

Kero

OTROS NOMBRES

Vaso.

PUEBLO

Atacameño/Lickanantay.

ÁREA GEOGRÁFICA/REGIÓN

Surandina / San Pedro de Atacama,
Provincia de El Loa,
Región de Antofagasta, Chile

ASIGNACIÓN CRONOLÓGICA

1470-1532 d.C.

PERIODO/FASE

Periodo Tardío o Inca.

N.º DE PIEZA 4054

CÓDIGO EXTERNO MAS-36

Colección Santa Cruz-Yaconi. Minera
Escondida.



DESCRIPCIÓN GENERAL

Pieza tallada en un solo bloque de madera, de forma general no restringida simple y base recta. Tiene una forma general tronco-cónica, de lados evertidos hacia la boca y levemente curvos. El labio es recto y presenta decoración geométrica y grabada. Esta decoración está contenida en dos bandas anulares, una inferior pegada a la base de 16 mm de ancho y otra superior inmediatamente bajo el labio que mide 42 mm de ancho. La greca inferior muestra cinco líneas en zigzag paralelas y juntas, y una línea horizontal en la parte superior. La greca de arriba muestra un par de líneas paralelas, anulares y horizontales que contienen la figura del interior. Esta figura tiene un par de líneas en zigzag que cruzan todo el ancho de la greca. En los triángulos que dejan estas líneas hay una figura achurada con líneas paralelas horizontales. Esta figura está compuesta por un pequeño rectángulo y sobre él un triángulo invertido afirmado en el centro. Cierra la greca por la parte superior una línea anular horizontal.

DIMENSIONES

Alto: 127 mm; esp. pared.: 8 mm; diám. mín.: 70 mm;
diám. máx.: 101 mm; diám. boca: 101 mm.

MATERIAL

Madera.

TÉCNICA UTILIZADA

Tallado. Cortado. Ahuecado. Grabado. Pulido.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bueno a regular. Pieza completa. Presenta dos fisuras verticales que se extienden desde el labio, y otra fisura que parte desde la base e irrumpe en la misma. El interior muestra sectores con erosión superficial, mientras que en la base exterior se identifican otras fisuras menores, así como adherencias de color oscuro

VOCES

En el marco del proyecto "Archivo Razonado" (LDC 10554), cuyo objetivo es la elaboración de un catálogo razonado de la colección con una perspectiva intercultural, se trabajó en colaboración con integrantes de la comunidad atacameña. La jornada comenzó con una ceremonia de "Convido a los abuelos", organizada por representantes de la comunidad, quienes invitaron a todo el equipo del Museo a participar del rito. En relación con las piezas de madera, se contó con la participación de don Juan Cruz, don Quintín Condori

y doña Luisa Terán, reconocidos escultores y artesanos especializados en este material. La conversación se llevó a cabo el día 24 de septiembre de 2024, durante la cual se compartieron los siguientes temas.

Transmisión intergeneracional

Doña Luisa y don Juan fueron fuertemente influenciados por sus tradiciones familiares. Sus habilidades son producto de la transmisión intergeneracional que recibieron cuando niños y jóvenes, principalmente de sus abuelos, padres y madres. Juan menciona que aprendió el oficio gracias a su padre, quien trabajaba en el Museo Le Paige de San Pedro de Atacama. Él junto a un grupo de trabajadores comenzaron a investigar las formas de trabajar la madera en los libros del Museo formando un equipo de artesanos:

Bueno (...) yo desde pequeño aprendí el oficio, porque mi papá trabajó toda su vida para el museo de San Pedro Atacama. Entonces, un grupo de los trabajadores de ese lugar, en sus ratos libres, empezaron a tallar estos objetos y para obtener un poco de recursos extras, porque igual era muy poco lo que recibían. Él me fue enseñando estas técnicas, que son técnicas que ellos intuyeron como para reinventarlo, como para hacerlo, porque al final hay muy poco de lo que, a menos de lo que yo conozco, que haya quedado originalmente de cómo se hacían estos objetos. O sea, todo lo que sabemos lo hemos leído a través de libros, experiencias que hemos sacado experimentando. Lo que sí hemos seguido como más tradicionalmente, yo creo que son las herramientas, por ejemplo, la pala, todavía seguimos haciendo mangos de hachas, de un montón de objetos, y eso siempre los hacía. Y de hecho mi abuelo, él construía sus instrumentos musicales también (...) él los hacía también de materiales que encontraba en la zona.

En estas primeras aproximaciones, Juan realizaba utensilios pequeños o juguetes, ganando experiencia de a poco. Recibió una guía básica de cómo tratar la madera y lo demás fue trabajo autónomo.

Aproximadamente, por lo menos unos 30 años, en un principio hacíamos cosas más cotidianas, hacer juguetes. Con todo eso te va soltando la mano para después hacer cosas ya más elaboradas. Mi papá me enseñó lo básico, aprender a cortar la madera, aprender a tallar y a dibujar y desde ahí ya uno va buscando también nuevas formas de poder desarrollar de mejor manera el trabajo para hacerlo más rápido.

En el caso de Luisa, sumado a sus trabajos en textilería, en lútics, pigmentación de telas y dibujos, ha aprendido a tratar el chañar y el algarrobo, realizando dibujos en sus superficies ya sea por medio de pigmentación o por tallado. Todas estas técnicas las aprendió de sus abuelos, quienes realizaban estas labores como actividades diarias y de subsistencia. Además, Luisa observaba el arte rupestre de la zona, copiaba los motivos y los imprimía en telares, lútics, paredes y en maderas:

Encontraba puntas de flechas que eran tan bonitas, las dibujaba y hacía las réplicas de ellas y hacía un collar, hacía cuadritos y a veces las vendía también, porque en el pueblo iban muchos turistas y yo vendía en la calle (...) Después empecé pastoreando los corderos, y empecé con los dibujos, ver los dibujos donde estaban, estaban los petroglifos y todo, entonces la idea era hacer esas réplicas del arte, y dibujaba en un cuaderno mirando. Empecé en piedra, tallados en piedra y todo eso, tallaba en piedras, pero había tan bonitos que los pintaba, para mí era el sustento, o sea, igual tenía que ver para mi estudio, para todo eso (...) así que empecé con las maderas y empecé con las telas. Pero las telas empecé a teñirlas con la misma técnica que mi abuelita teñía la lana, y en eso sí que aprendí mucho de ella para el teñido y las maderas, igual ella trabajaba en greda también, porque mi abuelito fue parte de Toconce, igual trabajaba mucho en eso, así que también me enseñó a prepararlo y todo, hice yo con los barro (...) Y después ya con el tiempo dibujaba, los pintaba y entregaba el significado que ellos me enseñaron. Y cada día que va pasando, yo sigo investigando y voy aprendiendo. Y son muchos los mensajes que dejan las costumbres y tradiciones.

El caso de Juan es muy parecido, tanto su padre como su abuelo fueron sus maestros a la hora de tratar la tierra, construir herramientas, muebles y artesanías:

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

Prácticas culturales y conocimiento tradicional de los atacameños

Estas habilidades, aparte de la transmisión intergeneracional que han recibido, responden a un esquema cultural complejo que se establece como la cultura Atacameña. Esta estructura sociocultural, como es bien sabido, influye en la manera de construir, los diseños seleccionados y en la forma de utilizar las piezas. En estas elecciones influyen, además, todas las características territoriales que rodean a los artesanos, componiendo un paisaje cultural que determina aspectos tecnológicos de estas piezas. Como menciona Luisa:

Yo, por mi parte, lo primero es teñir la tela, prepararlo, todo lo que me enseñó mi abuelita para no perderlo, para tenerlo ahí, todo lo que me enseñó ella. Y sobre los dibujos y el arte, eso nos habla mucho de costumbre y tradición, y a veces me inspira harto a hacer eso, es que van muchas personas y a veces uno no lo entiende, porque son diferentes lugares donde uno tiene que ir a ver los dibujos, pero a mí es sacarle esas réplicas, hacerle una tela, darle el significado. De una manera u otra, yo estoy explicando nuestra cultura que tenemos dentro del pueblo, mantener eso, que no se pierda, el cuidado de tener más cuidado, porque lo más valioso que tenemos nosotros dentro del pueblo, porque a veces no es posible que lo vayan a mirar allá, pero a través de un dibujo que no se pierda nuestra cultura, nuestras creencias dentro del pueblo y nuestras costumbres. Al fin y al cabo, los dibujos nos hablan de costumbres y tradiciones. Los sacrificios que se hacían antes ahí, las danzas que tenemos nosotros. ¿Cómo danzar? Está escrito, los danzantes danzan, que la misma danza que danzamos nosotros en Limpia de Canales, ceremonia, pagamos a la Pachamama, al Agua, a la Naturaleza, todo lo que a nosotros nos da la vida. ¿Entonces cómo lo hacemos nosotros? Bailando. Y ¿qué dice el arte rupestre que está en el dibujo? La misma forma que hacemos nosotros. Son 24 danzantes, en la fecha entre 24, 23, 22, no pasa ¿Qué hacemos nosotros? Sacrificio, las llamitas están. ¿Qué hacemos nosotros? Sacrificios y eso yo lo explico y a mí eso no me gustaría que se pierda, nuestra cultura que tenemos nosotros ahí, nuestras costumbres y tradiciones que tenemos. Y yo voy a eso. Mostrar lo que tenemos, explicarlo, lo que tenemos nosotros del pueblo, a los jóvenes del pueblo, a otras personas, no tendremos un libro, pero a través de lo que yo voy explicando se van aprendiendo las enseñanzas y sabiendo lo que son y eso no me gustaría que se perdiera.

Juan Cruz menciona algo similar, colocando énfasis en que, a pesar de la distancia, muchas personas comparten rasgos culturales en común. Realizan las mismas fiestas, les dan los mismos significados a las cosas y poseen un gran amor a su identidad.

Bueno, yo, teniendo ahora la oportunidad de compartir con varias personas que son distintas de nosotros, veo que tenemos muchas cosas en común. Creo que a pesar de la distancia y de que no nos podemos juntar o reunirnos siempre, muchas de las cosas que creemos y que compartimos y que heredamos son muy parecidas. Y eso también significa que no todo está perdido. Muchas de las cosas que nosotros todavía conservamos se han mantenido y es por algo, es porque nosotros tenemos amor a nuestra gente, a lo que somos, nos sentimos identificados como atacameños, como de la zona. Eso nos ha permitido seguir entregando ese mismo conocimiento a nuestros hijos, a pesar de que ellos no sigan nuestra tradición de artesano o de trabajar la tierra, ellos nos acompañan igual a ir a los convidos, a ir a las fiestas patrimoniales que se celebran, ellos hacen los mismos ritos que nosotros, desde un trabajo distinto, desde una manera de vestirse distinta, pero la tradición y el respeto por la tierra ellos lo siguen teniendo.

Los entrevistados mencionan ciertas amenazas a la cultura atacameña. Por ejemplo, las personas mayores mantienen con mayor ímpetu las tradiciones y prácticas culturales, a diferencia de las nuevas generaciones que buscan formar una vida alejada de sus pueblos, en algunos casos. Como menciona Luisa Terán:

Las personas mayores estamos en el pueblo, los que vivimos actualmente, pero a veces el hijo que va creciendo, a veces por trabajo, por estudio, va dejando su pueblo. Por ejemplo, en el caso mío, regresan muy poco, pero sí, cuando van es un respeto, pero yo creo que eso depende de cada familia, como converse a su hijo, como le explique a su hijo, lo que mantenga, es de familia y conversar con ellos. Yo creo eso, pero si uno no conversa con el hijo (...) pero uno como familia, conversando con los hijos, la familia, todo, porque al fin y al cabo van a seguir nuestros hijos en generación, pero si tu generación les enseña lo que saben, todo no se va a perder. Pero en cambio, que no conversemos con nuestros hijos, que no les expliquemos todo, quizás ellos van a cambiar.

Luisa agrega que, a pesar de que muchos jóvenes se van de sus hogares, se ha inculcado el respeto a las tradiciones y a la cultura atacameña, como es el caso de su familia. Su madre y sus abuelos siempre se preocuparon de enseñarle el respeto por la tierra y los valores atacameños procurando que los transmita a los nuevos integrantes.

En cambio, Juan menciona que existen amenazas reales, como el comportamiento distinto de los niños, el desapego de los jóvenes por la naturaleza y su encierro en las ciudades. En sus palabras:

Yo creo que amenazas reales, o sea, como hay varias amenazas, yo creo una más peligrosa que otra de repente. El hecho de que muchos se tienen que ir a estudiar, el poco, como decimos puesta en valor también de algunas cosas que nosotros hacemos, la artesanía. Entonces para nadie ya es como tentativo dedicarse a la artesanía, por ejemplo. Entonces, muchos son oficios que van cada vez quedando menos, menos gente. El tema del turismo también afecta, porque a pesar de que nosotros trabajamos como comunidad en el turismo, la gente va compartiendo con otras culturas y va asumiendo gustos y cambios. Entonces, muchos de estos niños, de nuestros hijos, de nuestros sobrinos, ellos ya tienen un comportamiento distinto y vivencias distintas a las que nosotros tuvimos. Ellos, igual que la mayoría de los niños de la ciudad, ya no tienen ese apego por la naturaleza, por los animales, cada vez menor, porque viven encerrados en ciudades, la mayoría. Entonces si uno no los lleva a hacer esta experiencia, vivir esta experiencia... Ellos viven igual que cualquier otro niño acá en Chile. Ya no tienen el apego que tienen los demás, que se han criado con sus abuelos, que se han criado con su madre en el campo. Entonces, tarde o temprano eso nos va a afectar. Y quizás no vamos a desaparecer como cultura, pero sí van a cambiar muchas de las cosas que hoy tenemos.

Además, agrega el impacto del turismo en la zona, estableciéndolo como un factor de riesgo para la desaparición de la cultura Atacameña:

Y todas esas consecuencias del turismo, precisamente, y desproporcionado. No se ha hecho un trabajo, yo creo, con las comunidades, que se priorice el conservar estos sitios. Los mismos sitios arqueológicos están poco protegidos. Entonces, los sitios arqueológicos que no son administrados por comunidades y que están abiertos, son cementerios y cosas así, la gente los pasa a llevar. Yo creo que falta un poco de cultura de la gente que está a cargo de administrar esos lugares, pero también de nosotros. A veces es mejor ponerle un poquito más de valor a esas cosas, más que el económico, el cultural. Yo creo que nos falta eso.

Relación con los objetos

Aparte de sentir un profundo orgullo por el conocimiento tradicional y por las piezas mismas, muchos artesanos, en este caso Juan, Luisa y Quintín, mantienen una estrecha relación con estas materialidades puesto que denotan aspectos religiosos de la cultura atacameña. Por ello, desde muy pequeños se les ha enseñado a respetar y valorar los objetos ceremoniales (como queros, vasijas, textiles, etc.). Dice Juan:

(...) yo aprendo también del objeto muchas veces cosas que me relataban, bueno, acá no está en la muestra, pero hay *keros*, mi mamá me contaba que cuando ella era chica y mi tía Romualda, que, por ejemplo, se dice que el cóndor es un animal que no caza, pero ella decía que sí mataba a los animales pequeños y que les comía la lengua. A mí me sorprendió verlo eso tallado en un *kero* y le comían la lengua al animal pequeño, al *cuchito*. Para mí esos testimonios están dentro de esto. Entonces, a veces el descifrarlo son cosas que uno solo las ve y la reconoce porque lo relató alguien que lo vio. Entonces, para mí, por lo menos, eso fue impresionante, porque yo no tengo la posibilidad de verlo. No es algo que lo pueda ver.

Y agrega:

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

Siguiendo con lo anterior, Luisa comenta que siempre se le enseñó a tratar con mucho respeto las piezas que encontraba en el campo y en los sitios arqueológicos cercanos:

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

Tratamiento de la madera

Producto de los altos niveles de sequía presentes en el desierto de Atacama, las maderas deben ser tratadas y protegidas luego de su recolección. Ya sea algarrobo, chañar o madera de cactus, su superficie debe ser recubierta con algún material que la selle e impida su posterior agrietamiento. Esta técnica, como la mayoría de las prácticas, no es algo nuevo y con el pasar de los años ha ido evolucionando. Como menciona Juan:

Nosotros ahora aplicamos aceite a la madera para que no se agriete. Me imagino que usaban, por ejemplo, grasa animal, también puede que tengan un recubrimiento de eso, porque se usa, bueno, algunos usan cera de abeja también para las tablas, por ejemplo. Y porque allá en el desierto, sobre todo, la madera muere rápido, si no se protege. Entonces yo imagino que los protegían con algo.

El objetivo de cubrir la superficie con algún material permite dar más años de vida al objeto. Por ello, luego de recolectar el material, sellarlo con algún tipo de grasa o aceite, se deja secar y reposar por un buen tiempo. Continúa Juan:

Se empieza a rajarse, se empieza a secar, y se raja porque no es que se seque nomás, sino que al secarse se agrieta. De hecho, los instrumentos musicales, por ejemplo, también les pasa eso.

Muchos que van para allá compran una guitarra y después al mes se les rompe, porque ya no tiene la humedad que necesita. Entonces, por ejemplo, yo para trabajar el algarrobo tengo que dejarlo secando. Tengo que dejarlo secando por lo menos un año para las piezas que necesito después trabajar.

Es importante que la madera esté bien seca para poder imprimir algún dibujo o construir algún objeto con ella, ya que, si no está lo suficientemente seca, puede agrietarse y romperse con el uso y el pasar del tiempo. Juan menciona que:

En mi caso por lo menos es así. Igual el cactus, no sé, yo igual he trabajado cactus, pero ya seco también. Hay algunos que nos dicen que lo trabajan un poco más húmedo (...).

En la misma línea del tratamiento del cactus, don Quintin (comunicación personal, 2024) reafirma la necesidad de que se encuentre totalmente seca para su tallado y manufactura. Aunque, existen algunas cosas que se pueden hacer con la madera húmeda o mojada, ya que se encuentra más elástica y moldeable:

El cactus siempre es seco. Pero hay cosas que hay que hacerlo mojado, como ser la forma de un cacto, eso hay que mojarlo y darle la forma y aprensarlo con elástico. Esa es la prensa que uso yo. Entonces, ahí si usted quiere más grueso, quiere más delgadito. Hay que dejarlo secar. Después ya para terminarlo, para hacer los cortes, todo eso que esté sequito. Pero para prensarlo igual, para las lámparas cuadradas, digamos, igual tiene que mojarlo y viene el cactus y uno le apresa ahí, y ahí queda derechito. Después, ya hay que dejar lo que hay que saber. Y de ahí usted trabaja ya.

Además, el interior del cactus se limpia por dentro con la ayuda de las larvas de un tipo de mosco, los cuales se comen toda su carne. Al respecto Quintín cuenta:

El cactus cuando está seco bota todo eso. O sea, no los bota, pero está casi libre ya de todo lo que es espina, lo que tiene encima y lo que tiene adentro. Porque por todos lados llega como carne, adentro y afuera. Y eso cuando se seca, muere. Porque quien lo mata al cactus es el mosco, el gusano. Entonces el mosco pone esos huevos ahí y eso se lo come toda la carne, y ahí se seca el cacto. Es el asesino, digamos. El mosco, el asesino del cactus. Entonces, una vez que esté seco, eso ya se separa de la madera. Lo hago sacando, ya que limpio la madera, que ahí usted puede trabajarlo.

Un tratamiento muy similar realiza Luisa para trabajar el chañar y el algarrobo. Primero recolecta sus raíces en el campo con un serrucho, las convierte en láminas y luego dibuja en estas:

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

Herramientas utilizadas

Para el trabajo artesanal de la madera, Juan utiliza diversas herramientas que, muchas veces, son fabricadas por él mismo o por cercanos. Además, a esto se suman las que son eléctricas, pero su uso se restringe a obras que demandan mayor fuerza:

Principalmente gubias, formones y sierras. Sierras de calar manuales. Por ejemplo, había estado hablando que hay herramientas eléctricas ahora, pero me sirven solamente para el trabajo grueso, que sería dimensionar la madera. Pero todo el trabajo en sí, ya del tallado,

no sirven, porque el trabajo es muy pequeño. Entonces todo eso tengo que hacerlo con formón y cuchillos.

Además, Juan tiene muy claro que estas herramientas han evolucionado con el pasar del tiempo, y dice que se utilizaban distintos materiales para realizar algunas labores, por ejemplo, trozos de vidrio o piedras. Quizás lo más relevante de este proceso, es que la técnica se ha mantenido a lo largo de los años y ha tenido pocas variaciones. Como destaca Juan:

Por lo que tengo entendido, lo que he averiguado, son piezas que se hacían de metal, como bronce un poquito más duro cobre y son muy parecidas a las que usamos y que las uso hoy en día. En realidad, la diferencia está en el material (...) sé que se usaban piedras para raspar también, por ejemplo, mi papá me enseñó a raspar con vidrio para pulir partes que los escofines dejan un grano muy grueso y entonces para suavizar el grano que deja la escofina, utilizamos vidrio y raspamos y con eso emparejamos y después podemos dibujar encima de la tabla y poder seguir tallando. Entonces, yo imagino que podrían usar piedras como la obsidiana, que es un vidrio natural para el mismo proceso. Al final, cambió el material, pero la técnica no creo que sea muy distinta.

Tipos de piezas manufacturadas

Como se ha expuesto en la entrevista los artesanos realizan varios tipos de piezas como juguetes y cucharas. Es muy común que, en los años formativos de los artesanos, construyan objetos pequeños y de baja dificultad. Como menciona Juan:

En un principio hacíamos cosas más cotidianas, hacer juguetes. Entonces todo eso te va soltando la mano para después hacer cosas ya más elaboradas. Mi papá me enseñó lo básico, aprender a cortar la madera, aprender a tallar y a dibujar y desde ahí ya uno va buscando también nuevas formas para poder desarrollar de mejor manera el trabajo y hacerlo más rápido.

Don Quintin, en cambio, comenta que comenzó con los objetos más fáciles de realizar, las lámparas de cactus para luego pasar a construir iglesias en miniatura, joyas, tambores, etcétera.

Para empezar, yo aprendí que lo más fácil sería hacer lámparas. Lámparas, lámparas. De ahí ya me fui perfeccionando, ya cortando la madera. Y ahí uno hace casas, hace la iglesia, la iglesia de San Pedro, la iglesia de Río Grande. Y hay joyeros, lo que uno venga a la cabeza ya uno va perfeccionándose. Como digo, la forma del cactus, yo no lo he visto en ningún lado que lo hacen otros artesanos. Pero me costó. Sí, porque eso y claro, me costó la primera y segunda vez darle la forma y todo el cuento. Después, ya todo es más fácil. Para uno después es fácil. Primero lo que cuesta es inventarlo, cómo lo voy a hacer. Y lo hago de varias cositas, se puede hacer de todo.

Además, añade:

Lámpara, eso es lo que aprendí, lo primero que aprendí a hacer del cactus, porque ese se corta, porque el cactus se forma de esto, ¿cierto? Y esto lo corta acá. Y ya esto estando libre, ya queda la lámpara casi. Usted le pone una cosa, como un palito, digamos ahí. Claro, que tiene que hacerle sus dibujitos al palito y le pone una plataforma abajo, lo para y queda lista la lámpara. Claro que tiene que hacerle sus dibujitos al palito y le pone una plataforma abajo, lo para y queda lista la lámpara.

Por su parte, doña Luisa cuenta que a los llaveros y a las láminas de cactus les dibujaba motivos que hacían referencia a petroglifos de la zona:

Y hacía como unas láminas y ahí yo los tallaba y los pintaba, el cactus y eso, así como un cuadro. Y eso los vendía. Y hacía también como colgantes, así, llaveros de eso con el trabajo del dibujo,

tallado, pintado, y así nació el mío. Pero a mí me gusta igual. Trabajar más con el cactus, aunque igual con la madera, algarrobo. Yo trabajo en los llaveros con algarrobo. Pero le hago láminas cuando está verde. Por ejemplo, cuando podan, yo ahí saco una ruedita para llavero y ahí lo voy cortando en láminas (...) para ahí tengo los llaveros, entonces hago esas láminas, pero me ha resultado después que los pinto y todo, yo uso resina, después de la miel también que usa resina, entonces le deja un brillo.

En el caso de Juan, comenzó a construir materiales cotidianos como cucharas y juguetes, luego confeccionaba llaveros, colgantes y tabletas de alucinógenos:

Luego hacíamos con la madera misma y ya empezamos a hacer llaveros, colgantes, entonces fue como la primera vez que yo empecé con el trabajo ya más especializado en la madera. Desde ahí, primero a hacer tabletas más sencillas que son tablas más planas, por talla, que son más fáciles de hacer, sobre todo para los niños, y después a medida que uno va perfeccionando esa técnica ya puede ir haciendo otros trabajos más avanzados, más tridimensionales, que requieren más tiempo y precisión para hacerlo (...) en un principio hacíamos cosas más cotidianas, hacer juguetes.

Problemas y proyecciones a futuro

Además de valorizar el trabajo artesanal en madera de los entrevistados, por medio de estas entrevistas se procura realzar sus opiniones y comentarios sobre las piezas de las colecciones del Museo Chileno de Arte Precolombino. Sumado a esto, se da un espacio para que los maestros artesanos den su opinión sobre el mantenimiento de las piezas y que expongan sus ideas y proyecciones para el futuro, tanto para proyectos que tengan relación con su localidad o a nivel más regional.

Como destacan los entrevistados, el principal problema consiste en el poco interés de las nuevas generaciones en los trabajos artesanales, sea cual sea la materialidad que se trabaje. Este problema se crea a partir de prohibiciones de manufacturación de la materia prima como el cactus. Don Quintin explica:

(...) porque yo lo único que trabajo allá, y como que nadie se interesa trabajar, el cactus. Y habiendo harto cactus, tenemos cualquier cactus en los cerros. Hay que sacrificarse, ir a buscar, muchos van en burro a buscarlo; pero hay seco, seco, pero nadie se entusiasma a trabajar. Soy el único que trabajo allá. Hoy día, como hablamos de la greda, hay proyectos para hacer talleres de la greda de esta manera, pero del cacto no. ¿Y por qué? Porque el cactus está prohibido, ¿cierto? La venta no está permitida. Un tiempo, el museo me pidió artesanía para que yo dejara y para ellos vender. Pero claro que yo tenía greda y tenía cactus. El cactus no me lo recibieron, no me lo recibieron y la greda sí, y me explicaron lo mismo, entrar en problemas. Pero en la feria siempre yo llego y nunca, gracias a Dios, nunca he tenido problemas, nadie me ha llamado la atención. Pero talleres no habrá por eso, porque no está permitido.

Luisa comparte la visión de don Quintin y menciona la falta de accesibilidad a los materiales, lo que produciría, como se mencionó anteriormente, el desinterés y la poca manipulación del cactus. En sus palabras:

Yo igual creo que se está perdiendo dentro del pueblo de Caspana, ahora ya como va quedando en madera, igual en cactus, una sola abuelita, o sea, don Ascensio le hace unos trabajos muy, muy bonitos, muy, muy bonitos. Le hace de cualquier forma una raíz, le buscan animal, ya tiene uno, le hace todo bien talladito y todo. Pero yo creo que la juventud ya no, no, porque en el pueblo somos los que vivimos nosotros, somos más gente mayor, y entonces para los que vienen las otras generaciones ahí yo creo que no.

Juan menciona una situación muy similar a la dicha por los anteriores entrevistados, y añade que las personas buscan otras alternativas producto del lento proceso por el cual deben pasar estos materiales y su poca venta:

Bueno, yo creo que un poco lo mismo. O sea, nosotros igual tenemos problemas, lo que decía acá don Quintín, tenemos problemas con la materia prima, no podemos, vivimos en un desierto, entonces también tenemos claro que no podemos hacer abuso de lo poco que tenemos en plantas y todo eso. Y por eso, muchas veces, lo que yo lo que les decía al principio, de que la mayoría de las maderas que trabajo son recicladas, y respecto al tipo de trabajo que hago, hay gente que le gusta, se interesa por aprender, pero lo que les decía, al final es un trabajo que requiere paciencia y la gente busca a veces algo rápido, que se venda rápido y esto es un trabajo que no siempre se vende rápido y que requiere también un aprendizaje un poco mayor que otras cosas. Entonces, al final la gente busca otras opciones y así como todos probamos diferentes materiales antes de llegar a algo que nos gusta, yo creo que igual debe haber alguien ahí que está interesado en aprender y seguir. Por lo menos a mí me nació trabajar esto en un principio, más que nada fue por necesidad, pero después lo seguí ya por gusto, pero hoy en día lo veo difícil, mi hermano, por ejemplo, ya no talla, mis sobrinos tampoco, entonces dentro de la misma familia ojalá que algún día se interesaran, pero se ve cada día más complicado para nosotros.

Y sumado a lo anterior:

(...) de los que se han dedicado a la artesanía en sí, en general, yo creo que soy el único que ha seguido. Entonces, dentro de lo que también son de ahí, mi sobrino, tengo una hija, pero tampoco les ha interesado seguir aprendiendo o siquiera conocer de qué se trata, entonces es un poco difícil. Les he tratado de enseñar a otras personas, pero el proceso de aprendizaje es lento, entonces ellos quieren ver resultados rápidos, entonces mucha gente se frustra y ya no sigue. Por eso yo creo que es un tema complicado el traspasar ese conocimiento cuando no hay ganas de poder.

Luego de conocer sus problemas, la entrevista buscó que los participantes entregaran mensajes para las nuevas generaciones. Don Quintín dice:

En mi caso, mi mensaje sería que, no sé, tengamos un permiso para poder trabajar el cactus, y de ahí sí, porque claro que a lo mejor la juventud va a interesarse a trabajar, porque como digo, si no se interesa trabajar la gente es por eso. El problema es que no hay un permiso. Yo he pedido a Conaf y he andado tras de Conaf que me den un permiso para para sacar cactus, pero nunca, nunca me han dado. Me han dicho que vamos a conversar, que vamos a llamar a todos de la comuna, una vez me dijeron vamos a llamar a todos en la comuna, toda la gente que trabaja en cactus, vamos a tener una reunión y ahí vamos a ver, nunca fue. Entonces, ese puede ser un, pero para la juventud, al menos mi hijo. Están sabiendo que no hay un permiso, que no dejan sacar el cactus y toda la gente, la gente en el pueblo lo sabe, entonces no van a seguir con eso, a trabajar, aunque mis hijos, ellos trabajan el cactus, trabajan, pero claro, no se dedican siempre, de vez en cuando pescan un cactus, hacen alguna cosita porque su trabajo es otra cosa.

A lo anterior, Luisa agrega que, si los habitantes tuvieran los permisos necesarios para trabajar el cactus, el trabajo artesanal de estos podría ser masivo y con un mayor desarrollo, pero como no es el caso, estas actividades se pierden junto con el interés de las nuevas generaciones:

Igual en Caspana, si tenemos otro tipo de maderas, pero yo creo que como dicen, es más, como permiso, uno para llevar, porque ahora es más complicado y no solamente la madera, sino hay muchas cosas que uno puede trabajar, en piel, en todas cosas tenemos que tener un permiso, no solamente el cactus, en madera y en otras cosas, y eso es difícil de conseguir, por eso mismo la gente joven no sigue y se está yendo más a la ciudad. ¿Tiene esa oportunidad? Si tuvieran esa oportunidad yo creo que sí, claro.

El respeto hacia las piezas arqueológicas

En relación con el respeto que los atacameños demuestran hacia las piezas arqueológicas, destaca su actitud de no intervenir ni alterar los objetos que encuentran durante el pastoreo de llamas. Sobre esto, Romualda Soza dice:

Yo cuando veo eso, para mí es como un respeto. Y yo no lo recojo, yo siempre lo dejo ahí. Pero yo siempre que me encontré algo así, cántaros grandes, que están quebraditos, pero siempre con un respeto guardarlos para que nuestros animales no lo hagan más tira. Y eso es más especial por los tatarabuelos, porque siempre nos han enseñado que no los recogiéramos. Y nosotros no lo recogemos.

Luisa Terán refuerza este punto:

Si nosotros estamos en un camino, igual con hartito respeto lo tomamos y lo dejamos en otro lado, pero sí con un permiso que tenemos que tener, ese permiso para tomarlo y dejarlo en otro lugar, hasta una piedra, todo.

Almacenamiento en depósitos

Adriana Puca y Juan Cruz destacan la importancia de que todo lo relacionado con lo Atacameño sea almacenado en conjunto, separado de los objetos pertenecientes a otros pueblos indígenas. En esa línea, Juan Cruz enfatiza en que no se deben separar los objetos por su materialidad, sino conservarlos tal como fueron encontrados, ya que esto entrega contexto sobre las piezas, su funcionalidad original y su significado. Asimismo, reafirma que todos los objetos deben ser siempre tratados con respeto.

Exhibición de los objetos

Tanto Juan Cruz como Adriana Puca están de acuerdo en que los objetos Atacameños pueden ser exhibidos al público. Adriana Puca destaca que, al momento de realizar estas exhibiciones, es fundamental respetar las ubicaciones originales de las piezas que formaban parte de ofrendas mortuorias, tal como fueron encontradas.

Conservación de las piezas de madera

Quintín Condori señala la importancia de mantener limpias las piezas de madera. Por su parte, Juan Cruz sostiene que estos objetos no deben ser excesivamente intervenidos, sino que es preferible respetar el estado en el cual se encuentran. Según él, los objetos tienen vida y, por lo tanto, una caducidad natural que debe ser respetada. Juan Cruz y Luisa Terán coinciden en que lo mejor es conservar los objetos tal como están. Al respecto, Quintín Condori añade que, si se cuidan adecuadamente, las piezas pueden durar mucho tiempo, incluso si presentan fracturas.

BIOGRAFÍA DE LA PIEZA

Información institucional

Esta pieza perteneció a la colección Arce-Orchard y fue donada al Museo Arqueológico de Santiago en 1981, formando parte de la colección Santa Cruz-Yaconi, conformada por Manuel Santa Cruz López y Hugo Yaconi Merino.

A lo largo de su historia, la colección Santa Cruz-Yaconi atravesó distintos hitos. Entre ellos destacan la creación de la Sociedad de Arte Precolombino Nacional en 1981 y, en ese mismo año, la fundación de la Galería de Arte Precolombino Nacional, posteriormente renombrada Museo Arqueológico de Santiago en 1988. Esta institución se estableció en la Plaza Mulato Gil de Santiago de Chile, bajo la administración de la Fundación Cultural Plaza Mulato Gil de Castro.

En el año 2010, la colección fue donada al Museo Chileno de Arte Precolombino, según consta en la carta de los donantes, publicada en *Arte Precolombino Chileno. Donación Colección Santa Cruz-Yaconi* (2011).

Circulación en exposiciones

1992-1994: Esta pieza formó parte de los 89 objetos seleccionados para la exposición "Chile Indígena", organizada por el Museo Arqueológico de Santiago a solicitud del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. La muestra se presentó en Europa, con motivo del Quinto Centenario de la llegada de los españoles a América.

Fue exhibida en:

Enero–febrero de 1992: Musée d'Ethnographie de Ginebra, Suiza.

Mayo–junio de 1992: Übersee-Museum, Bremen, Alemania.

Julio–septiembre de 1992: Państwowe Muzeum Etnograficzne, Varsovia, Polonia.

Octubre–noviembre de 1992: Salzburg Museum Carolino Augusteum, Salzburgo, Austria.

Diciembre de 1992–enero de 1993: Néprajzi Múzeum, Budapest, Hungría.

Abril–mayo de 1993: Inauguración de la muestra "Chile indígena", en el Museu Etnològic de Barcelona, España.

Junio–agosto de 1993: Bryggens-Museum, Bergen, Noruega.

Septiembre–octubre de 1993: Museo Regional Central de Jönköping, Suecia.

Noviembre–diciembre de 1993: Instituto Ítalo-Latinoamericano, Roma, Italia.

Enero–febrero de 1994: Museo Etnográfico de Leiden, Países Bajos.

Mayo–julio de 1994: Museo Nacional de Finlandia, Helsinki, Finlandia.

Agosto de 1994: La muestra "Chile indígena" llega a Santiago, Chile.

1996: la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio solicitó nuevamente la muestra para una gira por Asia Pacífico entre 1998 y 1999.

Enero de 1998: Presentación de la muestra en el Palacio Cultural de los Trabajadores, Beijing, República Popular China.

Marzo–abril de 1998: Presentación de la muestra en el National Folk Museum, en el Palacio Real Kyungbok, Seúl, Corea.

Junio–agosto de 1998: Presentación de la muestra en Tailandia.

Septiembre–noviembre de 1998: Presentación en Indonesia.

Diciembre de 1998–enero de 1999: Presentación de la muestra en Nueva Zelanda.

Febrero–abril de 1999: Presentación de la muestra en Australia.

Mayo–julio de 1999: Presentación de la muestra en Filipinas.

Más información acerca de la colección Santa Cruz-Yaconi:

Museo Chileno de Arte Precolombino (2011). *Arte precolombino chileno: Colección donación Santa Cruz-Yaconi*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Arte-precolombino-chileno.pdf>

Circulación en publicaciones

Esta pieza fue publicada en Museo Chileno de Arte Precolombino (2011). *Arte precolombino chileno: Colección donación Santa Cruz-Yaconi*. Santiago, Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino, p. 132. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/10/Arte-precolombino-chileno.pdf>

Proyectos relacionados

No presenta información.

DOCUMENTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

1. Sobre los *keros*

Los *keros* constituyen unos de los objetos ceremoniales más emblemáticos del mundo andino prehispánico y colonial. Su presencia en Tiwanaku ha sido ampliamente documentada como parte de complejas prácticas rituales asociadas al consumo de líquidos fermentados, como la *chicha* (Anderson 2009). Estos recipientes, de forma tronco-cónica o hiperboloide y superficies bruñidas (Goldstein 2004), fueron elaborados en diversos materiales —principalmente madera, aunque también cerámica o metal— y utilizados en gran parte del territorio andino con una doble función: utilitaria y simbólica (Núñez 1963; Espoueyes 1974; Uribe 2004; Horta 2013). Su forma más reconocida presenta una boca más ancha que la base y proporciones variables, y su confección solía realizarse con maderas duras y oscuras, trabajadas en estado seco o levemente húmedo (Latham 1938; Espoueyes 1974). Este tipo de *keros* está especialmente asociado al periodo de dominio incaico y a los primeros años del periodo colonial, cuando se consolidó un estilo visualmente reconocible como Inca (Horta 2013).

Al margen de su materialidad y técnica, los *keros* tenían una dimensión ideológica central. No eran objetos destinados al comercio, sino instrumentos clave para establecer relaciones sociales, políticas y religiosas. Su valor simbólico explica por qué continuaron fabricándose incluso bajo el dominio colonial, cuando alcanzaron niveles de complejidad artística notables, sobre todo con los vasos policromados de los siglos XVII y XVIII (Flores, Kuon y Samanez 1998). Estas piezas cumplían una función comunicacional, transmitiendo mensajes codificados a través de su forma, su iconografía y su uso en contextos rituales. Su iconografía, que incluía bandas decorativas, anillos elevados, figuras zoomorfas, antropomorfas y patrones geométricos abstractos o aserrados (Goldstein 2003; Uribe 2004), no era meramente estética, sino que evocaba principios cosmológicos andinos, como la dualidad Hanan-Hurin, la reciprocidad comunal y la jerarquía social (Cummins 1988).

El uso ritual del *kero* era profundamente colectivo. Se brindaba con otros, se pasaba de mano en mano y se producía en pares idénticos, lo cual no solo respondía a una lógica de reciprocidad, sino que simbolizaba la unidad de los opuestos y la participación equitativa en el acto ceremonial (Cummins 2005 [2002]). La acción de ofrecer el *kero* en la mano derecha o izquierda registraba sutilmente las posiciones dentro de la jerarquía estatal, integrando las divisiones sociales mediante actos no lingüísticos. En este sentido, el *kero* operaba como una herramienta para ejecutar un discurso sociopolítico complejo, que se activaba a través del ritual. No era el objeto en sí el que tenía valor, sino su lugar dentro de una red de significaciones performativas (Cummins 1988). Esto explica su permanencia como objeto cargado de sentido incluso en el periodo colonial, cuando siguió siendo usado en contextos funerarios y rituales como símbolo de continuidad cultural (Horta 2013).

Desde una perspectiva mítica, Cummins (1988) relata un mito que sitúa el origen de los *keros* en Tiwanaku, afirmando que los incas continuaron la grandeza de dicho imperio. Horta (2013) retoma esta narración para señalar que los incas no solo utilizaban Tiwanaku como fuente de legitimidad política, sino también como clave para comprender la continuidad de los *keros* como evidencia tangible del pasado andino, especialmente durante la Colonia. Así, los *keros* no solo encarnaban una tradición, sino también una forma de resistencia simbólica frente a la imposición cultural colonial.

Algunos estudios incluso proponen que estos vasos funcionaban como soportes de información: objetos tangibles capaces de almacenar y transmitir contenidos vinculados a la religión, la identidad, el poder y la memoria genealógica. De acuerdo con esta visión, los *keros* conformaban un sistema de comunicación material no basado en escritura alfabética, pero sí en códigos visuales, iconográficos y contextuales (Martínez 2008 2011; Quispe-Agnoli 2008; Lizárraga Ibañez 2015). Además de su función ritual y simbólica, la circulación de *keros* también tenía implicancias económicas y políticas. Se producían

versiones locales como formas de ofrenda al Estado o a la religión oficial, ampliando la variedad estilística disponible y reforzando la centralidad de las élites que accedían a estos bienes suntuarios (Uribe 2004). Esta dinámica contribuía a enriquecer la circulación simbólica del poder y a consolidar redes de prestigio tanto en el ámbito incaico como en el colonial temprano.

Finalmente, los *keros* deben ser entendidos no como objetos acabados, sino como cuerpos vivos en constante transformación. Investigaciones recientes sostienen que estos recipientes eran reparados, modificados, intervenidos y heredados por generaciones. Como organismos materiales, atravesaban distintos estados de uso y conservación sin perder su vitalidad social.

2. Decoración/forma

De acuerdo con las categorías propuestas por Rowe (1961), este *kero* presentaría una iconografía de tradición incaica temprana, caracterizada por una decoración ejecutada mediante la técnica de incisión. Esta clasificación coincide con la tipología establecida por Núñez (1963), quien identifica el Tipo 16 como correspondiente a grabados geométricos. Entre las formas más representativas de estas incisiones se encuentran los patrones de líneas en zigzag, paralelas achuradas, trazos verticales o diseños cuadrículados, todos ellos asociados a contextos prehispánicos previos a la conquista. Estos motivos forman parte de un repertorio iconográfico ampliamente difundido durante la expansión del Tawantinsuyu. Horta (2013) refuerza esta interpretación al ilustrar *keros* de características semejantes en las figuras 8B, 8C, 9B y 10, donde se observa la persistencia de estos patrones geométricos como marcadores visuales de filiación incaica.

3. Temporalidad

Durante el Horizonte Tardío o Período Inca (ca. 1400–1536 d.C.), el Imperio incaico incorporó amplios territorios del actual continente sudamericano, incluyendo el norte de Chile, que fue adscrito al Collasuyu, una de las cuatro divisiones del Tawantinsuyu (Uribe 1999; Viñales et al. 2020). Según John Rowe (1985), la presencia inca en territorio chileno comenzó hacia 1470 d.C., bajo el gobierno de Inca Yupanqui, hijo de Pachacútec. No obstante, esta cronología es discutida por investigaciones arqueológicas chilenas y argentinas, que plantean un proceso de incorporación más temprano, gradual, heterogéneo y territorialmente segmentado (Uribe 2012, p. 103).

En este escenario, los efectos del período Intermedio Tardío (PIT) resultan clave para comprender las dinámicas culturales previas a la expansión inca. Factores como tensiones sociales, desequilibrios ecológicos, disputas por recursos y conflictos internos configuraron un contexto de reorganización social, reflejado en transformaciones arquitectónicas, en los sistemas de asentamiento y en las expresiones materiales locales (Uribe et al. 2002).

La expansión inca no se limitó al control militar o territorial; también implicó una dimensión simbólica y administrativa. El Qhapaq Ñan, cuya traza aún es visible en la región del Loa y San Pedro de Atacama, da cuenta de una ocupación articulada mediante redes viales, tambos, centros logísticos y espacios rituales. Esta infraestructura revela un dominio estratégico sobre la movilidad, el comercio y los recursos, acompañado de mecanismos de dominación ritualizada.

Según Berenguer (1987), los incas avanzaron hacia el sur con el respaldo de grupos altiplánicos, enemigos tradicionales de las sociedades del desierto. En el valle del Loa construyeron instalaciones en puntos elevados como el *pukara* de Turi, cerca de Toconce, desde donde controlaban el tramo medio del río, incluyendo Atacama la Baja (Chiu Chiu). En el sector del Salar de Atacama establecieron su centro administrativo en Catarpe, frente al *pukara* de Quitar, como base para ejercer control sobre San Pedro. Aunque esta cultura había mantenido su autonomía política por siglos, fue finalmente incorporada al Tawantinsuyu hacia 1400 d.C.

Sin embargo, la huella inca en San Pedro de Atacama fue limitada. Ello se explica no solo por la brevedad del dominio, sino también por el carácter funcional que el imperio asignó a la región como enclave estratégico en su proyección hacia el sur. En el plano material, la sociedad local evidenció una notable capacidad de adaptación selectiva. A lo largo de su historia, integró elementos de culturas externas como Tiwanaku e Inca, sin adoptar de forma total sus rasgos visuales o simbólicos.

Este patrón de apropiación selectiva —recurrente en San Pedro— destaca su habilidad para combinar influencias externas con una continuidad cultural sostenida. Los registros arqueológicos del Horizonte Tardío, como cerámica diagnóstica, arquitectura vinculada al Qhapaq Ñan, arte rupestre y centros administrativos, permiten identificar una presencia inca focalizada, centrada en el control

logístico, simbólico y ritual del territorio. Algunos autores interpretan esta modalidad como un modelo de dominación basado en la eficacia simbólica y las oposiciones ideológicas más que en la transformación directa de las prácticas locales (Adán y Uribe 1997; Uribe 1999).

4. Aparición en el lenguaje

La lengua con la que comúnmente se asocia a los atacameños es el kunza. Según Lehnert (1987, esta lengua se localizaba en la cuenca hidrográfica del Salar de Atacama y sectores adyacentes conformados por pequeños valles tipo oasis y *ayllus* dispersos, ubicados en el interior de la actual provincia de El Loa. (104).

Con la invasión española en el siglo XVI se desencadenaron diversos procesos coloniales que incluyeron el avance o expansiones de otras culturas y lenguas, principalmente el aymara y el quechua, lenguas antiguas traídas por los imperios Tiwanaku de Ayacucho e Inca (Fernández, 2010). Con el auge minero que se inicia en el siglo XIX y la posterior Guerra del Pacífico (1879-1883) se profundizaron las transformaciones locales y la desestabilización del pueblo atacameño, implicando también una modificación lingüística que redujo el uso del kunza, convirtiéndolo en una lengua minoritaria al borde de la extinción.

En la actualidad, el castellano predomina en la región. Sin embargo, el kunza, el aymara y el quechua siguen presentes en la memoria y en diversos ámbitos culturales, como la toponimia, los cantos ceremoniales, la fitonimia, la artesanía y otros campos semánticos (Torrice-Ávila 2022). En este contexto, destacan ciertos términos y conceptos provenientes del kunza, el quechua y el aymara, estrechamente ligados al uso cotidiano, los oficios tradicionales, las funciones, las prácticas rituales, las formas y materialidades de los objetos y la relación con el entorno natural. A continuación, se destacan algunas de estas palabras.

1) Ckunza/Ckunsa/Kunza/Kunsa/Cunza/Cunsa

Rodolfo R. Schuller (1873). Vocabularios y nuevos materiales para el estudio de la lengua de los indios Licán-Antai (Atacameños)-Calchaquí. Santiago: F. Becerra, [1907].

arbusto (varilla) ch'intur
ramas de árbol: tak'os
astilla: k'arupstur
leña (p.quemar: hak'amur
espina: lich'i
corteza de árbol: ch'ak'ch'astur
cardo: k'eltur
la planta con que se fabrica llicta o chile para coquear: lek'e
arbusto pingo-pingo: miri
junquillo: pirul
una planta de la cordillera: seber
algarrobo: yaalir, yali
una pl. de la cordillera: ch'uch'ar
arbusto parecido al boj: ch'och'au
una pl. arborescente de la cordillera: k'opa
coca (nombre atacameño): molantur
arder con llamaradas: tumainatur
arder: lok'tur
embriagarse: pulk'tur (?)

Emilio Vaisse, Félix de Hoyos y Aníbal Echeverría i Reyes (1896). Glosario de la lengua atacameña. Ediciones Cervantes, Santiago.

Ckeltur: cardo.
Litchi: espina
Sockersema: vara
Tackos: ramas de árbol.

Tchackthastur: corteza de árbol.
Ttotor: espina.
Tchaynar: chañar, árbol.
Tchintur: varilla. Arbusto.
Tchotchau: arbustito parecido al boj.
Ckacktur: beber.
Máckalo: tomar.
Mantur: tragar.
Ckatchi: chicha de maíz
Sucknútur: brindar.

Julio Vilte Vilte y Claudio Pérez (2004). Kunza: Diccionario kunza-español / español-kunza. Lengua del pueblo Lickan Antai o Atacameño. Codelco-Chile, Santiago.

Ckelekelte: Planta espinuda
Ckeiltur: Cardo
Hey'natur: Moler
Honatur: Quemar
Pútutor: Soplar
Yalí: Algarrobo
Yali: Árbol

Wilson Segovia (2012). Diccionario didáctico kunsá. Departamento Andino de la Municipalidad de Calama.

Madera, leña. Hackamur

2) Kechua/Quechua/Quichua

Diego González Holguín (1608/2007). Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Quichua o del Inca (ed. facsímil). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Ayri: hacha de cortar.
Ccullu: la madera gruesa, y madera que es material de toda obra.
Ccullucuna: las serojas, o puntas quebradas de la leña, o las astillas de la madera.
Cincuni: bola de madera cinco bolear echar la bola.
Curco: madero grueso y viga. / Curcu: viga, y todo género de madera de rasas.
Chacana: escalera de madera.
Champini: hachazo dar.
Chectani: rajar madera o leña.
Chectascacuna: rajas de madera.
Curcunchani huacic. tam.: enmaderar.
Curcuqqencha, curcutacarpuy cuscca: estacada de madera, o talanquera.
Huacipcurean chasecan: enmaderamiento.
Hachha: árbol silvestre.
Hachha hachha: arboleda.
Hachuna: escoplo de carpintero.
Kapyá: cosa blanda de comer, o de labrar madera, o metal & c.
Kapyá curcu, o qqueru: Madera liviana floja como maguey, o palo de balsas.
Kullto: madera para labrar algo.
Llacllani: carpintear.
Llacllak llacllaycana: carpintero.
Llakllaycamayoc: carpintero, o entallador.
Llakllasca: madera labrada.
Llimppicuna: todas maneras de colores del lacre con que pintan vasos de madera.
Lluchani: labrar madera.
Mallqui: planta de árbol.

Meka: plato de madera.

Qqueru: madera gruesa, o delgada todo lo que es materia de carpintero que se labra.

Queru, y culla: vigetas madera menor: madera de labrar.

Ruruk mallqui, o mallqui: árbol de huerta o fructífero.

Soncco: el corazón y entrañas, y estómago y la conferencia, y el juicio o la razón, y la memoria, y el corazón de la madera y la voluntad y encendimiento.

Ttimta tueta: polilla de madera.

Ttutayan: carcomerse la madera seca.

Yicay curcueta hucchani: empalmar madera.

Roberto Lehnert (1988). Nomenclatura Quechua de Cerámica Artesanal. *Hombre y Desierto*, 2, 115-123.

Kero. Vaso.

Upiyana. El vaso en que bebe.

Julia Quispe, Miguel Urrelo y Agustina Morales (2019). Diccionario Ilustrado de la Lengua Quechua. Ministerio de Educación, Chile.

Algarrobo. Thaqu

Árbol. Sach'a

Chicha. Aqha

Hacer chicha. Aqhay

Maíz. Sara

Tomar. Ujyay / De beber algún líquido

3) Aymara/Aimara

Ludovico Bertonio (1612). Vocabulario de la lengua aymara. Imprenta de los Padres de la Compañía de Jesús, Juli.

Achuma. Cardo grande Y un bebedizo que hace perder el juicio por un rato.

Aacatha: Cortar cosa larga, un palo, una mano.

Aajatha: Atravesar un palo, o atrancar.

Aaja: El palo atravesado.

Aathufnutha: neutro. Sobresale de la pared un palo, o cosa semejante, campear uno sobre muchos.

Ali, vel Hutti: Planta, o mata de alguna cosa.

Caca vruta lahu: Madera seca.

Cacutha: Raspar, Pulir.

Cakhort. Khatha: Quitarle la corteza, o lo que está pegado.

Callcharpaatha: Podar.

Canglla: Leña espinosa.

Kauña: caña, así como la de Castilla.

Kay huaatha: Activo, blandear la vara o cosas semejantes.

Coca: Árbol cualquiera que sea.

Coca coca: Espesura de árboles, Arcabuco, Montaña.

Colli: Árbol así llamado.

Huahua colli: Pimpollo de este árbol.

Komachatha: Limpiar, bruñir, limar.

Ccucutha, Phattajatha: Cortar leña de cualquiera fuerte.

Kullu: Madera como tablas, palos, troncos.

Kullo: vel Tunu. Tronco de árboles con sus raíces.

Kullu: ver Tupuña. Medida de madera para medir trigo, maíz & c.

Chapaca, vel Sapaca: Semen viriles, y la raíz de los árboles.

Cchaccura Cchaccuru: Estaca, o clavo.

Cchapi: Espina.

Cchapi lahua: leña espinosa.

Checachatha: Enderezar palos, caminos, y cualquier cosa.

Chhikhchica: Escoplo, o formón, o cincel de carpinteros.

Chhikhchicatha: Esculpir.

Chunca: Tagua de madera para jugar.

Chunta: La punta de palo duro que atan al escardillo.

Chuquintatha: Hincar, meterla.

Chuyma: El corazón de los árboles y de otras cosas. Pepitas de las frutas. Cuescos de los duraznos, y otras frutas que tienen.

Cchillihua: Hecho gordo y liso como la caña del trigo de que hacen petacas, y otras muchas cosas.

Qiru: Vaso para beber, de madera o plata, de cualquiera hechura que sea. + Akilla: es lo mismo si es de plata o como taza.

Qirukamana: Oficial de vasos. + Q'ara qiru: vaso que no tiene labor ninguna. + Katari qiru: que tiene por asilla un león. + Wak'asja qiru: vaso que tiene como una cinta o taja en medio. + Chäntaqata qiru: vaso que en los extremos tiene encajado estaño.

Jorge Fernández (1984). Diccionario de cerámica. Tres tomos, Ediciones Condorhuasi, Buenos Aires.

Kero, keru. Denominación de un típico vaso vertical, para uso ritual, hecho de cerámica o madera, con profusa decoración geométrica de elaborado diseño. Las formas más características son evertidas con boca más ancha que la base.

Ministerio de Desarrollo Social y Familia (2021). Diccionario de la lengua aymara, Santiago.

Tronco: tunu

Algarrobo: tchaxu

Árbol: quqa

6. Etnoarqueología

La gran diversidad de objetos de madera relacionados al complejo alucinógeno (por ejemplo, tubos, tabletas, morteros, cubiletes) no están presentes en la memoria histórica y colectiva del pueblo atacameño. En este sentido, su presencia no evoca recuerdos sobre prácticas tradicionales de antaño, que ellos y ellas hayan observado o que se hayan transmitido oralmente de generación en generación. En este contexto, se puede señalar que ha sido la arqueología, desde la época de Gustavo Le Paige en adelante, la que ha tenido un rol importante, permitiendo activar ciertos procesos de memoria del pueblo atacameño respecto de estos objetos.

Sin embargo, la madera ha ocupado un lugar fundamental en la vida actual y pasada de las comunidades de San Pedro de Atacama. Su presencia a partir de una amplia variedad de objetos que datan de distintas épocas prehispánicas e históricas, revelan relaciones complejas entre las plantas, los paisajes, los lugares y los sujetos —vivos o muertos—, evidenciando los profundos vínculos que las comunidades establecen con su entorno (Sepúlveda y Godoy 2023).

Comprender estas relaciones exige reconocer que la familiaridad entre personas y madera se fundamenta en una tradición tecnológica basada en saberes, destrezas y técnicas especializadas (Gallardo y Mege 2012). Este cuerpo de conocimientos abarca el manejo del recurso forestal, el dominio de herramientas, los contextos de uso y las funciones sociales que regulan su circulación y consumo (Gallardo y Mege 2012).

Francisca Greene (2013) es pionera al proponer una aproximación sensible que reconoce la madera en los oasis de San Pedro de Atacama como un agente animado. Según las tradiciones que documenta, los árboles tienen vida propia y deben ser tratados con respeto. Por ejemplo, los palos deben cortarse en luna menguante, cuando los árboles “duermen”; de no hacerlo, la madera se deteriora: se apollilla, se agrieta y pierde resistencia, sirviendo solo como leña.

Además, la resina del algarrobo es interpretada como una forma de llanto, una expresión de sufrimiento o deseo que exige reciprocidad, ya sea en forma de pago, cuidado o intención ritual (Greene 2013). El tratamiento de la madera también varía según la especie. El chañar, por su flexibilidad, puede trabajarse en verde, calentándose al fuego para ser moldeado; incluso puede ser “criado” para obtener vigas. En cambio, al algarrobo solo se le cortan las ramas, debido a su porte y estructura; estas pueden alcanzar dimensiones significativas y servir para múltiples usos (Greene 2013).

Tanto el algarrobo (*Neltuma alba*, *Neltuma chilensis* sp.) como el chañar (*Geoffroea decorticans*) han sido pilares en los modos de vida andinos del norte de Chile, valorados por sus frutos y por la calidad de sus maderas. Las vainas del algarrobo y los frutos del chañar eran recolectadas y transformadas en harinas, mieles, bebidas fermentadas y preparados medicinales. Estas elaboraciones se consumían tanto en la vida cotidiana como en rituales, festividades y curaciones, según documentan crónicas coloniales (Vivar, en Villagrán y Castro 2004). Su importancia fue tal, que se convirtieron en referentes de identidad para los pueblos atacameños (Martínez 1998). En lo económico, fueron especies cruciales para el intercambio con los pueblos ganaderos de la puna de Jujuy, desde donde obtenían tubérculos, carne y lana (Villagrán y Castro 2004).

En este contexto, sus maderas duras y resistentes eran altamente valoradas. El algarrobo se utilizaba para fabricar herramientas agrícolas, postes, vigas, mangos de instrumentos y objetos rituales. También para confeccionar accesorios del telar como peines, lizos y torteras o muyunas (Mostny 1958; Villagrán y Castro 2004). El chañar, en cambio, servía para elaborar utensilios domésticos como cucharas, morteros, bastones y muebles pequeños, además de ser una fuente clave de combustible en regiones áridas.

En los usos rituales, la elección del algarrobo y el chañar no respondía únicamente a criterios funcionales. Su densidad, durabilidad y resistencia le conferían un valor simbólico asociado a la fuerza, la protección y la permanencia. Estas cualidades hacían de ambas maderas materiales especialmente adecuadas para la fabricación de objetos rituales. No resulta extraño, entonces, encontrar piezas elaboradas con algarrobo o chañar en altares, ajuares funerarios y estructuras ceremoniales, donde actuaban como soportes materiales de la memoria cultural.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adán, L. y M. Uribe (1997). El dominio Inka en las quebradas altas del Loa Superior: un acercamiento al pensamiento político andino. Trabajo presentado en el *XIV Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Museo Regional de Atacama, Copiapó.
- Anderson, K. (2009). Tiwanaku influence on local drinking patterns in Cochabamba, Bolivia. En *Drink, power, and society in the Andes*, J. Jennings y B. Bowser (eds.), (pp. 167-199). University Press of Florida, Gainesville.
- Berenguer, J. (1987). Consumo nasal de alucinógenos en Tiwanaku: una aproximación iconográfica. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 2, 33-53.
- Cummins, T. (1988). Abstraction to narration: quero imagery of Peru and the colonial alteration of native identity Ph.D. Dissertation, 2 vols. U.M.I Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.

- Espouey, O. (1974). Tipificación de keros de madera de Arica. *Chungara*, 4, 39-54.
- Fernández, J. (1984). Diccionario de cerámica. Tres tomos. Ediciones Condorhuasi, Buenos Aires.
- Fernández, V. (2010). Lenguas en el norte grande de Chile: antecedentes históricos y situación actual. *Tinkuy*, 12, 121-142.
- Flores, J., Kuon, E. y Samanez, R. (1998). Qeros, arte inka en vasos ceremoniales. Banco de Crédito del Perú, Lima.
- Gallardo, F. y P. Mege (2012). Cuando los frutos no dejan ver el bosque. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 41-42, 43-52.
- Goldstein, P. S. (2003). From stew-eaters to maize-drinkers: The chicha economy and the Tiwanaku expansion. En *The archaeology and politics of food and feasting in early states and empires*, T. Bray (ed.), (pp. 143-172). Springer US, Boston.
- Greene, F. (2013). Árboles, cultura e identidades colectivas en San Pedro de Atacama. Memoria de Título, Dpto. de Antropología, Universidad de Chile.
- Horta, H. (2013). Keros de madera del Collasuyu: nuevos datos arqueológicos para definir tradiciones (S.XIV-XVI). *Estudios Atacameños*, 45, 95-116.
- Latcham, R. (1938). *Arqueología de la región atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile.
- Lehnert, R. (1987). En torno a la Lengua Kunza. *Language Sciences*, 9(1), 103-112.
- Lehnert, R. (1988). Nomenclatura Quechua de Cerámica Artesanal. *Hombre y Desierto*, 2, 115-123.
- Lizárraga Ibáñez, M. A. (2015). Los queros y la imaginaria andina colonial. *Arqueología y Sociedad*, 29, 365-391.
- Lodeiros, C., J. Santana, A. Jaramillo, G. Soria y J. Marco (2018). Breve historia del Spondylus en el Pacífico suramericano: un símbolo que retorna al presente. *Interciencia*, 43(12), 871-877.
- Martínez, J. L. (2008) Pensar y Representarse: Aproximaciones a Algunas Prácticas Coloniales Andinas de los Siglos XVI y XVII. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, P. González y T. Bray (eds.), (pp. 147-161). BAR, Oxford.
- Martínez, J. L. (2011) ¿Cómo recordar? La construcción de las memorias andinas coloniales (siglos XVI y XVII). En *Sobre los Incas*, L. Regalado de Hurtado y F. Hernández Astete (eds.), (pp. 191-228). Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Ministerio de Desarrollo Social y Familia (2021). Diccionario de la lengua aymara. Santiago.
- Mostny, G. (1958). Máscaras, tubos y tabletas para rapé y cabezas trofeos entre los atacameños. En *Miscellanea Paul Rivet*. Octogenario Dicata (tomo II, pp. 379-392). XXXI Congreso Internacional de Americanistas. Universidad Autónoma de México.
- Museo Chileno de Arte Precolombino, Fundación Cultural Plaza Mulato Gil de Castro, y F. Gallardo (2011). *Arte Precolombino Chileno. Donación Colección Santa Cruz-Yaconi*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Fundación Cultural Plaza Mulato Gil de Castro, Santiago.
- Núñez, L. (1963). Problemas en torno a la tableta de rapé. *Anales de la Universidad del Norte*, 2, 149-168.
- Quispe, J., M. Urrelo y A. Morales (2019). Diccionario Ilustrado de la Lengua Quechua. Ministerio de Educación. Chile.
- Quispe-Agnoli, R. (2008). Para que la Letra lo Tenga en los Ojos: tocapu, emblemas y letreros en los Andes Coloniales del Siglo XVII. En *Lenguajes Visuales de los Incas*, P. González y T. Bray (eds.), (pp.113-145). BAR, Oxford.
- Rowe, J. (1961). The chronology of Inca wooden cups. En *Essays in precolumbian art and archaeology*, S. Lothrop y J. Kislak (eds.), (pp. 317-341). Harvard University Press, Cambridge.
- Rowe, J. H. (1985). La constitución inca del Cuzco. *Histórica*, 9(1), 35-73.
- Segovia, W. (2012). Diccionario didáctico kunza. Departamento Andino de la Municipalidad de Calama.
- Sepúlveda, M. y E. Godoy (2023). *A la sombra de los árboles. Tallas y usos de la madera en Atacama a partir de la Colección Echeverría y Reyes*. En *Aníbal Echeverría y Reyes. Vida y obra de un coleccionista de objetos precolombinos del desierto de Atacama* (pp. 117-147). Ediciones de la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural, Santiago.
- Tarragó, M. (1989). *Contribución al conocimiento arqueológico de las poblaciones de los oasis de San Pedro de Atacama en relación con otros pueblos puneños, en especial, el sector septentrional del valle calchaquí*. Tesis en Historia, Especialidad Antropología. Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes.
- Torrico-Ávila, E. (2022). Los elementos de la gramática de la lengua cunza de San Pedro de Atacama. *Signo y Pensamiento*, 41, 2027-2731.
- Uribe, M. (1999). La arqueología del Inka en Chile. *Revista Chilena de Antropología*, 15, 63-97.
- Uribe, M. (2004). Sobre cerámica, su origen y complejidad social en los Andes del desierto de Atacama. En *Esferas de interacción prehistóricas y fronteras nacionales modernas: los Andes sur centrales*, H. Lechtman (ed.), (pp. 449- 502). Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- Uribe, M. (2012). La prehistoria de Atacama. En *Atacama*, Museo Chileno de Arte Precolombino (ed.), (pp. 54-108). Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco Santander, Santiago. <https://museo.precolombino.cl/wp-content/uploads/2020/09/Atacama.pdf>
- Uribe, M., L. Adán y C. Agüero (2002). El dominio del Inka, identidad local y complejidad social en las tierras altas del desierto de Atacama, Norte Grande de Chile (1450-1541 dC). *Boletín de Arqueología PUCP*, 6, 301-336.
- Vaisse, E., A. Echeverría y F. Hoyos (1896). Glosario de la lengua atacameña. Imprenta Cervantes, Santiago.
- Villagrán, C. y V. Castro (2004). Ciencia indígena de los Andes del norte de Chile. Editorial Universitaria, Santiago.
- Viñales, F., C. Ogalde, J. Ogalde y B. Arriaza (2020). Aríbalos del período tardío (1400-1536 DC) en el norte de Chile. Soportes semánticos e identidad en el Tawantinsuyu. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 25(1), 183-200.