías, F. (2005). "Pariti: Un hallazgo extraordinario. En: Pariti: Isla, Misterio y Poder". *El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku*. Editado por Antti Korpisaari y Martti Pärssinen. Producciones CIMA, La Paz.

Callizaya, I. (2016). "Los nombres locales de las aves en la Isla Pariti". *La Rebelión de los Objetos, Arte Plumario. XXIX RAE*. Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz.

Conde, E. (2010). "Totora, la planta mágica del lago Titicaca". *Revista 7 Días*, No. 50, 11/04/2010. Periódico el Cambio, La Paz.

Korpisaari, A. y Pärssinen, M. (2005). "Pariti: Isla, Misterio y Poder". *El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku*. Producciones CIMA, La Paz.

Korpisaari, A. y Sagárnaga, J. (2007). "Investigaciones arqueológicas en la isla Pariti, Bolivia: Temporadas de campo 2004, 2005 y 2006". *Chachapuma: Revista de Arqueología Boliviana*, No. 1, pp. 7-30.

Mamani, M. y Guisbert, D. (2004). *Toponimias Altiplánicas del Departamento de La Paz*. C&C Editores, La Paz.

Mesa G., C. (2005). "Mensaje del Presidente de la república de Bolivia". *Pariti: Isla, Misterio y Poder, El tesoro cerámico de la cultura Tiwanaku*. Editado por Antti Korpisaari y Martti Pärssinen, Producciones CIMA, La Paz.

Ortiz S., J. (2003). "Navegación en la Zona Sur Andina". *Derroteros de la Mar del Sur*, No 11, pp. 123-135

Ponce S., C. (2006). *Tiwanaku: Economía y Tecnología*. Producciones CIMA, La Paz.

Prieto, G. (2016). "Balsas de totora en la costa norte del Perú: una aproximación etnográfica y arqueológica". *Quingnam*, No 2, pp. 141-188.

Squier, G. (1974 [1877]). "Un Viaje por Tierras Inkaicas: Crónica de una Expedición Arqueológica (1863 - 1865)". Los Amigos del Libro, La Paz y Cochabamba.

Fuentes y referencias orales

Conversaciones y diálogos con pobladores de Isla Pariti y conocimientos propios.

Armando Callizaya Mendoza

Josefa Limachi Machaca

Gerardo Limachi Machaca

Prudencio Limachi Machaca

Carlos Lima



ISBN: 978-99974-331-0-7



9 789997 433107



Bélgica

socio para el desarrollo