

# DEL ANTIQUÍSIMO ÍCONO DE CHORRILLOS A UN DIABLITO TEJIDO EN NUESTROS DÍAS\*

FROM THE AGE-OLD ICON OF CHORRILLOS TO A WEAVING DEVIL IN OUR DAY

Verónica Cereceda Bianchi\*\*

## Resumen

En el presente artículo se revisa la relación entre el arte rupestre andino, especialmente del norte de Chile, y los motivos tejidos actualmente por las tejedoras de la zona *Jalq'a*, Sucre, Bolivia. Se presta especial atención a la relación entre dos motivos visuales, el ícono de Chorrillos y el supay o diablo.

**Palabras claves:** arte rupestre, tejido, *jalq'a*, andino, iconografía.

## Abstract

The present article reviews the relationship between Andean rock art, especially from northern Chile, and the motifs currently produced by the weavers of the *Jalq'a* area, Sucre, Bolivia. Emphasis is placed on the relationship between two visual motifs, the Chorrillos icon, and the supay or devil.

**Keywords:** rock art, weaving, *Jalq'a*, Andean, iconography.

Fecha de recepción: 06-01-2023 Fecha de aceptación: 03-05-2023

## INTRODUCCIÓN

Varios estudios han sacado a luz relaciones directas entre piezas evidentemente tejidas y pinturas o grabados en las rocas. Sorprende, por ejemplo, -por tratarse de imágenes muy complejas- la similitud que se presenta entre las pictografías del sitio rupestre de Cueva Blanca, ubicado en la subregión Río Salado en el norte de Chile, y diseños de

tejidos provenientes tanto del sitio Chorrillos como del denominado Topater I. Sus coincidencias estilísticas y estructurales han sido puestas de manifiesto en el estudio de Carole Sinclair: "Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña: Paralelos iconográficos"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Sinclair, 1997: 327 – 338.

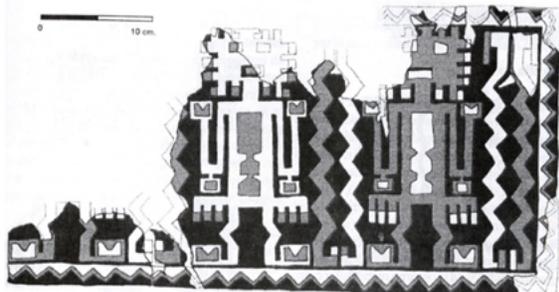
## Ilustración 1



Pinturas rupestres Cueva Blanca. Río Salado (Sinclair 1997: 332).

\* Una versión muy preliminar de este trabajo fue presentada como ponencia en el Aniversario de la Carrera de Antropología en la Universidad de Humanismo Cristiano, Santiago, Chile, en julio 2022.

\*\* ASUR, Antropólogos del Sur Andino, Sucre. Mail: veronicacereceda@gmail.com

**Ilustración 2**

Textil del sitio Chorrillos (Sinclair 1997: 333)

Entre sus semejanzas, es posible notar en ambas imágenes un marco que las circunscribe, con motivo en zigzag, encerrando al diseño, límite que no es fácil de encontrar en pinturas rupestres. Igualmente, la posición simétrica y paralela de los personajes, como las listas quebradas que acompañan a las figuras, más un uso dominante de colores (amarillo y rojo) que no reproducimos aquí, permiten a C. Sinclair, establecer espacios y tiempos culturales como coincidentes.

**Ilustración 3**a) *Unku* (camisa masculina). Purón de Escapana, Cueva del Diablo. Potosí. Fotografía gentileza de Pablo Cruz.

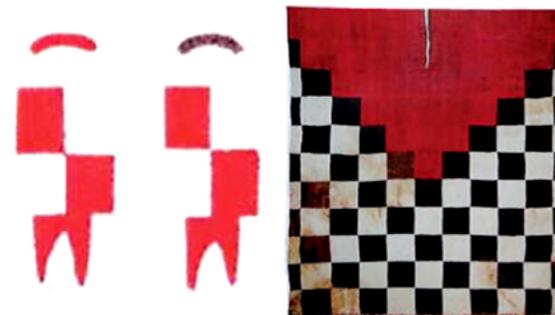
b) Detalle que evoca un tejido en la pintura rupestre del sitio El Buey, Querejazu (Lewis, 2006).

Esas unidades gráfico-semánticas fueron, al parecer, altamente eficientes para expresar algo de gran trascendencia y provocar efectos rituales sobre otras realidades, de modo que fueron repetidas de un soporte a otro.

Resultan, también, atrayentes, numerosas pinturas o dibujos en las rocas de prendas tejidas sin seres humanos que las porten, donde el textil aislado, ya en sí mismo, es un ícono con vida propia que arrastra su sentido de los hilos a las rocas.

En el sitio de la Cueva del Diablo de Potosí, por ejemplo, es posible observar la presencia de un *unku* a solas.

Existe, también, la posible representación de un *unku* de origen inca, en damero, en la zona central de Chile.

**Ilustración 4**Seguramente, pintura de un *unku* en damero, que evoca las túnicas incas con el mismo diseño. (Berenguer 2013, p. 333).**DEL ARTE RUPESTRE AL TEXTIL**

No tenemos testimonios de un camino a la inversa, esto es, de una inspiración en motivos rupestres para el arte textil étnico. Relaciones evidentes, en épocas actuales, que se han producido y siguen produciéndose en estos momentos, entre dibujos o pinturas en las rocas y diseños tejidos, constituyen una relación que mencionamos en este trabajo<sup>2</sup>. El vínculo actual se hace aún más relevante debido a que tiene su apoyo en conversaciones con tejedoras que comentan que algunos rasgos de sus diseños les han sido transmitidos por lo que está grabado en paneles rocosos.

¿Quiénes son estas tejedoras? Son las mujeres de una región autodenominada *jalq'a*<sup>3</sup>, ubicada en el centro-sur de Bolivia, conformada por comunidades indígenas originarias y organizaciones tradicionales conocidas como *ayllu*.

<sup>2</sup> Tal como lo insinuamos en Cereceda 2020

<sup>3</sup> No existen mapas exhaustivos de la región *jalq'a*. Mencionamos sin embargo que es una vasta extensión que abarca el norte del departamento de Chuquisaca, como parte del nor-este del departamento de Potosí. Ver: R. Barragán 1994, D. Pacheco y E. Guerrero 1994 y A. M. Presta 2013.

Sus vestuarios llevan diseños tejidos denominados *pallay*<sup>4</sup>, que se desarrollan especialmente en la prenda femenina denominada *aqsu*<sup>5</sup>.

**Ilustración 5. a y b**



a) La prenda llamada *aqsu*.



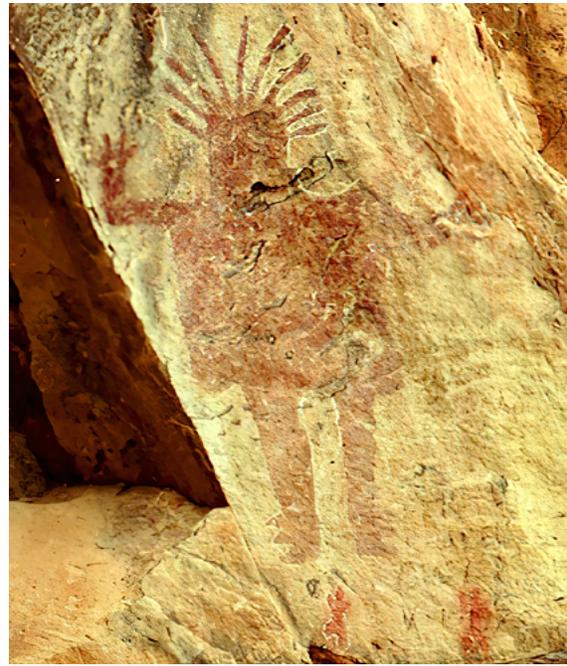
b) La identidad étnica va expresada especialmente en los amplios diseños que llevan sus vestuarios.

4 *Pallay*: Nombre con el que se designa a la técnica de urdimbres complementarias (tratadas en el caso de esta región de manera muy particular) que permite obtener dibujos, como a los dibujos mismos obtenidos con ella.

5 *Aqsu*: era la prenda principal de las mujeres *jalq'a* que definía su identidad. De origen precolombino, después transformado en un manto que cubre la espalda, ajustado a la cintura con una faja, ahora esta prenda ha caído casi en desuso, aunque se guardan algunas para utilizarlas en ocasiones especiales.

Un primer punto de partida visual para este análisis, es, simplemente, un parentesco gráfico entre dos personajes de una pictografía en el sitio rupestre de *Supay Wasi*, cercano a la comunidad de Chaunaca (región étnica-cultural *jalq'a*, centro-sur de Bolivia), y figuras que los recuerdan en los diseños tejidos actuales de esta misma región:

**Ilustración 6 a y b**

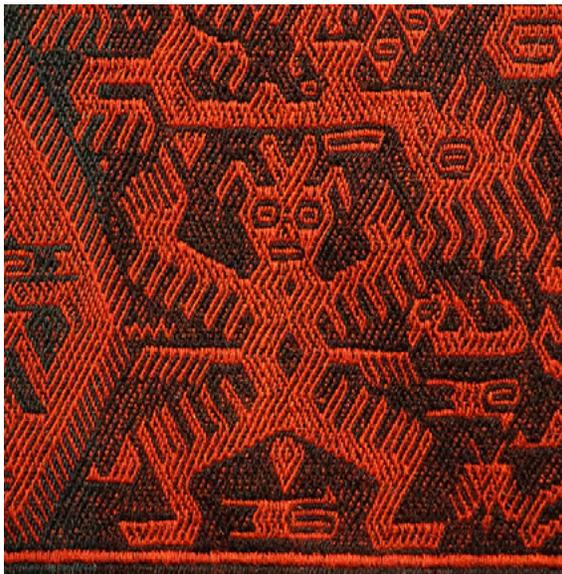


Íconos presentes en las pictografías de *Supay Wasi*, comunidad de *Kainakas*, cercano al pueblo de Chaunaca. Chuquisaca<sup>6</sup>, región *jalq'a*, Bolivia. Panel 1 y 2<sup>7</sup> Fotografías gentileza de E. Salinas. Según Matthias Strecker el panel 2, en el interior de la cueva, sería visible solamente con la aplicación del mejoramiento de imágenes<sup>8</sup>

6 Hoy, distrito 8 del municipio de Sucre. Unos pocos años atrás, parte de la sección que ahora es nuevamente Chuquisaca fue definida como perteneciendo al Departamento de Potosí, pero luego revertida nuevamente a Chuquisaca.

7 Matthias Strecker, que visitó nuevamente estas pictografías el 2019, las denomina Cueva o Pascana, ubicándolas en el Departamento de Potosí. Señala que el segundo ícono antropomorfo se encuentra en una Cueva hacia donde se extiende este mismo panel exterior. Utilizamos en este trabajo el nombre *Supay Wasi*, que es el que le otorgan las tejedoras a este sitio rupestre.

8 Registro inicial de sitios de arte rupestre y taller Ravelo, depto. De potosí 16-19 de agosto 2019, La Cueva o Pascana, pag. 11

**Ilustración 7 a y b**

Íconos tejidos en los *pallay jalq'a*, que según las que los tejen, evocan a los personajes rupestres de *Supay Wasí*.

¿Cómo es reconocido este personaje por las tejedoras que le dan vida en sus diseños? Es para ellas y para la gente que vive en las comunidades *jalq'a* a las que pertenecen, la representación directa de una de sus principales deidades, el *supay* o *saqra*. Es decir, del diablo o demonio andino: su figura rupestre habría inspirado a las mujeres para dar vida sensible a esa trascendente deidad<sup>10</sup>.

El término *Supay* tal como ya lo hemos referido en un trabajo anterior (Cereceda, 2016), que correspondía en tiempos precolombinos a otro tipo de deidad – sombra de los muertos según el estudio de G. Taylor<sup>11</sup>-, fue utilizado, no sin problemas de traducción, para designar al diablo o demonio europeo en las predicas cristianas y *Supay Wasí* correspondió a una de las menciones directas del propio infierno europeo<sup>12</sup>.

Así, en los antiguos diccionarios tenemos: “Infierno ucupacha çupay huacin.” (G. Holguín, p. 556. [1608]1989). Es decir, infierno es el “*ukhu pacha*”<sup>13</sup> como también la “casa del supay”. El lugar del demonio, su hábitat.

El panel rocoso con pictografías cerca de Chaunaca, lleva, también, como denominación “*Supay Wasí*”, infierno. Pero estas interpretaciones del panel rocoso corresponden ya a la época colonial (utilización del término *supay*) y no nos dicen nada de las concepciones que tuvieron aquellos que pintaron las rocas mucho tiempo atrás.

Los íconos tejidos, en una primera instancia, parecen muy diferentes a los de *Supay Wasí*. Es posible, no obstante, aislar algunos rasgos esenciales que ambos personajes comparten: figura antropomorfa en posición frontal, cabeza irradiante, brazos separados del cuerpo flectados (generalmente hacia arriba), pies divergentes. Estos rasgos recorren ahora un camino a la inversa: de las rocas a los hilos.

Otras figuras en el arte rupestre de Bolivia, presentan, a nuestro parecer a seres semejantes:

9 Todas las fotografías que no llevan una indicación de procedencia pertenecen al registro fotográfico del Museo de Arte Indígena de la Fundación ASUR, Sucre, Bolivia.

10 Cereceda. V. 2016:234 y siguientes.

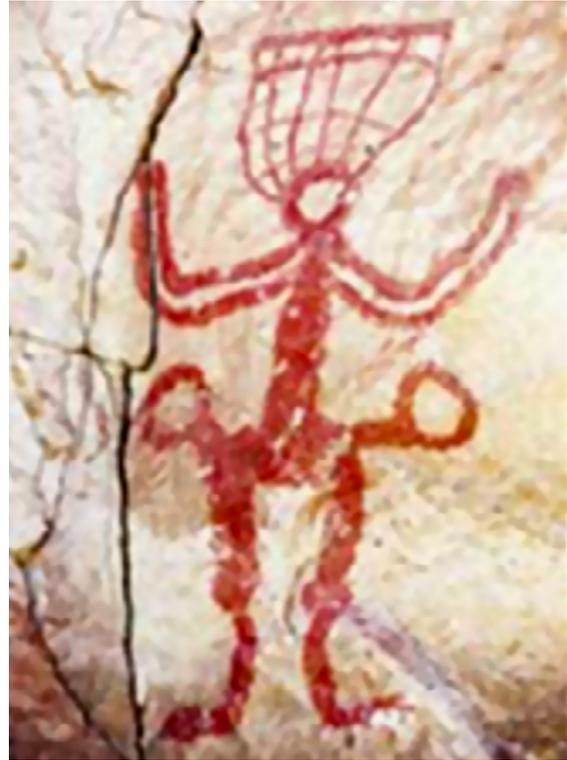
11 Taylor, G. 1980:47-63; Estenssoro, J. C. 2003, Entre otros trabajos.

12 Cereceda. V. 2016: 236 y otras.

13 *Ukhu pacha*, en la región *jalq'a*, es lo interior, lo que está adentro y no podemos captar con nuestros ojos, además del mundo infernal o inferior. No abordamos aquí todo el tema de los “*pacha*” andinos surgidos después de la colonización. Ver Cereceda, *Ibid*.

**Ilustración 8 a ,b y c**

a) Sitio La Fragua. Foto de Carlos y Lilo Methfessel.

b) Dibujo de Françoise Fauconnier<sup>14</sup>. Región del río San Juan del Oro, Camino La Fragua-Zapalluyo.c) Fotografía de Lilo Methfessel<sup>15</sup>. Sitio Mallku Villamor, cercano al río Tomás Laka en el sur del Departamento de Potosí.

Los autores, con esta fotografía y dibujo, destacan a este personaje en el arte rupestre del río San Juan del Oro. Ubican a estos grabados como pertenecientes al período Desarrollo Tardío o incluso Inca, problema que comentaremos más adelante.

Estos últimos personajes que recuerdan a los ya citados de Chaunaca (antropomorfos de pie y de frente, cabezas radiantes, brazos flectados hacia arriba, pies divergentes), aunque esta vez, portando un hacha, no pueden dejar de recordarnos a las figuras de *Supay Wasi*, por los rasgos ya mencionados. Lo que nos interesa de esta semejanza son unos elementos no presentes en los íconos del sitio *Supay Wasi*: En el personaje de La Fragua solamente insinuación de un detalle, que surge más o menos a la altura de las caderas que por el momento no es posible comprender. En el personaje de Mallku Villamor, son, en cambio, dos protuberancias en forma de círculo.

Posiblemente, algunas mujeres *jalq'a* llegaron a observar estas otras figuras rupestres con los elementos que las acompañan, pero no los interpretaron exactamente. Como es posible observar en la figura 7, de uno de los *supay* tejidos, más o menos también a la altura de sus caderas, surge un extraño atributo: un soporte recto del que cuelgan especies de pabilos. El otro *supay* de esta misma lámina porta

14 F. Fauconnier (2017:44). Boletín SIARB, No 31.

15 Tapa del Boletín SIARB, No 33. 2019.

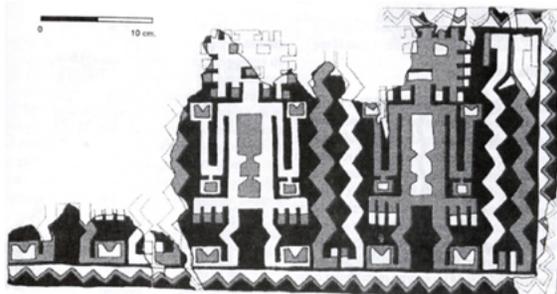
un cetro o bastón de mando. Ambos elementos no están presentes en las figuras rupestres que hemos logrado observar hasta aquí. ¿De dónde obtuvieron las tejedoras inspiración para agregar estos nuevos atributos a sus pequeños demonios tejidos?

Quedémonos por un momento en el soporte recto con pabilos colgantes.

Si regresamos al personaje del textil de Chorrillos (Lámina 2) ilustrado por C. Sinclair, extraordinariamente nos volvemos a encontrar con un ser antropomorfo, de frente, cabeza irradiada, con brazos flectados hacia arriba y pies divergentes. Y como atributo, un elemento recto que surge a la altura de sus caderas y especie de flecos que cuelgan de él. Esta similitud con los *supay* tejidos que llevan un elemento semejante no puede dejar de inquietarnos.

El personaje ilustrado en el taparrabo del período Formativo Tardío en el norte de Chile, (lámina 2) es un ícono que se repite, frecuentemente, en el arte rupestre regional de esta época en el Norte Grande atacameño. Es posible observarlo en numerosos grabados o pinturas rupestres de este mismo período.

### Ilustración 9 a, b y c



a) Taparrabos de Chorrillo, ya citado



b) Figura rupestre del sitio Ariqueilda 1 con los mismos atributos, Quebrada de Aroma, norte de Chile Chacama y Briones, 1996. Boletín N° 10 del SIARB.



c) Otro *supay jalq'a* al que le han añadido este mismo atributo.

Según Bente Bittmann<sup>16</sup> que fue una de las primeras en señalarlo, la más antigua versión de este ser antropomorfo sería el conocido petroglifo gigante del Cerro Unitas<sup>17</sup>. Berenguer y varios otros autores, reproducen el dibujo de este personaje que realizara J. Reinhard<sup>18</sup>. En Chacama y Espinosa es posible ver una impresionante fotografía de este geoglifo<sup>19</sup>, cuya relación con los demonios tejidos es muy apasionante, como lo iremos desarrollando más adelante.

Son sus atributos los que nos atraen de especial manera: figura antropomorfa, de frente, cabeza con apéndices, brazos flectados hacia arriba, y pies divergentes, evocando no solo al posterior ícono del taparrabos de Chorrillos, sino, también, a los personajes del sitio *Supay Wasi* y a los diablitos tejidos por las mujeres *jalq'a*<sup>20</sup>.

Tal como es presentado en la lámina 10 en este ser se destaca, también, un elemento que surge de su cuerpo a la altura de las caderas que se repite en la figura de Ariqueilda I, que acabamos de ilustrar (lámina 10b).

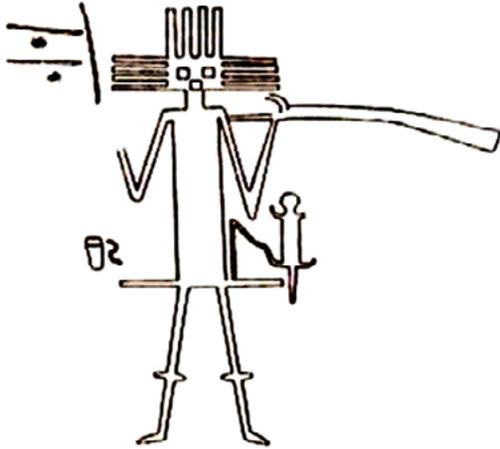
<sup>16</sup> Bittmann, 1985. Citado en Briones L. 2006

<sup>17</sup> Petroglifo gigante del Cerro Unitas a 84 km del puerto de Iquique. Web: <https://tarapacaenelmundo.com/patrimonio/arte-rupestre/cerro-unitas/>

<sup>18</sup> Berenguer, J. 1999:33.

<sup>19</sup> En: La Ruta del Tarapacá... en Rupestreweb, 2005, Figura 6.

<sup>20</sup> El geoglifo de Cerro Unitas es considerado como perteneciendo al Formativo Temprano.

**Ilustración 10 a**

Berenguer, J. 1999:33.

**Ilustración 10 b**

Chacama y Espinosa, 2005.

A pesar de la antigüedad del petroglifo del cerro Unitas, ya es posible observar el elemento recto que surge de su cuerpo, luego incorporado a la figura de Aquilda I ya citada, y por último, hacia fines del siglo pasado, añadido por las mujeres *jalq'a* a las figuras de sus demonios tejidos.

Este atributo, del ser frontal de cabeza irradiante, se repite también en muchas de otras figuras rupestres del Formativo Tardío atacameño y ha sido interpretado convincentemente por Indira Montt como siendo una prenda de vestir, un faldellín usado por la elite en esa época. Se confeccionaba en hilado de camélido o fibras vegetales. Nos preguntamos nuevamente ¿Cómo llegó hasta las mentes y manos de las tejedoras *jalq'a*, después de tantos siglos, este detalle

no presente en las figuras de *Supay Was*? El período Formativo, en su época tardía ha sido fechado, más o menos 100-500 DC<sup>21</sup>, es decir, muchos siglos anteriores de diferencia con los actuales textiles *jalq'a*.

Dada la semejanza, entre las figuras, las pictografías del sitio *Supay Was* deberían pertenecer, necesariamente al Formativo Tardío del Norte de Chile. Al parecer este período no ha sido aún destacado con su presencia en el interior de Bolivia por otros investigadores. ¿Quiénes y cómo pudieron repetir en las cercanías de Chaunaca, a esas mismas figuras? Este hecho obliga a pensar en movimientos poblacionales, quizás desde hace muchos siglos atrás de pueblos del actual norte chileno hacia tierras tan interiores del centro sur de Bolivia. No poseemos datos arqueológicos o etnohistóricos de esta posible movilidad de gente de esa época que se aventuraran con largas caravanas de llamas, por migraciones, conquistas, trueques u otras razones, hacia los entornos de lo que hoy es Chuquisaca, pudiendo dejar estas figuras en las rocas.

Es interesante ver, igualmente, la extensión de esta cultura hasta el norte argentino. Nos encontramos, nuevamente, con estos mismos íconos.

**Ilustración 11 a y b**

(Internet): Krapovickas, P. (1961). "Noticia sobre el arte rupestre de Yavi, Provincia de Jujuy, República Argentina. Universidad Nacional de Cuyo". Gentileza de Florencia Ávila

<sup>21</sup> Según Alejandra Vidal Elgueta (2007). el Formativo Tardío se desarrollaría entre esas fechas.

Estas figuras, como las de *Supay Wasi*, no están acompañadas de faldellines ni báculos.

José Berenguer aborda este problema en su artículo "Relaciones iconográficas a larga distancia en los Andes"<sup>22</sup>. Su texto, muy interesante, menciona en las conclusiones que: "Hemos mostrado a lo largo de este trabajo un conjunto de similitudes iconográficas entre artefactos de San Pedro de Atacama (Chile) y el norte del Perú." (1986: 72), y añade que "hay que reconocer que el problema continúa siendo refractario a una explicación, y pese a que nos sentimos muy bien acompañados en este impedimento, lamentamos haber circunscrito el trabajo a un estudio únicamente comparativo y a un comentario más especulativo que concluyente." (1986: 74).

### Ilustración 12



a) G. Cabello y F. Gallardo "Iconos claves del Formativo en Tarapacá (chile): el arte rupestre de Tamentica y su distribución regional", Chungará vol.46 no.1 Arica 2014. 12. En la ciudad de Calama donde se encuentra el museo regional que conserva el taparrabos de Chorrillos, cuya permanencia pudo ser inspiración para el faldellín repetido por las mujeres *jalq'a*.

Regresemos a este detalle del faldellín que puede haber llegado a Bolivia en diferentes épocas.

Se hace difícil pensar que viajeros bolivianos, más recientes a los alrededores de Calama u a otros sitios rupestres atacameños, provistos de una cámara, obtuvieran imágenes de algunos de estos lugares de diseño de arte en las rocas y las llevaran luego hasta Chuquisaca para dejarlas a la vista de las tejedoras. La cámara es un artefacto costoso que las poblaciones que se trasladan, constantemente en busca de trabajos complementarios hacia el norte de Chile, difícilmente llevan con ellos.

Sin embargo, la extensión de las figuras rupestres en Atacama es muy amplia y puede haber sido observada por muchos viajeros. Conocemos personas de Chuquisaca que se trasladan actualmente, para un trabajo temporal, hacia Calama, ciudad en cuyos alrededores existen numerosas representaciones en bloques rocosos.

Las figuras señaladas con triángulos en la ilustración anterior, corresponden a la presencia del ser rupestre que nos interesa, llevan todos los atributos de este ícono que hemos estado mencionando. La distribución de este personaje es muy amplia, como es posible observar en la cartografía recién ilustrada (lámina 12). Algunos viajeros bolivianos pudieron, tal vez acceder a estas imágenes.

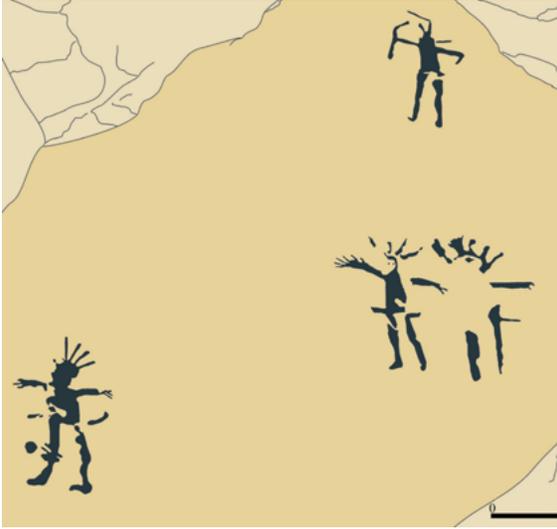
Sin embargo, el problema de como el faldellín con sus flecos llegó a conocimiento de las tejedoras, nos queda en suspenso. Para cerrar este tema, ilustraremos rectas que sobresalen a la altura de las caderas en dibujos rupestres de la Cueva del Diablo, en Potosí, que evidentemente están demostrando la presencia de esta prenda. Pablo Cruz agrega en su texto 2006 que: "Resulta interesante constatar las semejanzas morfológicas entre estos motivos con representaciones antropomorfas rupestres con "faldellín" (petroglifos y geoglifos) de la Región de Tarapacá en el norte de Chile"<sup>23</sup>.

Nos detenemos un momento en esta cita: es la única referencia que hemos podido encontrar de otros colegas de una identidad entre el arte rupestre boliviano y el arte rupestre atacameño. Pero en su texto no se desarrolla ni destaca la analogía iconográfica con la cultura del período Formativo Tardío.

En este trabajo, Pablo Cruz no destaca que las rectas no van acompañando al Personaje Frontal de Cabeza Radiada sino a lo que parecen ser presentaciones directas de los propios demonios. Notemos que en estas pictografías de la Cueva del Diablo este detalle va acompañando a figuras que van de perfil, sin evocar directamente a la antropomorfa frontal que ha sido nuestro tema.

22 Boletín del Museo de Arte Precolombino, 1986, pp. 55-78. Santiago de Chile.

23 Pablo Cruz 2006 p. 40. A partir de Chacama & Espinosa 1997.

**Ilustración 13**

Diablitos dibujados en la Cueva del Diablo en Potosí. Tres de estas figuras llevan insinuación de faldellín, aunque no son directamente el personaje frontal, de cabeza irradiada.

Si regresamos a los atributos de los *supay saqra* tejidos, nos enfrentamos con ellos al problema de la trasmisión y futura conservación de rasgos muy concretos. Nos obligan a pensar en objetos en los cuales este personaje pudiera haber estado inscrito: textiles, cerámicas, huesos, cueros, maderas u otros posibles soportes. En lo que he podido conocer de la intimidad de las tejedoras *jalq'a*, nunca las vi utilizar este tipo de objetos ni conversar de su posible existencia con el faldellín ¿estaríamos enfrentando memorias gráficas de más de cientos de años cuyos procesos desconocemos?

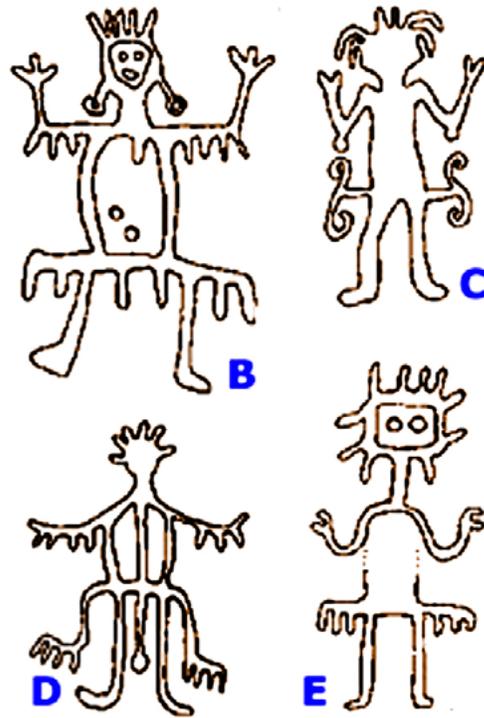
¿La repetición de motivos podría conservar parte de su semantismo anterior o las figuras son reutilizadas para expresar algo totalmente diferente? Nuestra problemática del viaje de las imágenes a larga distancia, en tiempo y espacio, especialmente del faldellín, sigue asaltándonos sin respuesta.

Dejando de lado este problema, quisiéramos destacar que el ser frontal antropomorfo, tanto en los *pallay jalq'a* como en el arte rupestre del norte de Chile permite varias variantes en su configuración.

**Lámina 14**



a) Diferentes formas que adquiere el *Supay*: con brazos hacia abajo, con pene, con faldellín en el cuello, con brazos debajo sus alas y con faldellín en espiral.



CHACAMA Y ESPINOSA (C) 2001

Variantes del personaje frontal de cabeza irradiada del Formativo Tardío. Figura B, (ahora en letras mayúsculas) El faldellín se repite en sus brazos; Figura C: Faldellín en espiral; Figura D: ¿Con pene? Figura E: Personaje más canónico.<sup>24</sup>

¿Qué nos interesa de estas variaciones? El hecho de que el ser en su imagen es tan poderoso que sean cuales sean sus transformaciones es reconocido como el ícono de Chorrillos y como el *supay jalq'a*. Bastan dos o tres atributos para identificarlos como tal.

Las tejedoras agregan una segunda particularidad, no presente en las figuras del arte rupestre boliviano, ya mencionadas: un cetro o bastón de mando.

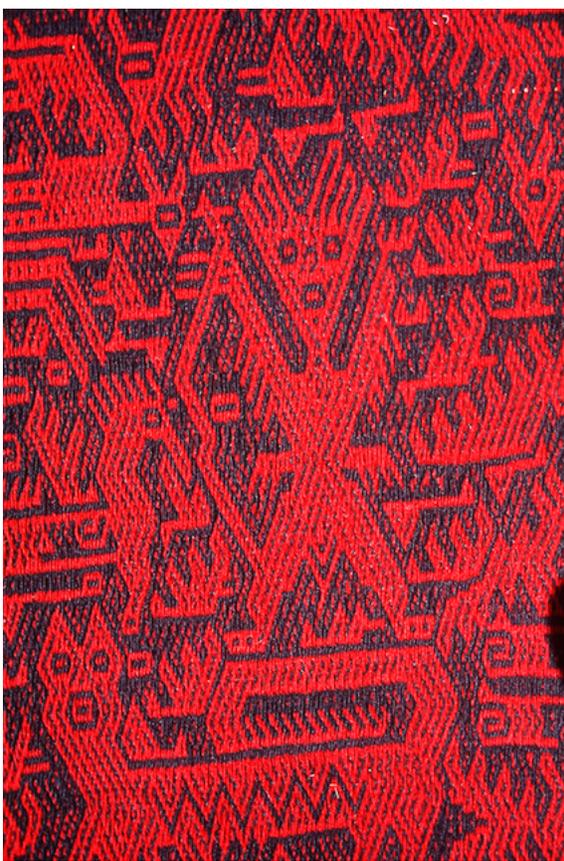
Para incorporar este nuevo elemento -que no está en *Supay Wasí*- las tejedoras tienen ejemplos muy cercanos: los bastones son utilizados constantemente por los dirigentes étnicos en situaciones importantes para destacar su autoridad.

Estando, una vez, entre un grupo de varones que examinaban detalles de los *pallay* tejidos por las mujeres, escuché una exclamación gozosa de quien lo descubría: "¡los *supay* llevan vara porque son *Mallku*!" Este término nos conduce más allá de los dirigentes ya mencionados a las ascendentes deidades que habitan los grandes cerros y las altas cumbres que se destacan en el paisaje. Son igualmente designadas muchas veces con ese apelativo de *mallku*.

24 Lámina recortada de la figura 11 de Chacama y Espinosa 2005 op. cit.

Gabriel Martínez<sup>25</sup>, en su trabajo muy detallado sobre este tema, menciona las distintas denominaciones que llevan estas deidades tutelares según las regiones: “*wamani, apu, achachila, mallku, etc.*” (1983 :84). Igualmente, Gil García trata de estas deidades y sus diferentes denominaciones<sup>26</sup>. Ambos investigadores destacan la gran importancia que tienen estas deidades, *mallkus*.

### Ilustración 15 a y b



a y b: *supay* con sus báculos.

Las tejedoras, igualmente, han agregado con los cetros una condición de alto prestigio para sus *supay/saqra*. ¿Podrían las concepciones actuales conservar algo del semantismo que conllevaban los otros seres antropomorfos de frente, hace tantos siglos atrás?, o, quizás sugerirnos algo del significado que podrían proyectar los diablitos actuales sobre los íconos del pasado.

Está, también, indudablemente, como inspiración para los cetros, la prestigiosa figura de la Puerta del Sol, en Tiwanaku, con sus varas de mando. Muchas de sus imágenes, fotografías y dibujos, circulan profusamente en Bolivia.

No pensamos, sin embargo, que haya sido el ícono tallado cercano al lago Titicaca, la inspiración directa para las figuras de los *supay* tejidos en los *pallay*. La deidad de los báculos en el altiplano boliviano esta vestida y ataviada profusamente y exhibe numerosos atributos: mirando su figura no sería fácil aislar el ícono del *supay*, tanto más sencillo, tal como se presenta en las diferentes pictografías y geoglifos del Formativo Tardío. Este ser de la Puerta del Sol, tan prestigioso, hunde sus piernas en una estructura piramidal que nos impide ver si sus pies son o no divergentes.

Los estudiosos chilenos han ido planteando una relación muy directa entre el “ícono de Chorrillos” del Formativo Tardío de Atacama, con la figura tallada de Tiwanaku en el Altiplano hoy boliviano.

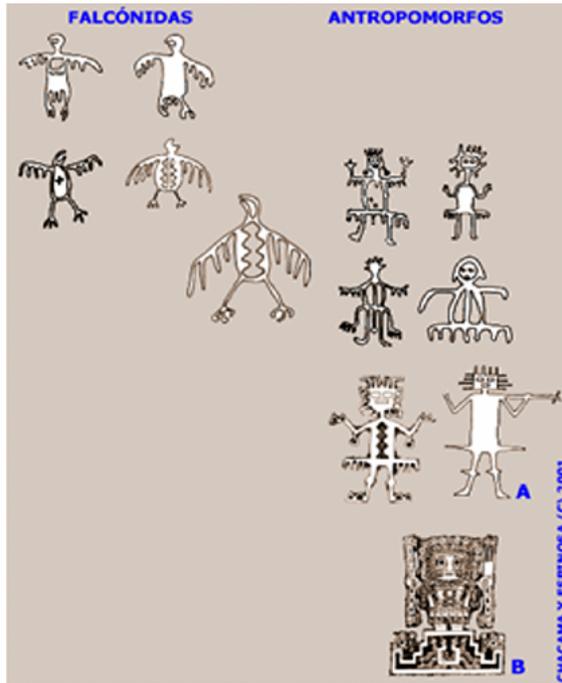
Al respecto, Juan Chacama aporta señalando que “En la quebrada de Aroma, el sitio de petroglifos Ariqueña 1 [...] con más de 3500 grabados, presenta como una de las figuras antropomorfas más representativas un conjunto de personajes de rostro irradiado, brazos en V, en ocasiones con faldellín y/o báculos en las manos, que han sido identificados con la figura de la Deidad Frontal con Báculos de Tiwanaku”.<sup>27</sup> Los estudiosos sugieren, también, la antigüedad y persistencia de este ícono, hasta muy lejos, hasta la cultura Pucara. Para Chacama y Espinosa, así como para muchos otros investigadores, las formas tempranas de la iconografía Huari y Tiwanaku tendrían sus fuentes en la época de Pucara (ca 200 aC-200 dC) Una figura frontal, portando cetros se distingue en un objeto de ese período.

<sup>25</sup> Gabriel Martínez, 1983, “Los Dioses de los Cerros en los Andes” Journal de la Société des Américanistes. Vol. 69: 85-115. París.

<sup>26</sup> “A la sombra de los Mallkus. Tradición oral, ritualidad y ordenamiento del paisaje en una comunidad de Nor Lipez (Potosí, Bolivia)” Gil García F. 2008 Revista Española de Antropología Americana, vol. 38, núm. 1, pp. 217-238

<sup>27</sup> Chacama MS en Chacama y Espinosa, 2005, “La ruta de Tarapacá...” texto ya citado.

**Ilustración 16 a y b**



a) Variantes del personaje de cabeza irradiada y brazos en "V" del norte de Chile y sugerencia de su relación con la figura de los cetros cercana al lago Titicaca. a) geoglifo de Cerro Unitas. b) Deidad Frontal con Báculos. El resto de las figuras corresponde a petroglifos del sitio Ariqueilda 1.(Chacama y Espinosa. 2005).

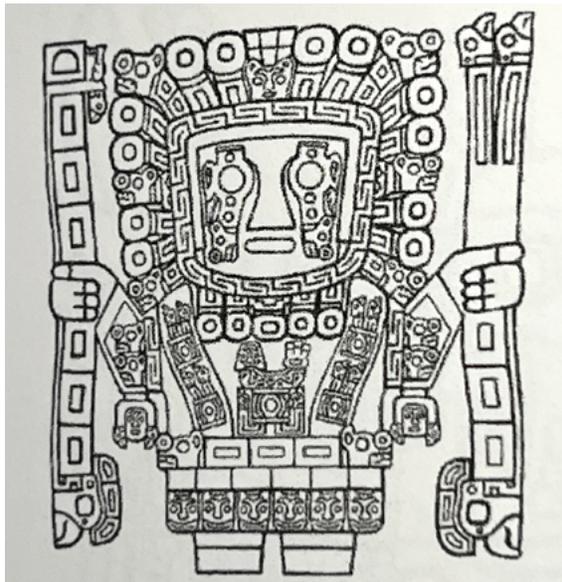
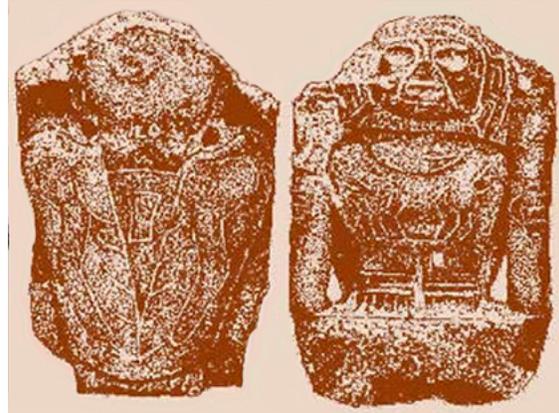


Ilustración 16 b: El ícono de la Puerta del Sol, Tiwanaku. (Chacama y Espinosa. 2005).

**Ilustración 17**

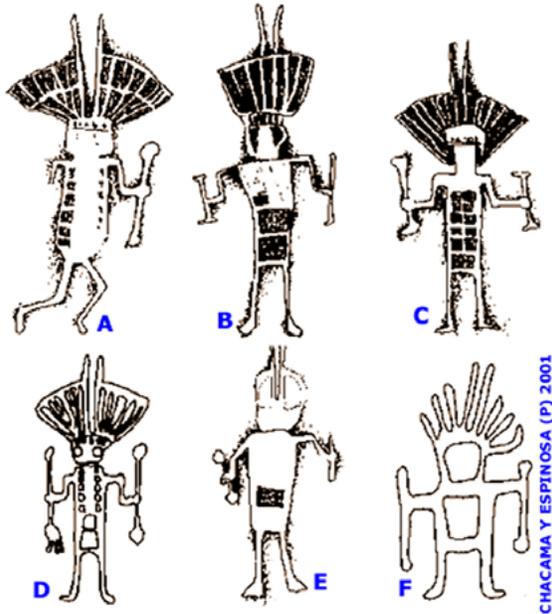


Escultura Pucara portando báculos. (Chacama y Espinosa. 2005).

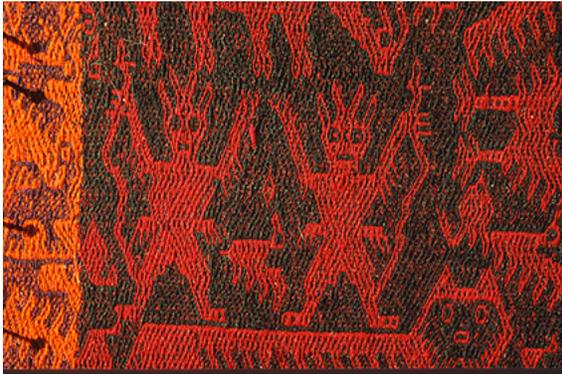
Asimismo, Helena Horta sugiere también que el personaje frontal de cabeza radiada sería, para el período Formativo Tardío, un "ícono con atributos específicos y bien definidos; en relación con él se plantea la posibilidad de que quizás nos encontremos frente a una manifestación local (propia de los Valles Occidentales y de la Circumpuna) del ya clásico tema central de la iconografía de las culturas altoandinas Pukara, Tiwanaku y Wari" (2004: 45). Y añade, posteriormente, la posibilidad de establecer la existencia de lo que ella denomina un "horizonte iconográfico" propio de la región surandina que habría prevalecido entre 500 aC y 600 dC, concluyendo que el "Personaje Frontal con Cetros o Báculos" de Pukara y Tiwanaku y el Ícono de Chorrillos del Formativo Tardío del norte Chileno -(...) habrían sido manifestaciones independientes del mismo concepto religioso fundamental" (2004: 72).

La reiteración del ser antropomorfo que es nuestro tema, lleva a Helena Horta a destacar todas estas figuras reuniéndolas en la denominación "ícono de chorrillos". Esa apelación de esta deidad la utilizan, también, muchos otros investigadores, y es para nosotros un término adecuado que estamos incluyendo, también, en este trabajo. Igualmente, otros varios autores reiteran en sus trabajos este vínculo entre la figura tallada de Tiwanaku con el ícono de Chorrillos. En la lámina siguiente, este ícono porta, a veces, báculos de mando.

**Ilustración 18 a y b**



a) El ser frontal portando báculos y/u honda del Sitio Arikuida 1. (Chacama y Espinosa 2005).

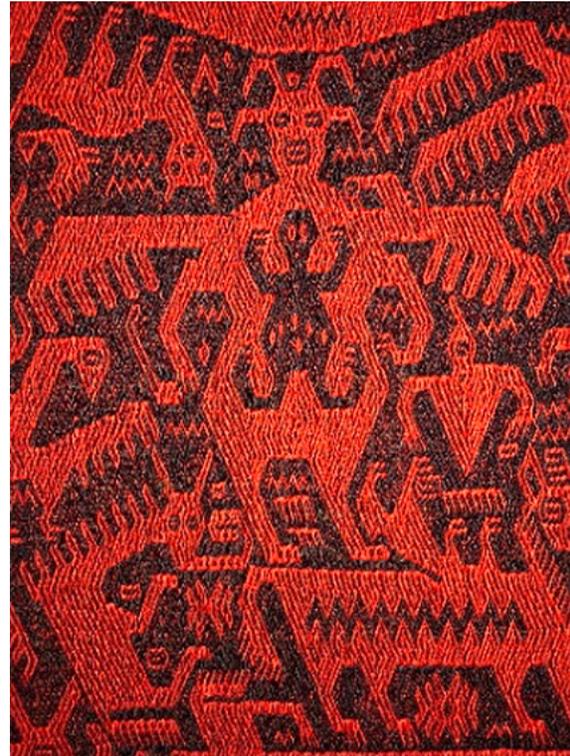


b) par de *supay* con báculos de mando.

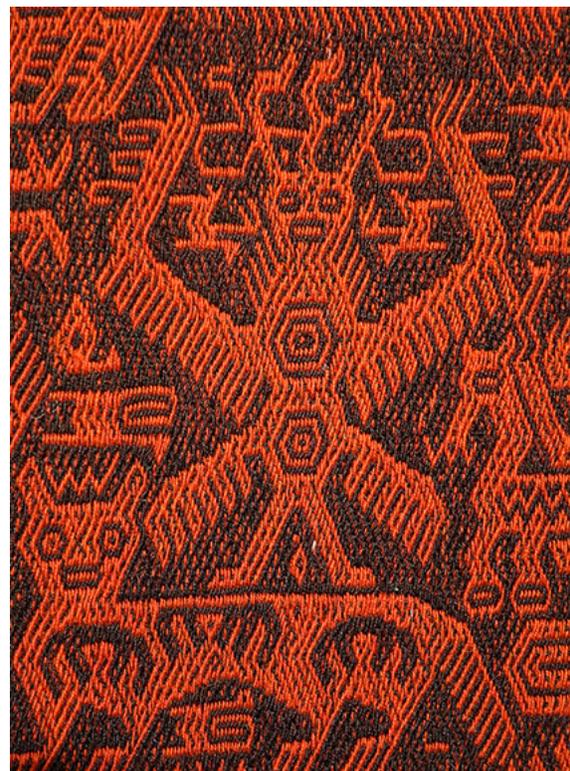
En las semejanzas entre estos íconos antiguos y los actuales, dejamos afuera el aspecto cromático. Carole Sinclair en su trabajo menciona para el textil de Chorrillos y pinturas rupestres de la época un uso preferente de amarillo y rojo,<sup>28</sup> las figuras en las pictografías de *Supay Wasi* son solamente monocromas, en un tono rojo (como ha podido observarse), obtenido por óxido férrico (E. Salinas 2022, Correo del Sur).

<sup>28</sup> En el exhaustivo y excelente trabajo (Sepúlveda M. *et. al.* 2023) se analiza el cromatismo de la región de Atacama, Chile. Desgraciadamente, sus bellas ilustraciones corresponden a un período cercanamente posterior, que no podemos hacer equivaler con la época del Formativo Tardío. "Polychromy in the Atacama Desert during the Late Intermediate Period (1000–1450 AD): pigments characterization by XRF and VNIR hyperspectral images"

**Ilustración 19 a y b**



a) brazos, pero también alas.



b) solo un ser alado.

Las tejedoras *jalq'a* han ido desarrollando en los últimos tiempos un colorido especial para sus diseños que se corresponde, a una manifestación de la identidad, como a un contenido semántico que no podemos desarrollar aquí.<sup>29</sup> Sus *pallay*, que incluyen a los *supay* estaban obligados a integrarse a este proceso sensible.

Se nos plantea así una nueva interrogante: ni cetos ni motivos específicos a la altura de las caderas están acompañando a los seres de cabeza radiada de *Supay Wasi* o de los otros sitios del arte rupestre bolivianos mencionados más arriba ¿de qué manera tejedoras actuales pudieron acceder a estos rasgos y reproducirlos acercando tanto más sus *supay* a las figuras del ser Frontal, tan recurrentes en el norte de Chile? ¿No han agregado estas mujeres algunos detalles propios, sin antecedentes, para dar vida concreta y visible a su deidad *supay/saqra*?

Los *supay* tejidos han ido planteando una asociación con aves que no estaba en las figuras tejidas más antiguas de esta deidad ni en el arte rupestre regional. Figuras 19 a y b. Es interesante que estas transformaciones, sucedidas en épocas más recientes en la región *jalq'a*, no estaban insinuadas en los primeros *supay* que nos fue posible observar en los diseños. En una de las presentaciones más antiguas de este ícono (lámina 14 a. *supay* con pene), la figura es totalmente antropomorfa y está vestida, lleva incluso un camión que se destaca porque es más ancho que la línea que define a las piernas. La asociación con aves ¿sería un aporte propio que fueron agregando posteriormente las tejedoras, sin otras fuentes?

#### Ilustración 20 a, b y c



a, b y c: *Supay* que fueron surgiendo hace algunas décadas con su figura totalmente antropomorfa, sin evocación de aves.

<sup>29</sup> Ver Cereceda 2016.

¿La desnudez posterior del personaje y las plumas han sido decisiones que han ido tomando las mujeres *jalq'a* para establecer una nueva personificación de sus demonios tejidos? Recordemos el apelativo de *mallku* que le dieron al *supay* los varones, al observar los *pallay*. Además de deidad fundamental de los grandes cerros y autoridades étnicas, *mallku* es también el nombre que se da a los grandes cóndores, conocidos, igualmente como "cóndor *mallku*".

Este ser alado, tejido actualmente podría tener sus fuentes en la escultura pucara, ya ilustrada, que lleva alas en su espalda. ¿estamos frente a asociaciones que se conservaron a través del tiempo y del espacio?

Esta sugerencia de alas en el caso de los personajes tejidos podría recordar, también, una relación con los ángeles caídos (vuelto demonios) muy presentes en las representaciones murales del infierno cristiano llegado a los Andes, con la invasión europea.<sup>30</sup> Pero en esos diablitos de las imágenes coloniales, las alas surgen de la espalda y no se confunden con brazos, de modo que no evocan directamente a pájaros.

Resulta inquietante que este proceso del ser frontal con características ornitomorfas, se repita, igualmente, en imágenes del Formativo Tardío, aunque no muy frecuentes.

### Ilustración 21

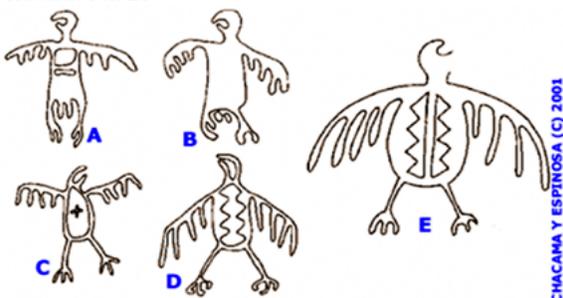


Figura C, pájaro frontal, brazos flectados hacia arriba, pies divergentes, las otras figuras que lo acompañan llevan, igualmente, sugerencias con falcónidas. Petroglifos de Ariqueña 1 (Chacama y Espinosa)<sup>31</sup>.

No pensamos que las tejedoras *jalq'a* se hayan inspirado en esas transformaciones tanto más antiguas. Los pájaros aludidos en estas representaciones del pasado atacameño son diferentes a los que están tejidos hoy. Podemos observar que han transformado su cabeza y la han puesto de perfil para poder sugerir la existencia de un pico. Esto no sucede en los *supay/ave* de los *pallay* actuales. A pesar de los cambios, especialmente en el movimiento del faldellín,

para sugerir alas, conservan al ser antropomorfo, que ya no está tan presente en las figuras de Ariqueña 1.

En el trabajo de Chacama y Espinosa se sugiere que esas alas en el Formativo Tardío, establecerían una conjunción con los faldellines del personaje frontal de cabeza radiada, serían "faldellines alados". Varios trazos que cuelgan de ellos producirían una relación antropomorfa-ornitomorfa, a través de estos atributos compartidos (ilustración 21).

Estamos confrontando dos procesos semejantes: transformaciones y asociaciones ornitomorfas tanto del ser frontal de cabeza irradiada del Formativo Tardío, como de los diablitos *jalq'a*. Esta comprobación nos resulta muy interesante: se trata de la repetición o la reiteración de cambios ocurridos en el pensamiento que coinciden, a pesar de 700 siglos de distancia, de ambas regiones.

Lo que nos atrae más de esta última asociación ser frontal con cabeza radiada y aves es que, en el caso *jalq'a* se trata de una transformación que se ha ido desarrollando, ante nuestros ojos en los últimos tiempos. ¿Estaríamos así considerando no solo a la memoria o reutilización de imágenes, sino enfrentando la repetición de un mismo proceso analógico, mental que se repite tantos siglos después? No tenemos otros ejemplos que hayan comentado el uso de caminos del pensamiento (en este caso semejantes), que se vuelven a producir luego de tantos años de diferencia. Es decir, del desarrollo de asociaciones que han ido ocurriendo en el pasado y que se vuelven a producir en el presente.

En este breve trabajo no hemos abordado todas las complejas y profundas relaciones que se establecen entre los diseños *jalq'a* y el arte rupestre, que son tema de otros análisis<sup>32</sup>, sino tan solo las inquietudes -casi siempre sin respuesta- que nos provocan la relación del *supay/saqra* con el ícono de Chorrillos: bastan para inquietarnos en tantas preguntas sin respuestas. A pesar de todas las interrogantes que no podemos contestar, nos queda la creación extraordinaria de todos esos encantadores diablitos -una verdadera etnogénesis en tiempos actuales- realizada socialmente por las tejedoras *jalq'a*.

30 "Los principales conjuntos en el área sur andina son los de Carabuco (1684) y Caquiaviri (1739), ambos en el departamento de La Paz (Bolivia)", T. Gisbert 2004. El Cielo y el Infierno en el Mundo Virreinal del Sur Andino, Edición digital a partir de La Paz, Viceministerio de Cultura de Bolivia/Unión Latina. Existen, igualmente, muchas otras ilustraciones menores de este tema en otras capillas.

31 Chacama, J. y G. Espinosa. 2005. Figura 10

32 "De las rocas a los hilos" en prensa en Revista de AVCAR (Asociación de los Valles Cruceños de Arte Rupestre).

**Agradecimiento:**

A la Universidad "Academia de Humanismo Cristiano", que para el aniversario de su Carrera de Antropología me invitó a dar una exposición en la que concreté este tema en julio de 2022.

A Edmundo Salinas que me facilitó sus textos en relación al sitio de Supay Wasi.

A Matthias Strecker que gentilmente compartió conmigo su trabajo y los de otros autores en relación al arte rupestre regional.

A Benjamín Ballester por el envío de dos artículos que me eran necesarios.

**Obras Citadas:**

BARRAGAN, R.

1994 *¿Indios de Arco y Flecha? Entre la historia y la arqueología de las poblaciones del norte de Chuquisaca*. ASUR. Chuquisaca

BERENGUER, J.

2013. "Unkus ajedrezados en el arte rupestre del sur del Tawantinsuyu: ¿La estrecha camiseta de la nueva servidumbre?" *Las Tierras Altas del Área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600 d.C.* Eds. M. Albeck, M. Ruiz y B. Cremonte. EdiUnju. San Salvador de Jujuy, pp. 311-352.

BERENGUER, J.

1999. "El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes Atacameños". *Arte Rupestre en los andes de capricornio*. Eds. José Berenguer y Francisco Gallardo. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago, Chile.

BERENGUER, J.

1986. "Relaciones iconográficas a larga distancia en los Andes: Nuevos ejemplos para un viejo problema" *Boletín del Museo de Arte Precolombino*, pp. 55-78. Santiago de Chile.

BITTMANN, B.

1985. "Reflections on geoglyphs from northern Chile" H.B.C. Publications Rickmansworth, Latin American Studies, I, England

BRIONES, L.

2006, The geoglyphs of the north Chilean desert: an archaeological and artistic perspective. Published online by Cambridge University Press: 02 January 2015, pp 9-24

CABELLO, G. Y GALLARDO, F.

2014 "Iconos claves del Formativo en Tarapacá (chile): el arte rupestre de Tamentica y su distribución regional" *Chungará (Arica)*, Vol. 46 no. 1 Arica.

CERECEDA, V.

2020. "Antiguas pinturas rupestres y diseños étnicos en textiles actuales en la región jalq'a". *Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las américas desde la antigüedad hasta el presente*. Estudios Indiana 13. Berlín.

CERECEDA, V.

2016. "En torno al supay andino el aporte de lo visual a su interpretación", *en Wak'as, Diablos y Muertos. Alteridades significantes en el mundo andino*. L.Bugallo, M.Vilca, compiladores. Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy.

CERECEDA, V.

2014. "Arte Rupestre y Diseños Textiles". *Las tierras altas del área del centro-sur andino, entre el 1000 y el 1600 D.C Tanoa II*. pp. 385-404. Jujuy- Argentina.

CHACAMA, J. y ESPINOZA, G.

2005. "La ruta de Tarapacá: análisis de un mito y una imagen en el norte de Chile". *En Rupestreweb*, <http://rupestreweb.info/tarapaca.html> 2005 [1999]

CRUZ, P.

2006. "Mundos permeables y espacios peligrosos. Consideraciones acerca de Punkus y qaqqas en el paisaje altoandino de Potosí, Bolivia" *Boletín del Museo Chileno De Arte Precolombino* Vol. 11, N° 2, pp 35-50. Santiago de Chile

ESTENSSORO, J. C.

2003 *Del paganismo a la Santidad*. Lima: IFEA/Pontificia Universidad Católica del Perú.

FAUCONNIER, F. STRECKER, M Y METHFESSEL, L.

2017. "Representaciones de objetos de metal en el arte rupestre del sur de Bolivia". *Boletín SIARB*, No 31, pp. 34-57. La Paz.

GIL GARCÍA, F.

2008 "A la sombra de los Mallkus. Tradición oral, ritualidad y ordenamiento del paisaje en una comunidad de Nor Lipez (Potosí, Bolivia)" *Revista Española de Antropología Americana*, vol. 38, núm. 1, pp. 217-238.

GISBERT, T. 2004.

*El Cielo y el Infierno en el Mundo Virreinal del Sur Andino*. La Paz: Viceministerio de Cultura de Bolivia – Unión Latina.

HORTA, H.

2004. "Iconografía del Formativo Tardío en el Norte de Chile. Propuesta de definición e interpretación basada en imágenes textiles y otros medios". *Estudios Atacameños No 27*, pp. 45-76.

MARTINEZ, G.

1983 "Los Dioses de los Cerros de los Andes" *Journal de la Societé des Américanistes* Vol. 69 :85-115. Paris

MONTT, I.

2002. "Faldelines del Período Formativo en el Norte Grande: un ensayo acerca de la historia de su construcción visual". *Estudios Atacameños: arqueología y antropología surandinas*, ISSN 0716-0925, ISSN-e 0718-1043, N°. 23, pp. 7-22

PACHECO, D. Y GERRERO, E.

1994. *Machas, Tinkipayas y Yamparas Provincia Chayanta (Norte Potosí)*. Edición: Serie: Reflexión etnohistórica. Diego Pacheco Sucre, Bolivia

PRESTA, A. M.

2013. "Los valles mesotérmicos de Chuquisaca entre la fragmentación territorial *yampara* y la ocupación de los migrantes *qaraqara* y *charka* en la temprana colonia". en *Aportes multidisciplinarios al estudio de los colectivos étnicos surandinos: reflexiones sobre Qaraqara-Charka, tres años después*. Plural Editores, IFEA, La Paz. Pp 27-59

QUEREJAZU LEWIS, R.

2006. *Imágenes sobre rocas. Arte rupestre en Bolivia y su entorno*. ©Rolando Diez de Medina.2009. La Paz-Bolivia. p. 35 Cochabamba, Bolivia.

REINHARD, J.

1983. "Las Montañas Sagradas, un estudio etnoarqueológico de ruinas en las altas cumbres andinas" Cuaderno de historia. Universidad de Chile.

SALINAS, E.

2023. Machay Punku. Revista ECOS. Correo del Sur. Sucre, Bolivia.

SALINAS, E.

2022. Supay Huasy. Pinturas rupestres encontradas en la serranía de Mamahuasi. Revista ECOS. Correo del Sur. Sucre, Bolivia.

SALINAS, E.

1987. Informes de investigación. Evidencias culturales prehispánicas de Mamahuasi – Pukara. Taller de investigación arqueológica, dirección de desarrollo turístico, Corporación Regional de Desarrollo Chuquisaca CORDECH. Sucre, Bolivia

SEPÚLVEDA, M., BALLESTER, B., CABELLO, G., GUTERREZ, S. Y PHILIPPE, W.

2023. "Polychromy in the Atacama Desert during the Late Intermediate Period (1000–1450 AD): pigments characterization by XRF and VNIR hyperspectral images" *Archaeological and Anthropological Sciences Online*.

SINCLAIR, C.

1997. "Pinturas rupestres y textiles Formativos en la región atacameña: Paralelos iconográficos". *Estudios Atacameños No 14*, pp. 327-338.

STRECKER, M. Y SAAVEDRA, R.

2019. Registro inicial de sitios de arte rupestre y taller. 16-19 de agosto. Informe al SIARB y al Gobierno Autónomo Municipal de Ravelo. Ravelo, depto. De potosí, Bolivia.

TAYLOR, G.

1980 "Supay" *Amerindia* 5: 47-63, París: Association d'Ethnolinguistique Américaine.

VIDAL, A.

2007 Patrones de uso de los recursos vegetales durante el período formativo (1000 AC-500 DC) en San Pedro de Atacama; Oasis y Quebradas. M.s. Memoria para optar al título de Arqueóloga, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago.