



**HAL**  
open science

# En busca de la balsa perdida. Las redes y biografías del coleccionismo

Benjamin Ballester

► **To cite this version:**

Benjamin Ballester. En busca de la balsa perdida. Las redes y biografías del coleccionismo. Pampa Negra ediciones, 2022, 978-956-09750-0-3. halshs-03840182

**HAL Id: halshs-03840182**

**<https://shs.hal.science/halshs-03840182>**

Submitted on 4 Nov 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

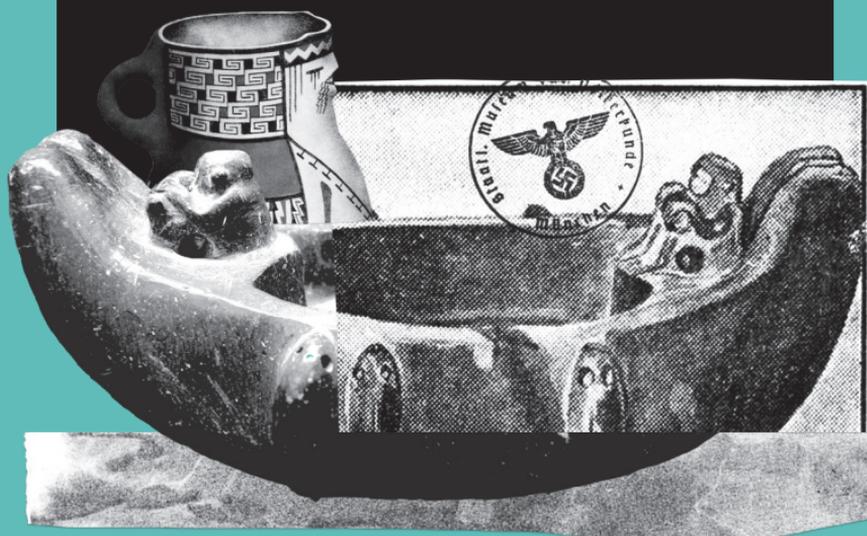
L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



*Benjamín Ballester*

# EN BUSCA DE LA BALSA PERDIDA

Las redes y biografías del coleccionismo



## SERIE TRÓPICO DE OBJETOS

Trópico de objetos es una tentativa de trayectoria, de un tejido. Se mueve en el desplazamiento del objeto por una ruta generadora de biografías y existencias, a la manera de un ensamblaje. La serie va por búsquedas en el extravío, creaciones de mapas y desconexiones. Sus t(r)ópicos atraviesan algunas disciplinas sociales, pero prefieren la intemperie y el nomadismo, una coordenada para reflexionar sobre las cosas fuera de sí o des-terradas, que en su exilio reflejan cadenas de enlaces, historias y agencias.

#001

**EN BUSCA DE LA Balsa PERDIDA**  
***Las redes y biografías del coleccionismo***  
© Benjamín Ballester

Pampa Negra Ediciones  
1era edición, 2021 - Antofagasta, Chile.  
Colección Historia / Antropología  
Serie Trópico de objetos #001  
*www.pampanegra.cl*  
*boletinpampanegra@gmail.com*

*Coordinador de la serie:* Alex San Francisco  
*Editor:* Camilo Araya Fuentes  
*Diseño:* Sea Contreras ([www.cargocollective.com/sealoquesea](http://www.cargocollective.com/sealoquesea))

ISBN: 978-956-09750-0-3

RPI: 2021-A-12344

Impreso en LOM

Cómo citar este libro:

Ballester, B. (2021). *En busca de la balsa perdida. Las redes y biografías del coleccionismo*. Antofagasta: Pampa Negra Ediciones.

*Benjamín Ballester*

# EN BUSCA DE LA BALSA PERDIDA

Las redes y biografías del coleccionismo





# ÍNDICE

Fragmentos de la red .....	7
Presentación .....	17
Relatos escritos .....	22
Doctor Ricardo Schwenn .....	36
El derrotero de una balsa de piedra .....	49
Das steinboot .....	60
Simetrías escultóricas .....	79
Correlatos iconográficos .....	86
La balsa de la alianza .....	100
Biografías: trayectorias e inscripciones .....	107
Agradecimientos .....	110
Ilustraciones .....	112
Referencias bibliográficas .....	114



# FRAGMENTOS DE LA RED

## [por orden de aparición]

Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt (MARKK)

Museo en el Rothenbaum, Culturas y Artes del Mundo es el nuevo nombre, desde 2018, del antiguo Hamburgisches Museum für Völkerkunde (Museo Etnológico de Hamburgo). Desde 1939 conserva la balsa de piedra.

Ricardo Schwenn

Médico y coleccionista de objetos precolombinos de origen alemán, residente en La Serena. Durante la década de 1950 fue parte del directorio de la Sociedad Arqueológica de esa ciudad.

Hamburgisches Museum für Völkerkunde

El Museo de Etnología de Hamburgo adquiere la colección de obras precolombinas de Ricardo Schwenn en la década de 1930.

Indiana Jones

Profesor de arqueología e investigador norteamericano, protagonista de la saga homónima escrita y producida por George Lucas, dirigida por Steven Spielberg.

Hans Becher

Antropólogo alemán especialista en estudios americanos y prehistoria, responsable de las colecciones de América del Museo de Etnología de Hamburgo.

Gualterio Looser

Botánico e investigador chileno de ascendencia suiza. Fue jefe de la sección de Arqueología, Antropología y Etnología del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile.

Max Uhle

Investigador alemán, uno de los más importantes arqueólogos del área andina. Trabajó como asistente de Adolf Bastian en el Ethnologisches Museum zu Berlin (Museo Etnológico de Berlín).

Francisco y Walter Kahler

El primero mostró a Gualterio Looser la fotografía de la balsa tomada por su hermano Walter, quien fue un explorador alemán que recorrió todo el mundo.

Hans Niemeyer

Arqueólogo chileno formado como ingeniero civil hidráulico. Fue miembro fundador de la Sociedad Chilena de Arqueología y director del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile.

### Bente Bittmann

Antropóloga danesa que realizó investigaciones en México, Ecuador, Brasil y Chile. Se instaló en este país el año 1974, en el Instituto de Antropología de la Universidad de Concepción. En 1976 se trasladó a la Universidad del Norte, en Antofagasta, donde permaneció hasta 1985.

### Wolfgang Haberland

Antropólogo, prehistoriador y geógrafo alemán, alumno de Franz Termer. Realizó sus estudios de campo en Centroamérica y desde la década de 1950 ejerció el cargo de jefe del Departamento de las Américas del Museo de Etnología de Hamburgo.

### José Berenguer

Arqueólogo chileno que ha concentrado sus estudios en el Norte Grande y que ocupó el cargo de curador jefe del Museo Chileno de Arte Precolombino por casi 40 años.

### Gonzalo Ampuero

Historiador chileno y especialista en la arqueología del Norte Chico, antiguo director del Museo Arqueológico de La Serena y académico de la Universidad de La Serena.

Lautaro Núñez

Historiador y arqueólogo chileno con casi setenta años de trayectoria. Actualmente es investigador del Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo de la Universidad Católica del Norte en San Pedro de Atacama.

Patricio Núñez

Historiador y arqueólogo chileno que dedicó toda su carrera a los antiguos habitantes del litoral y del desierto de Atacama. Asociado durante décadas a la Universidad de Antofagasta.

Rodolfo Contreras

Antropólogo chileno, director del Museo Augusto Capdeville Rojas de Taltal.

Gloria Cabello

Arqueóloga chilena especialista en arte rupestre e iconografía del Norte Grande y Chico del país.

Ricardo Latcham

Ingeniero, arqueólogo y etnólogo británico considerado uno de los padres de la antropología chilena. Fue director del Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile.

Francisco Cornely

Investigador de origen alemán que devino en uno de los principales arqueólogos del Norte Chico. Sus estudios en litografía lo acercaron al arte precolombino. Fundador del Museo Arqueológico de La Serena.

Jorge Iribarren

Investigador chileno que concentró sus estudios en el campo del folklore y la arqueología del Norte Chico. Fue director del Museo Arqueológico de La Serena y socio fundador de la Sociedad Chilena de Arqueología.

Gastón Castillo

Arqueólogo chileno formado en la Universidad del Norte (Antofagasta), especialista en la prehistoria de La Serena, Coquimbo y sus alrededores.

Ivo Kuzmanic

Arqueólogo chileno formado en la Universidad del Norte (Antofagasta). Por varias décadas fue director del Museo Regional de Antofagasta.

Gustav Antze

Investigador alemán y curador de la sección de América del Museo de Etnología de Hamburgo.

Luis Chapacassi

Propietario del fundo donde se encontraba el sitio de Compañía Baja, también llamado El Olivar, cuando Samuel K. Lothrop lo excavó en la década de 1930. Es muy probable que su apellido real sea Schiappacasse.

Samuel K. Lothrop

Arqueólogo y antropólogo estadounidense conocido por sus investigaciones en Centro y Sudamérica, trabajó en el National Museum of the American Indian (Museo Nacional del Indio Americano) de Washington D. C.

Sra. Westermeyer

Señora de nombre desconocido y oriunda de Concepción que habría excavado tumbas y colectado el material arqueológico en el sector de El Arrayán, al norte de La Serena.

Nationalmuseet

Museo Nacional de Dinamarca. Recibe en 1936 una fracción de la colección de Ricardo Schwenn de parte de la New Carlsberg Foundation.

Carl Jacobsen

Empresario cervecero, coleccionista de arte y filántropo danés, fundador de la New Carlsberg Founda-

tion e hijo del dueño de la famosa cervecería danesa New Carlsberg.

#### Mary Shepherd Slusser

Arqueóloga estadounidense conocida por sus investigaciones en Nepal. Estudió la *Crocker Collection* del American Museum of Natural History (Museo Nacional de Historia Natural) de Nueva York.

#### Charles Templeton Crocker

Multimillonario de San Francisco, California, que financió y comandó varias excursiones científicas, una de las cuales fue la *South Pacific Expedition* (1934 - 1935) patrocinada por el Museo Nacional de Historia Natural de Nueva York.

#### Franz Termer

Profesor de geografía y etnología alemán dedicado a temas centroamericanos y especialmente al mundo Maya. Entre 1935 y 1962 fue director del Museo de Etnología de Hamburgo.

#### Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz

Los Museos Estatales de Berlín, Patrimonio Cultural Prusiano, contienen actualmente el acervo del antiguo Museo de Etnología de Berlín. Sus depósitos albergan hoy algunos de los objetos de la colección Schwenn.

### Museum Fünf Kontinente

El Museo de los Cinco Continentes de Múnich alberga las colecciones del antiguo Museo de Etnología de esa misma ciudad, entre las cuales destacan piezas del Dr. Schwenn.

### Reinhard Kämer

Amigo de Ricardo Schwenn y dueño de la farmacia Alemana de La Serena. Fue el encargado de transportar parte de la colección Schwenn al Museo de Etnología de Hamburgo.

### Hans Cordsen

Amigo de Ricardo Schwenn. Viajó a Alemania para reclamar la propiedad de la balsa y de dos vasijas Diaguita.

### Hermann Eggers

Ingeniero alemán ligado a la minería de Chuquicamata y coleccionista de objetos precolombinos que realizó múltiples excavaciones en cementerios de Chiu Chiu y Lasana.

### Oskar Schmidt-Pizarro

Empresario, comerciante y diplomático peruano-alemán que trabajó en la oficina salitrera Alemania del cantón Taltal. Fue un importante coleccionista de objetos precolombinos de las costas de Atacama.

Sr. Gutzschebauch

Coleccionista de objetos precolombinos provenientes de Quillagua, hoy depositados en el Museo en el Rothenbaum, Culturas y Artes del Mundo, Hamburgo.

Jean-Jacques Schazmann

Cónsul suizo en Valparaíso durante el siglo XIX y gran coleccionista de objetos naturales y culturales. Varios de sus materiales están depositados en museos suizos.

Carlos Cruz Montt

Afamado mueblista, empresario y coleccionista santiaguino de principios del siglo XX. Sus piezas hoy se encuentran repartidas en diversos museos del mundo.

Walter Ruben

Indólogo alemán. En 1952, tras su viaje por el norte de Chile y los Andes, publicó el libro *Tiahuanaco, Atacama und Araukaner. Drei vorinkaische Kulturen*.

René Belloq

Arqueólogo francés, antagonista de Indiana Jones en la película *En busca del arca perdida*. Trabaja bajo las órdenes del Führer.



# PRESENTACIÓN

*En busca del arca perdida* (1981), de Steven Spielberg<sup>1</sup>, se estrenó algunos años antes de que naciera. No recuerdo la primera vez que la vi y probablemente no fue sentado en la butaca de un cine. Es como si conociera la historia de toda la vida. Un arqueólogo, oficiales nazis, los años de entreguerras, los parajes desérticos de El Cairo y un objeto deseado por todos: la misteriosa Arca de la Alianza. Debo admitir que la trama no influyó en que hoy sea arqueólogo, lo que más bien fue consecuencia de mis azarosas decisiones veinteañeras, por lo que hasta hace poco para mí seguía siendo nada más que una buena película.

Recientemente, reviví sin querer su historia como si fuera un *remake*. En febrero de 2019 viajé a Alemania a estudiar un objeto arqueológico excepcional depositado en el Museo en el Rothenbaum, Culturas y Artes del Mundo de Hamburgo. Se trata de una escultura de piedra que representa una balsa de cuero de lobo marino con dos tripulantes, que provendría de algún cementerio en los alrededores de La Serena, en la región semiárida

1. El título original de la película es *Raiders of the Lost Ark*.

de Chile, comprada por el museo en la década de 1930 al doctor Ricardo Schwenn, un conocido coleccionista de la ciudad. Luego del análisis y las fotografías, pude acceder a un archivador lleno de documentos mecanografiados y escritos a mano alzada, datados entre 1936 y 1952, todos en alemán. De ellos se desprende que el doctor Schwenn se contactó con el museo para vender la pieza junto a un paquete de otros 882 objetos. Todas las cartas, telegramas e informes bilaterales previos a 1946, fueron firmados al final del texto con un notorio “Heil Hitler!” y autenticados con estampillas y timbres nazis, con el característico ícono del águila germana sobre la esvástica (figura 1). Es posible que la aparición de estos símbolos no sea ya un tema destacable para quienes trabajan día a día en el museo, pero para una persona lejana a su historia, el hallazgo fue en un principio chocante, luego del todo inusual, y al final, casi tan cautivante como la balsa por la cual había viajado hasta Alemania.

*En busca del arca perdida* comienza con la escena de un grupo de exploradores tras la pista de un objeto arqueológico inigualable en medio de la selva sudamericana —aunque la iconografía de las ruinas y esculturas recuerdan más bien al mundo mesoamericano—, una trama ambientada en el año 1936. Casualidad o no, ese



1

mismo año el Museo de Etnología de Hamburgo inicia el proceso de compra de la colección arqueológica al doctor Schwenn en nombre del Führer. Al salir del museo recordé de inmediato la escena de Indiana Jones a caballo, persiguiendo a los Mercedes Benz alemanes por un sinuoso camino de tierra. Pero mi primer encuentro

con la materialidad nazi fue claramente menos avezado y audaz que la protagonizada por Harrison Ford casi 40 años atrás. Más allá de las diferencias entre ambas historias, me parece notable cómo un simple objeto de piedra puede tejer una trama que liga experiencias distantes, recuerdos olvidados, y más aún, vincular a sujetos lejanos en el tiempo y el espacio al hacerlos copartícipes de un mismo guión que luego deviene sumamente significativo en la vida de estas personas, fragmentos de una red.

No cabe duda de que en esta trama colectiva las trayectorias que experimentan los objetos, tal como los humanos y otros seres, pueden ser calificadas como biografías (Kopytoff, 1991; Gosden y Marshall, 1999; Alberti, 2005; Hoskins, 2006). La balsa de piedra depositada hoy en Hamburgo es prueba de ello. Este ensayo, sin embargo, pretende ir un poco más allá, para discutir sobre quiénes escriben y cómo se han redactado estas biografías, pues tras ellas existe un proceso de inscripción que es tanto o más relevante en su configuración que las vivencias mismas de los objetos.

Lo interesante es que esta singular escultura de piedra ha sido constantemente evocada en la literatura arqueológica y museológica desde la década de 1950. Biografía

tras biografía, los relatos sobre ella han ido transformándose. Para acortar la distancia, la obra primigenia desplazada de su origen fue una y otra vez remplazada por ilustraciones, fotografías y réplicas que acumularon con el paso del tiempo una cadena de reconversiones producto de la sumatoria de interpretaciones. Ambos fenómenos, escritos y visuales, crearon un nuevo objeto, o más bien varios nuevos objetos, ahora virtuales, distintos del que yace todavía guardado tras una vitrina en el Museo en el Rothenbaum. Este ensayo es un intento por rastrear la larga historia de la balsa de piedra, de hacer visibles sus transmutaciones virtuales en los relatos e imágenes, de evaluar sus reproducciones y de desenredar la compleja red de vínculos y relaciones entre personas y cosas que se ha ido tejiendo en torno a ella. Es un ejercicio que busca al mismo tiempo deconstruir y crear la balsa, para dar finalmente aún más densidad a la roca, volumen al cuenco y profundidad al objeto.

La tentativa es superar sus tres dimensiones.

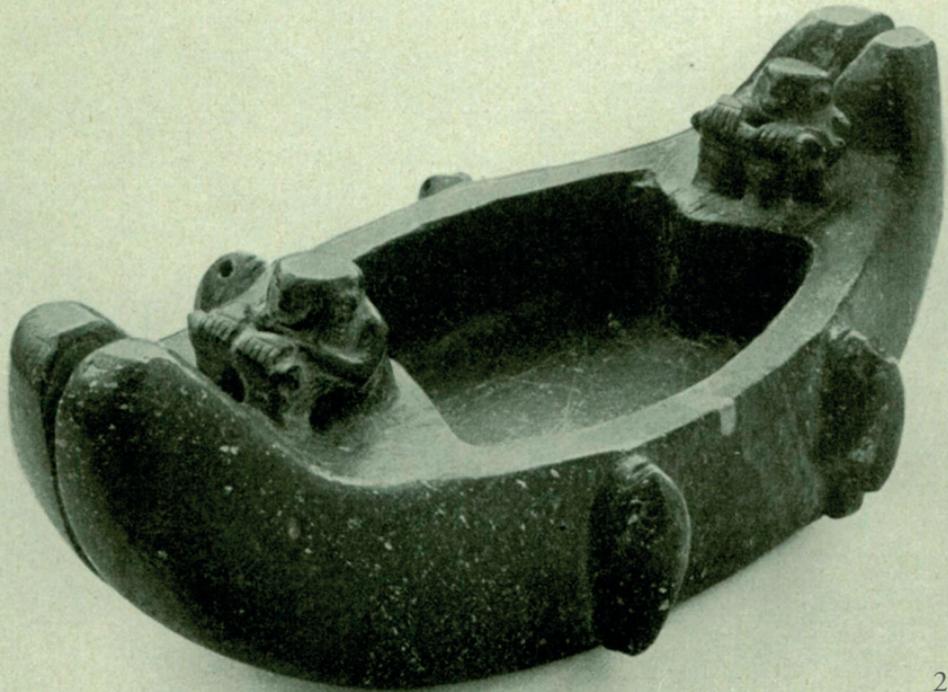
## RELATOS ESCRITOS

La biografía inaugural sobre la escultura fue publicada en 1953 por Hans Becher, entonces responsable de la colección de América del Museo de Etnología de Hamburgo. De formación en antropología, prehistoria y estudios americanos, quedó sorprendido por el singular modelo de piedra. Su interés por la escultura lo llevó a realizar un informe detallado y minucioso de sus medidas, peso, forma, componentes y materia prima. El texto incluye una comparación entre la escultura y las balsas de cuero de lobo marino descritas por Rudolph Philippi, William Bolleart, Alcides d'Orbigny, Edmond Paris, Gualterio Looser y Samuel Lothrop, material etnográfico e histórico que contextualiza con la información arqueológica de Junius Bird. Becher asegura que la pieza fue descubierta durante un arado en el lado norte del río Coquimbo en "Alto Vassol", a 18 kilómetros de La Serena, y que fue obra del pueblo chango con influencias de los incas. Dos láminas complementan la publicación, la famosa ilustración de Philippi, de Caleta del Cobre, y la primera fotografía de la escultura de piedra (figura 2).

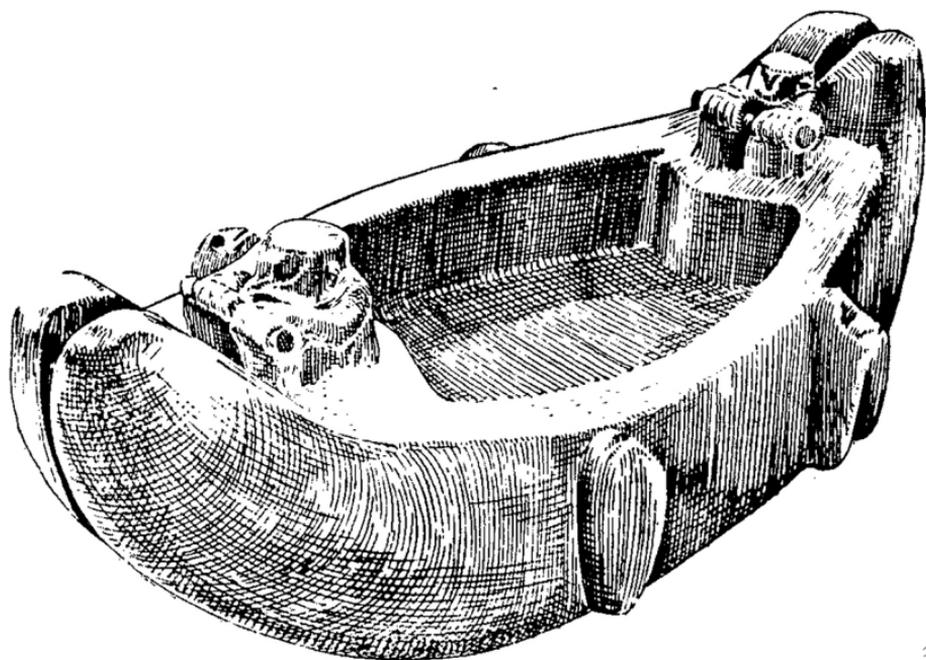
En los estudios antropológicos de la escena chilena, la pieza aparece en 1960 en el artículo *Las balsas de cueros de lobo inflados de la costa de Chile*, escrito por Gualterio Looser. Al parecer, el hallazgo de la pieza por parte del antiguo jefe de la sección de Arqueología, Antropología y Etnología del Museo Nacional de Historia Natural había sido reciente, pues no lo menciona en su texto previo de 1938 dedicado al mismo tema. La novedad surge justamente con la lectura del artículo de Hans Becher (1953). Looser traduce y replica la mayor parte de lo escrito por el investigador alemán, inclusive pasajes de la carta de Max Uhle acerca de la balsa, redactada en 1939 luego de su visita al Museo de Etnología de Hamburgo. En ella, Uhle asegura que se trata de una obra precolombina, típica de la cultura chilena y hecha sobre piedra roja. En una nota al pie, Looser (1960: p. 253) especula que la balsa debió ser parte de la colección del Dr. Schwenn de La Serena, ya que Francisco Kahler le había obsequiado una pequeña fotografía de la pieza tomada por su hermano Walter, mientras se encontraba aún en manos del coleccionista. Looser acompaña el texto con descripciones, algunas interpretaciones y una ilustración de la escultura basada en la fotografía publicada por Becher (figura 3).

Pocos años después, el arqueólogo Hans Niemeyer menciona brevemente la escultura en su publicación de 1965-1966 dedicada al último constructor de balsas de cuero de lobo marino de Chañaral de Aceituno. Según el autor, la balsa fue modelada sobre una roca de andesita y provendría de un sector llamado el “Islón”, a seis kilómetros al interior del valle del Elqui desde La Serena. Una reseña aún más acotada entrega Bente Bittmann en su poco considerado artículo *Fishermen, mummies and balsa rafts on the coast of northern Chile*, publicado el año 1978. En ambos casos prácticamente toda la información proviene del artículo de Gualterio Looser (1960).

La guía de colecciones del Museo de Etnología de Hamburgo del año 1984 dedica media plana a la balsa de piedra con una pequeña leyenda junto a una fotografía en blanco y negro que la muestra de perfil y levemente inclinada (figura 4). La nota fue escrita por el Dr. Wolfgang Haberland, por entonces jefe del departamento de las Américas del museo, y en ella afirmaba que la pieza es de un tipo de toba andesítica descompuesta de color rojo, que proviene de “Alto Vassol, río Coquimbo” y que sería de la fase Molle, que abarca desde principios de nuestra era hasta el año 600 después de Cristo. En sus propias palabras:



2



3



4



5

Este cuenco de piedra único tiene la forma de una balsa hecha de dos cueros inflados, como fueron utilizadas en el siglo pasado por los changos en la costa norte chilena. Encaramado en los extremos doblados del bote hay siempre un hombre. El pequeño bastón en sus manos seguramente debe simbolizar los remos con los que se movió esta nave. Los peces son importantes a ambos lados de la balsa. Se reproducen dos especies (*Diodon hystrix* y *Graus nigra*). El interior, que está empujado en contraste con la balsa real, muestra que no es una escultura 'libre' sino un contenedor. Que ella sirvió para propósitos religiosos es una conjetura (Haberland, 1984, p. 335; la traducción es mía).

En 1986 dos publicaciones vuelven sobre la balsa, esta vez exhibiendo las primeras fotografías del objeto en la literatura arqueológica chilena. José Berenguer, curador jefe del Museo Chileno de Arte Precolombino, relata que el museo obtuvo la fotografía de la pieza luego de contactar al director del Museo de Etnología de Hamburgo. Paradojalmente, no se trató de una nueva fotografía de la pieza, sino de la misma que ya había sido publicada en 1953 por Hans Becher. La imagen, que ya tenía al menos 33 años, fue usada en el libro *Diaguitas*.

*Pueblos del Norte Verde*, escrito por Gonzalo Ampuero (1986) y editado por el museo (figura 5), y en el artículo de Lautaro Núñez (1986) *Balsas prehistóricas del litoral chileno*, publicado en el primer número del boletín de la institución (figura 6). Mientras en el libro solo se expone la fotografía de la balsa, en el artículo de Núñez se ofrece una breve descripción basada en lo que ya había presentado Becher (1953) y Looser (1960) —aunque la primera referencia no aparece en la bibliografía del autor, por lo que probablemente no la leyó directamente—. Para Núñez, la pieza sería de una toba andesítica que provendría de Altovalsol, en el margen norte del río Coquimbo. La mención a la balsa termina con una nota del editor que detalla un poco más sobre el origen de esta información, facilitada por Wolfgang Haberland.

Dada la relevancia que a esa altura había tomado la escultura, el Museo Chileno de Arte Precolombino decide fabricar una réplica de la balsa para exhibirla en la exposición *Diaguita, señores del Norte Verde*, de 1986. La reproducción fue hecha sobre yeso, de color blanquecino y a una escala notoriamente mayor a la original, cuyo efecto tanto en volumen como en color la hacía más imponente ante los espectadores. Dos fotografías de esta pieza fueron publicadas posteriormente en 2011

como parte del libro *Compartiendo Memoria: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino* (figura 8).

Berenguer vuelve nuevamente a la balsa en 2008 (figura 7), en el catálogo de la exposición *Pescadores en la niebla*, del Museo Chileno de Arte Precolombino. En esta ocasión reafirma datos ya conocidos, como el hecho de que fue tallada en andesita, que procede de la región de Coquimbo y que sería de la “fase Inka-Diaguita”. Agrega que la balsa lleva además a dos tripulantes, uno sentado en la proa y otro en la popa, junto a cuatro peces colgando por la borda. Para cerrar, relativiza el hecho de que se trata de una balsa de cuero de lobo y abre la posibilidad de que sea una de haces de totora de dos cuerpos, poniendo el énfasis en la capacidad de carga de la nave. Repitiendo el ejercicio anterior, el museo decidió hacer una segunda réplica de la balsa, esta vez del mismo tamaño que la original y tallada sobre piedra, aunque de una materia prima de color gris (figura 9). Esta reproducción se exhibe hoy en las vitrinas del Museo Arqueológico de La Serena.

Un año más tarde, en 2009, Patricio Núñez y Rodolfo Contreras publican un breve artículo sobre una desconocida miniatura de embarcación recuperada por Augusto Capdeville en Punta Morada, Taltal. El hallaz-

go fue parcial, pues no encontraron la pieza sino solo un dibujo de ella en un antiguo documento que fue donado al museo por sus herederos. En un acápite final de la revista dedicado a las figuras, los autores presentan una fotografía a color de la balsa de piedra de Altovalsol tomada desde la vitrina del museo de Hamburgo por Patricio Núñez en uno de sus viajes. Lamentablemente no hay referencias a la balsa en todo el artículo, solo la fotografía anexa que, aunque borrosa, deja entrever que su color es claramente rojo.

Finalmente, en 2016 un nuevo catálogo del Museo Chileno de Arte Precolombino rememora la balsa de piedra –ya convertida en ícono del museo capitalino–. En el primer capítulo de *El arte de ser Diaguita*, Gloria Cabello elabora una *Breve historia Diaguita* antes del arribo de los españoles, en la que la escultura en piedra de Altovalsol reaparece, aunque ahora reemplazada por una fotografía de la segunda réplica tallada en 2008. En la imagen se aprecia la balsa completamente de perfil y su color es gris (figura 9).

El largo derrotero de esta singular escultura de piedra, a través de las biografías escritas, demuestra cómo un objeto ausente es reemplazado por descripciones, dibujos, fotografías, ilustraciones y réplicas hechas desde



6



7



las fotografías, e incluso desde las fotografías de las réplicas. El objeto original, distante a más de 12.000 kilómetros de su lugar de proveniencia, fue lentamente sustituido usando diferentes soportes materiales para llenar el vacío de sentido sobre la navegación y la escultórica Diaguita que dejó en la arqueología y prehistoria local. Desde su primera referencia fue creciendo su valor, al igual que la necesidad de exhibir mejores suplentes en una búsqueda constante por corporizarlo. A lo largo de esta cadena de reproducciones, eslabón por eslabón, ocurrieron transformaciones de la pieza original que fueron construyendo un objeto virtual, o varios objetos virtuales, diferentes a la obra que los motivó. Una mutación de la idea, del recuerdo y de la memoria del objeto, debido a la acumulación de interpretaciones y sutiles desplazamientos en cada una de sus reproducciones, tanto visuales como escritas. La sumatoria que da cuerpo al objeto virtual esconde tras de sí, en la penumbra del desconocimiento, todos los procesos de transformación artística y cada uno de los gestos de creación de sus diseños. La mayor parte de ellos inconscientes, pero igualmente responsables de la obra final –o más bien, de las obras finales–.

El mejor ejemplo de este fenómeno se manifiesta en

la fotografía de la réplica de la balsa del año 2016 (figura 9). Se la exhibe de color gris, tal como en la primera imagen publicada en 1953, reproducida una y otra vez por más de cincuenta años hasta 2009. Si bien la pieza original posee un color rojo intenso, debido a que la fotografía de aquellos años era en blanco y negro, en el imaginario arqueológico el objeto virtual se construyó también de color gris, efecto de las tecnologías fotográficas y las capacidades de impresión. Como consecuencia, cuando se decidió hacer la segunda réplica esta fue tallada sobre una roca grisácea que se acomoda bien a la imagen de aquellas fotografías. La copia en piedra de color gris vuelve a representarse ahora a través de nuevas fotografías, esta vez a color, que la muestran posando en una actitud similar a la original y luciendo un cuerpo gris. La transmutación del color se vio reforzada también por la cadena de referencias a la materia prima de la escultura: siempre de andesita, asumiendo con esto que era gris, tal como en las fotografías. De todos sus biógrafos, solo Hans Becher (1953), Wolfgang Haberland (1984) y Patricio Núñez (2009), únicos testigos presenciales de la escultura, especifican –de manera visual o escrita– que es de color rojo. En Chile, Gualterio Looser fue el exclusivo lector de las fuentes primarias, mientras

que los biógrafos posteriores se contentaron con su breve y selectiva mención sin intentar volver a los textos originales.

## DOCTOR RICARDO SCHWENN

Si desconocemos la trayectoria de los pioneros de la arqueología chilena, no es extraño que la vida de la mayoría de los coleccionistas de piezas precolombinas sea prácticamente un misterio, aún más cuando el mundo del coleccionismo se desenvuelve en círculos cerrados y sociedades secretas, ocultos en las sombras de la contemplación privada. Entre ellos aparece el nombre de Ricardo Schwenn, un afamado excavador de cementerios prehispánicos y devoto de los objetos antiguos de La Serena, en la región de Coquimbo, durante la primera mitad del siglo XX. Lamentablemente nunca publicó sus hallazgos ni documentó personalmente las piezas de su colección, tampoco hay información acerca de la existencia de cuadernos de campo o apuntes escritos en museos o en poder de sus familiares. Por lo tanto, los únicos testimonios disponibles para reconstruir en parte su biografía son algunos informes del área de la salud, las reseñas de arqueólogos con los cuales compartió, los inventarios de los museos donde están depositadas sus colecciones, el archivo de correspondencias del Museo en el Rothenbaum, y los mismos objetos arqueológicos

que pasaron por sus manos. A través de fragmentos de todas estas fuentes se puede reconstruir una biografía preliminar, en especial con relación al vínculo que creó con los objetos precolombinos y las redes que tejió a escala global gracias al coleccionismo.

De acuerdo a las *Memorias* del año 1918 del Instituto Superior de Educación Física, el primero y más importante de su tipo en Latinoamérica, Ricardo Schwenn von Sichart fue uno de los oficiales del Ejército que recibió el Diploma de Instructor de Gimnasia (sic) en la ciudad de Santiago. El *Boletín de Instrucción Pública* de la Universidad de Chile señala que en 1921 egresa como bachiller en Medicina i Farmacia, y los *Anales* (1925) de esta misma casa de estudio afirman que cuatro años más tarde obtiene el grado de médico cirujano. En una carta con fecha del 6 de julio de 1936<sup>2</sup> se indica que Schwenn había sido doctor del Regimiento de Artillería número 2 de La Serena, y más adelante, un médico muy respetado y popular de la ciudad; incluso, hacia 1959 la *Guía Médica Nacional* lo menciona aún ejerciendo activamente la profesión. Actualmente, algunas calles llevan su nombre en La Serena y El Molle, un pequeño pueblo

2. Archivo Documental de la Colección Schween. Museo en el Rothenbaum, Culturas y Artes del Mundo, Hamburgo, Alemania.

en el valle del Elqui, en el que al parecer tuvo una casa de descanso que sirvió como base de operaciones de sus excursiones arqueológicas.

En el campo de la arqueología, la información es aún más fragmentaria. De acuerdo con Ricardo Latcham (1940), Schwenn realizó numerosas excavaciones en el sector de El Molle y además poseía colecciones arqueológicas de la localidad de Cachiyuyo y sus alrededores. Del mismo texto se desprende que Schwenn conocía bien las interpretaciones de Francisco Cornely sobre la prehistoria local. Es indudable que alguna clase de relación existía entre Schwenn y Cornely, en primer lugar porque ambos tenían filiación germana<sup>3</sup> y vivían en la misma ciudad, lo que hace presumir que probablemente compartieron en los círculos de inmigrantes alemanes. Pero también debido a que el fundador del Museo Arqueológico de La Serena nombra a Schwenn en sus propias publicaciones, en especial para referirse a ciertos objetos clave que él conservaba en su colección o a yacimientos que había excavado (Cornely, 1947-1949, 1949 y 1956). En uno de ellos, Cornely (1949) estudia y dibuja una serie de piezas cerámicas que eran de Schwenn,

3. No olvidemos que Francisco Cornely nació en el pueblo de Ehrenbreitstein, Alemania, en 1882, estudió en su juventud en este país y que escribió varios artículos en esta lengua (Montané, 1973).

todas de época incaica y provenientes de alguno de los cementerios del área de Altovalsol. De Cornely se desprende que Schwenn habría excavado al menos en Almirante Latorre, Puclaro y Altovalsol.

Los escritos de Jorge Iribarren (1957, 1962 y 1971)<sup>4</sup> también retratan a Ricardo Schwenn. En sus propias palabras:

Esta persona, por varios años estuvo haciendo excavaciones en diversos cementerios indígenas de los alrededores de La Serena y en otros lugares del Valle de Elqui, sin llevar anotaciones y con métodos técnicos precarios. Sus colecciones fueron adquiridas por algunos museos europeos, coleccionistas particulares y el Museo de La Serena. Este, en su primera formación, obtuvo por compra una considerable cantidad de piezas cerámicas, principalmente de mucho valor estético, aunque desposeídas de su contexto cultural. Las piezas de esa colección, en muy alto porcentaje, están relacionadas con la Cultura Diaguita Chilena (Iribarren, 1971: p. 30).

4. Un manuscrito de Jorge Iribarren fechado en 1976 documenta excavaciones de túmulos funerarios por parte de Ricardo Schwenn en el área de Cachiyuyo, mismo lugar señalado por Latcham (Castillo y Kuzmanic, 1981: p. 151).

En el mismo texto, Iribarren afirma que el Museo Arqueológico de La Serena adquirió alrededor de 750 objetos precolombinos a Schwenn, algunos de los cuales vienen dibujados y referenciados en su artículo; todos de proveniencia desconocida. La compra de la colección completa ocurrió el 4 de julio de 1950, usando fondos fiscales y comprendía piezas recuperadas por el mismo Schwenn y otras conseguidas por pagos a distintos coleccionistas (Gómez, 2009). Los antiguos inventarios del museo confirman la existencia de las piezas que se conservan todavía reunidas como parte de una misma colección que lleva el nombre del doctor. Llama la atención que ese mismo año Schwenn ingresa al directorio de la Sociedad Arqueológica de La Serena, tal vez como parte de la negociación en la venta de la colección o como reconocimiento por su labor arqueológica.

Décadas después, los arqueólogos Gastón Castillo e Ivo Kuzmanic, estudian las antiguas colecciones del Museo Arqueológico de La Serena y reconocen el problema de la falta de contexto e información de algunos materiales. Una de las causas, aseguran ellos, era que el doctor Schwenn tenía la costumbre “de desmembrar las colecciones particulares de un sitio y formar colecciones misceláneas con materiales provenientes de diversos si-

tios y épocas culturales y repartirlas ya sea en donación o en venta a los Museos” (Castillo y Kuzmanic, 1981: p. 152).

Se sabe también que su colección era bastante mayor y que vendió obras a diferentes museos en el extranjero. Así, por ejemplo, en el archivo del Museo en el Rotherbaum existe un inventario de objetos ordenados por materialidad, de diez páginas, escrito en alemán y con fecha del 1 de septiembre de 1936, que detalla las piezas que en ese entonces componían la colección arqueológica de Ricardo Schwenn, en total 882 unidades. Las únicas referencias a sitios arqueológicos del documento se mencionan en el apartado de vasijas cerámicas (*Tongefäße*), que abarcan desde el número 1 al 127. Todos los datos y referencias provienen de este registro, junto con sus traducciones directas<sup>5</sup>.

El escrito comienza con una aclaración de quien elabora el inventario, el profesor Gustav Antze, curador de la sección de América del museo:

Índice de la colección del señor Dr. Schwenn  
proveniente de la provincia de Coquimbo, Chile,  
registrada en el museo etnográfico [de Hambur-

5. La traducción al español del documento fue elaborada por Daniel Hernández. Entre corchetes incluí información para contextualizar el texto.

go] junto con el señor Dr. Schwenn. La información sobre los yacimientos y las circunstancias de los hallazgos fue apuntada por el mismo señor Dr. Schwenn.

Luego, el primer sitio mencionado es Compañía Baja (El Olivar), ubicado en la parte norte de la ciudad de La Serena, del que provienen 31 contenedores cerámicos:

Compañía Baja (2 km al norte de La Serena)  
—El propietario es el difunto Luis Chapacassi. Lothrop, USA, excavó hace cuatro años 54 vasijas desde aquí. Este, el mayor de los cementerios Diaguita hallados hasta ahora, incluye siete grupos [de tumbas] distanciados por unos 50 m; cada grupo con 20 a 25 muertos.

El segundo sitio es Peñuelas, con diez vasijas:

Peñuelas —6 km al sur de La Serena. Un Balearc Mely arrienda el terreno. Tres hileras de tumbas con tapa, en total 18 tumbas, de las cuales 5 permanecían intactas, fueron vaciadas por mí. No hallé tumbas sin sarcófagos de piedra (Vaciado por Ricardo Lateham [sic] hace muchos años).

Le sigue Punta Teatinos, desde donde obtuvo siete vasijas cerámicas:

Punta Teatinos —13 km al norte de La Serena. Muchos grupos [de tumbas] en la playa (50 m a 80 m desde la orilla del mar) en la arena, parte de ellos con tumbas de piedra. Mucho desenterrado por amantes, pues es un sitio de escapada. Casi sólo se hallan piezas quebradas y fragmentos. Cabezas bien conservadas por estar colocadas sobre la arena.

Una sola vasija cerámica procede de Arrayán:

Arrayán —23 km al norte de La Serena. Un grupo de aprox. 30 sarcófagos de piedra con tapa, abiertos, ubicados densamente junto a la orilla del mar. Todo fue encontrado desenterrado. Sólo se encontró el pequeño grupo de amuletos (5). Todo saqueado o sacado por una tal señora Westermeyer de Concepción (Chile).

Respecto de Lengua de Vaca, con cinco vasijas cerámicas:

Lengua de Vaca (11 km al sur de Tongoy, en la playa). 3 grupos [de tumbas] desenterradas. Se dice haber encontrado 3 aros de oro ahí. Puede que se puedan encontrar aún fragmentos estupendos y calaveras.

### De San Julián, tres vasijas cerámicas:

San Julián —(20 km al sur de La Serena) desde Ovalle a la costa: un grupo [de tumbas] extraído en 1920. Debiera haber grupos en los jardines vecinos, pero los propietarios no dejan excavar ahí ni por dinero.

### En Punta de Piedra enumera ocho vasijas cerámicas:

Punta de Piedra (agua potable de La Serena [en castellano en el original]). Un grupo [de tumbas] extraído hace años por ingenieros en la construcción de las instalaciones de agua potable para La Serena. 25 km al este de La Serena.

### Del sector de Pingo provienen tres vasijas cerámicas:

El Pingo, 6 horas al este de la estación Almirante Latorre (a cerca de 3.000 m de altura). Desenterrado en busca de oro. Bellos fragmentos.

Luego de esas referencias, se detallan cinco vasijas del área de Vallenar, catorce de La Serena y diez de Chuquicamata compradas por Schwenn a otros vendedores, de manera que él desconoce su procedencia exacta. El apartado cierra con 25 “ollas diaguita no pintadas, cuyo yacimiento no recuerdo. La mayoría son de Compañía Baja”. La lista continúa con un gran conjunto de 534

objetos de piedra sin origen registrado, entre los que se hallan pesas de pesca, pipas para fumar, tubos de hueso, tembetás, collares y centenares de puntas de proyectil. Luego, se enumeran 94 objetos de hueso sin origen definido, destacando anzuelos, adornos para el pelo, lanzas, cráneos y otras partes esqueléticas. Finalmente, el inventario concluye con 124 artefactos de metal consistentes en hachas, pinzas, agujas, anzuelos y placas, entre otros.

En el Departamento de Etnografía Museo Nacional de Dinamarca, ubicado en Copenhague, existe una pequeña colección compuesta de siete vasijas cerámicas<sup>6</sup> provenientes de La Serena y Ovalle, donada en 1936 por la New Carlsberg Foundation y que según su registro habría sido comprada al doctor Ricardo Schwenn, sin consignarse la fecha de la transacción (Schjellerup, 1987). Esta fundación fue creada en 1902 por Carl Jacobsen, hijo del propietario y fundador de la famosa cervecería danesa New Carlsberg, y es una de las más importantes instituciones financieras de museos y espacios públicos relativos al arte y la cultura de toda Dinamarca. Se desconoce cómo esta fundación compra estas vasijas cerámicas a Schwenn, pero coincidentemente la

6. Sus códigos de registro van entre el 7573 al 7579.

donación al museo ocurre en 1936, misma fecha en que comienza el proceso de adquisición de piezas por parte de los museos alemanes.

Pero no solo hay antecedentes de donaciones de objetos precolombinos de Schwenn en Europa, también existen en Norteamérica, específicamente en Estados Unidos. Mary Shepherd Slusser afirma en su tesis doctoral (1950), que todos los artefactos arqueológicos del centro norte de Chile de la *Crocker Collection* del Museo Nacional de Historia Natural de Nueva York proceden de manos del doctor Schwenn. Este habría vendido o donado alrededor de 260 objetos prehispánicos al señor Charles Templeton Crocker, quien luego las habría cedido junto al resto de su colección al museo.

Charles Templeton Crocker fue un multimillonario oriundo de San Francisco, California, que financió y comandó varias excursiones científicas alrededor del globo, a bordo de su yate de dos mástiles bautizado *Zaca*. Una de sus travesías más famosas fue la *South Pacific Expedition*, realizada entre 1934 y 1935, patrocinada por el Museo Nacional de Historia Natural de Nueva York, en la cual visitó Polinesia Occidental además de las costas de Perú y Chile. Aunque Mary Shepherd Slusser nada dice respecto de la forma en que Charles

Templeton Crocker obtuvo las piezas de manos de Ricardo Schwenn, es muy probable que fuera durante la corta recalada del *Zaca* y su expedición en el puerto de Coquimbo el mes de febrero de 1935 (Chapin, 1935), año de plena actividad arqueológica y coleccionista de Schwenn en la región.

Destacan en el inventario de piezas de la colección, hoy depositada en Nueva York, algunas vasijas cerámicas Diaguita, Inca y una Molle, además de cabezales líticos, arpones de hueso, barbas, anzuelos, pesas, espátulas de hueso, collares o colgantes de concha y mineral verde, junto a objetos de metal, como placas, discos, anillos, pinzas, aros y anzuelos (Slusser, 1950). Asimismo, Jorge Iribarren (1957: p. 16) atestigua que Schwenn vendió una de sus colecciones a un museo en Estados Unidos, en la cual había, al menos, piezas del cementerio de El Olivar. Es muy probable que se trate de la misma colección referida por Mary S. Slusser, pues en la *Crocker Collection* hay material de este famoso cementerio y porque la expedición fue patrocinada justamente por un museo estadounidense.

En este enmarañado escenario actuó la balsa de piedra. Un objeto más entre cientos que pasaron de mano en mano por coleccionistas, exploradores, arqueólogos,

compradores, tasadores y curiosos. Trazar la historia de estas colecciones es una tarea por realizar, considerando que es parte importante de la biografía de los objetos que la componen, más aún cuando algunas de estas piezas se convierten con el paso del tiempo en íconos y emblemas de la arqueología local, referidas constantemente, reproducidas una y otra vez en distintos soportes, convirtiéndose en actores protagónicos al momento de la escritura de la prehistoria.

# EL DERROTERO DE UNA BALSA DE PIEDRA

En una carta de Ricardo Schwenn dirigida a Franz Termer, en ese entonces director del Museo de Etnología de Hamburgo, fechada el 15 de agosto de 1952, el coleccionista chileno narra la forma en que recibió la escultura y su proveniencia. Una mañana una joven de 14 años entró a su consultorio en La Serena cargando en sus manos la balsa. A primera vista pensó que se trataba de una pieza moderna, pero al examinarla con más detalle se dio cuenta de la singularidad del objeto. Según la niña, la particular obra fue encontrada en un arado al lado norte del río Coquimbo, en el “Alto Valsol”<sup>7</sup>, en un

7. Hay referencias de excavación de tumbas en este lugar mucho antes de esta fecha. Por ejemplo, Tomás Guevara relata en 1929 que “en Quilocán, en la margen sur del río Elqui, a 2 kilómetros de la estación Altovalsol, se descubrió un cementerio que dio una cerámica fina i elegante, cuyos grabados están hechos en colores blanco puro, rojo sangre i negro mate. Los cadáveres aparecen en esta sepultura de lajas, en posición horizontal, con la cabeza hacia el este, cerca de la cual van los objetos mortuorios. Sus descubridores denominan estos restos de ‘tipo coquimbano’, con influencia incásica i sin conexión con la diaguita ni con la chincha peruana” (pp. 45-47). En nota al pie agrega: “Una de estas colecciones fue ofrecida al autor por la suma de diez mil pesos. Es de lamentar que en nuestro país, donde no se da la menor importancia a estos estudios, los museos fiscales, sin

“potrero libre, no en una tumba”. Desafortunadamente la carta no menciona cuándo ocurre este hecho, lo que genera profundas dudas acerca de la verosimilitud del evento y de la información biográfica de la balsa. De ser cierto, sin embargo, es muy probable que esto sucediera entre los años 1936 y 1939, más adelante explicaré por qué.

Ricardo Schwenn comienza las negociaciones de venta de su colección al Museo de Etnología de Hamburgo el primer semestre de 1936. El tire y afloje bilateral para acordar el precio toma algunos meses. En un comienzo pidió 16.000 marcos del Tercer Reich (Reichsmark o RM), pero por falta de fondos del museo lo redujo a 6.000 RM, hasta acordar un total de 5.000 RM. En aquellos años, las arcas alemanas supuestamente no podían permitirse grandes despilfarros de dinero considerando el momento que se vivía y los planes de sus gobernantes. Es por esto que la colección chilena es finalmente comprada por una asociación de tres instituciones, los museos etnográficos de Hamburgo, Múnich y Berlín. El primero pagó 2.000 RM, el segundo 3.000 RM y el tercero cedió algunos objetos de sus propias colecciones

fondos para tales adquisiciones, no vayan adquiriendo estas reliquias de nuestra prehistoria. De ordinario ingresan a los anaqueles extranjeros” (p. 47).

a cambio de una parte de la chilena. Según el inventario enviado por el mismo Schwenn, la colección vendida se componía de 882 objetos. Luego de concertar montos y saldar cuentas, la colección fue transportada en barco directamente hacia Hamburgo, primero a su puerto libre y más tarde al museo etnográfico de la ciudad. Paso seguido, se trasladó íntegramente en tren hasta Berlín donde fue dividida y repartida entre los tres museos involucrados en la compra. La colección, ya desmembrada, volvió a viajar hacia las instituciones de destino cruzando la Alemania del Tercer Reich.

No existe información detallada acerca de cómo se realizó en ese momento la distribución de las piezas, pero sí de que los tres museos alemanes recibieron y almacenan todavía una porción del conjunto inicial. De acuerdo a los inventarios de los Museos Estatales de Berlín, Patrimonio Cultural Prusiano, hoy existen depositados 221 objetos<sup>8</sup> inscritos como parte de la colección de “Dr. Schremm”, error de registro o blanqueo intencional que en realidad refiere al doctor Ricardo Schwenn, provenientes todos ellos del área de Coquimbo y La Serena<sup>9</sup>.

8. Números de inventario del VC 1172 al VC 11332h.

9. Información entregada por la doctora Manuela Fischer, curadora del área de América de los Museos Estatales de Berlín, Patrimonio Cultural Prusiano.

El libro de compra de 1936 del Museo de los Cinco Continentes de Múnich, por su parte, posee 42 fojas que detallan el ingreso de la colección de Schwenn. En total se enumeran 371 objetos<sup>10</sup> de diversa naturaleza (cerámica, lítica, metal, hueso), provenientes de distintas localidades como Compañía Baja, Vallenar, Punta Teatinos, Peñuelas, Punta de Piedra, Arrayán, Lengua de Vaca, San Julián, El Pingo y Atacama, entre muchas otras<sup>11</sup>. Se trata de las mismas localidades que aparecen escritas en la lista inicial de objetos que componían la colección Schwenn.

El año 1936 ingresan 213 números de inventario<sup>12</sup> atribuidos a la colección de Ricardo Schwenn en el Museo de Etnología de Hamburgo. La cantidad de objetos era sin embargo bastante superior, pues muchos números del inventario incluían conjuntos de piezas. El registro detalla vasijas cerámicas, puntas líticas y otros artefactos de madera, hueso y metal. La colección no fue exhibida en el museo entre la fecha de compra hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, y todo parece

10. Números de inventario del 36-24-1 al 36-24-371.

11. Información entregada por la doctora Anka Kraemer de Huerta, encargada de la Colección de Fotografía, Manuscritos y Escritos del Museo de los Cinco Continentes de Múnich.

12. Números de inventario del 36.82:1 y 36.82:213.

indicar que fue parte del gran fondo de obras que desde 1942 se trasladó por motivos de seguridad ante la guerra a depósitos improvisados en Lautenthal, en el centro de Alemania.

Paradójicamente, ante la ofensiva aliada a través del territorio alemán en la etapa final de la guerra, estos depósitos fueron dinamitados y destruidos por un comandante de la Schutzstaffel Nazi (SS) para no ceder los objetos a las tropas estadounidenses (Zwernemann, 2004). En la ideología nazi era preferible destruir que ceder a otros lo que consideraban, por derecho histórico y racial, propio. No se sabe a ciencia cierta cuántos objetos fueron destruidos en dicha oportunidad -como tantas otras cifras que se desconocen de esta guerra-, pues nunca se hicieron inventarios o listas de las colecciones trasladadas, recuperadas o perdidas. Desde el año 2009 el Museo en el Rothenbaum lleva a cabo un proyecto de inventario y registro de toda su colección, y hasta el momento solo se han logrado localizar y fichar 23 de las piezas compradas en 1936 a Ricardo Schwenn; el número total de objetos almacenados en sus bodegas sigue siendo una incógnita.

Pero la balsa de piedra no participó en esta singular historia. Lo sabemos bien porque no aparece en el in-

ventario de piezas de 1936, pero más importante aún, porque viene individualizada en cartas posteriores que adelantan un segundo envío de objetos arqueológicos al Museo de Etnología de Hamburgo en 1939. Si hay algo de verídico en la novela de fantasía de la niña, es probable que su irrupción con la escultura en el consultorio del doctor ocurriera justo entre esos dos años. En esta nueva oportunidad, Schwenn le pide a su amigo Reinhard Kämer, dueño de una farmacia en La Serena, que lleve a Alemania 19 objetos precolombinos para intentar venderlos. Desgraciadamente, ese mismo año estalla la guerra y toda comunicación entre los continentes se interrumpe –en el archivo no hay cartas o telegramas sino hasta 1946–. Todo parece indicar que la balsa, junto con otros 13 objetos, llegó sana y salva al museo –de los cinco restantes nada se sabe–, ya que Max Uhle, en una carta firmada el 2 de agosto de 1939<sup>13</sup>, asegura haber visto y analizado las obras, certificando su autenticidad. Uhle quedó sorprendido por la balsa, calificándola como un objeto único en su tipo, por lo que aconsejó al museo no dejarla ir luego de la oferta de compra, aun cuando le pidieran 2.000 RM por ella. Tanto es su in-

13. Archivo Documental de la Colección Schween, Museo en el Rothenbaum, Culturas y Artes del Mundo, Hamburgo, Alemania.

terés que abiertamente ofrece comprarla él mismo si es que el museo decide no hacerlo.

Finalmente, Schwenn entrega los objetos como donación al museo sin pedir dinero a cambio, a modo de agradecimiento por cuidar de ellos durante la guerra. Exige, no obstante, que le sean devueltas dos jarras Diaguita y la balsa de piedra, ya que durante la guerra fue nombrado Director de la Sociedad Arqueológica de La Serena, y considera un deber moral su repatriación. La demanda no tiene respuesta en la Alemania abatida –imagino que las preocupaciones habrán sido otras en aquellos años–. Insatisfecho ante el silencio de sus solicitudes, envía en avión a Hans Cordsen, su amigo, a reclamar con un poder notarial los objetos que según él eran de su propiedad, pero tampoco logra recuperarlos. Las últimas cartas del archivo datan de fines de agosto de 1951 y muestran a un Schwenn convencido en recuperarlas, cosa que nunca ocurrió.

Casi una década más tarde, la mañana del primer lunes de julio de 1962, Franz Termer llegó como todos los días al Museo de Etnología de Hamburgo. Recorría los salones paseando frente a las vitrinas cuando, en la exhibición del ala americana, descubrió que la balsa de piedra había sido robada. Alguien levantó el pesado vi-

drio que resguardaba la pieza, la escondió bajo su abrigo y logró escapar sin ser visto por los únicos dos guardias que en ese entonces vigilaban las 15 salas del enorme museo. El hecho causó conmoción en Hamburgo y fue noticia en los principales periódicos de la época. El 4 de julio, el *Die Welt* publicaba una nota titulada “Robo de arte en el museo de etnología. El valioso cuenco de piedra chileno desapareció: el culpable hasta el momento sigue sin rastro”. El ejemplar de *Das Bild* pregonaba ese día con letras grandes y subrayado en rojo: “¡Robo de arte! Preciosa presa: un cuenco de 1000 años”. El *Hamburger Abendblatt* no se quedó atrás y su encabezado indicaba: “Precioso cuenco de piedra robado del Museo de Etnología. Los delincuentes aún se desconocen/ ¿Fue un coleccionista?”. Dos de las tres notas de prensa exhiben una fotografía del doctor Haberland levantando la gran vitrina cuadrada, de aspecto robusto en la imagen, imitando el gesto que posiblemente realizaron las o los delincuentes durante el robo (figura 10). Las tres, por su parte, imprimieron además la misma ilustración de la escultura, de perfil, mirando hacia la izquierda y en escala de grises. Una de ellas enseña también un boceto frontal de la balsa tripulada.

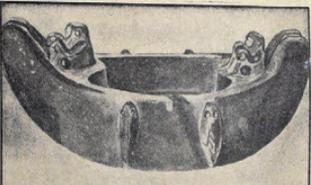
# Meist-Raub!

## Kostbare Beute: Eine 1000jährige Schale

Von RICHARD PLAGEMANN

Hamburg, 4. Juli

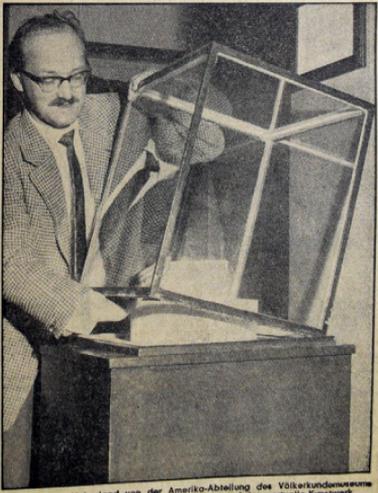
Kunstraub im Hamburger Völkerkundemuseum am Rothenbaum! Unbekannte erbeuteten am vergangenen Wochenende aus der Amerika-Abteilung eine 1000jährige kostbare chilenische Steinschale. Das ist ein unersehlicher Verlust für die Kulturhistoriker der ganzen Welt. Ein zweites Schlo dieser Art gibt es nicht. Entdeckt wurde der Kunstraub vom Direktor des Völkerkundemuseums.



Als Kolumbus Amerika entdeckte, war diese kostbare Schale schon über 500 Jahre alt: Dient sie jetzt als Aschenbecher?

Als Prof. Dr. Franz Törner am Montagmorgen seinen ersten Rundgang durch die Amerika-Abteilung, seine Lieblingsabteilung machte, sah er sofort: Eine Glasvitrine war leer, die chilenische Steinschale verschwunden. Alarm im Museum! Beamte des Einbruchdezernats der Kripo stellten fest: Die Täter haben die Glashaube mit Gewalt hochgeschwungen. Einer allein hätte die Schale kaum aus der Vitrine herausbekommen. Wahrscheinlich wurde sie unter einem Mantel verborgen, als die Täter das Museum verließen. Der Leiter der Amerika-Abteilung, Dr. Wolfgang Hoberland, im BILD: „Die 36 cm lange Steinschale wiegt fast drei Kilo. Entzettlich

ist für mich der Gedanke, daß der Täter sie als Aschenbecher verwenden könnte.“ Die Schale stammt aus der Zeit vor der Entdeckung Amerikas durch Kolumbus (1492). Sie stellt eine „Robbenhaut-Balsa“ dar, ein Floß aus Balis-Holzern wie es die Fischer vor tausend Jahren zum Fischfang benutzten. Im Boot sitzen zwei Fischer, über Bord hängen Fische. Die Schale wurde auf einem Acker am Rio Coquimbo in Nordchile beim Pflügen gefunden. Die Museumsverwaltung: „Der erste Kunstraub im Völkerkundemuseum seit 1911! Wir heben zwar genug Alarmsignale, aber zuwenig Aufsichtspersonal — zwei Mann für 15 Bügel. Nur die Goldkammer ist besonders gesichert.“



Dr. Wolfgang Hoberland von der Amerika-Abteilung des Völkerkundemuseums ist erschüttert: Aus dieser Glashaube verschwand das wertvolle Kunstraub.

<p><b>Noch brannte es im Schiff</b></p> <p>Hamburg, 4. Juli Zwei Tage schon glimmt die Ladung (Nisak, Kohgummi, Tabak, Holz) auf dem britischen Frachter „Benvenuto“. Der Laderaum II ist noch dicht und steht in der Feuerzucht die Luke öffnen — neues Kautschuk und Wasser zu löschen.</p>	<p><b>Bilder aus dem All</b></p> <p>Hamburg, 4. 7. Das Fernsehen aus dem Weltall soll noch in diesem Monat verwirklicht werden. Im Hamburger Funkhaus wurden als frühester Termin genannt: 16. bis 18. Juli Start des Fernseh-Satelliten „Telstar“. 20. Juli erste Übertragung einer Zahn-Münzen-Sendung aus den USA.</p>	<p><b>Auf der Straße getötet</b></p> <p>Hamburg, 4. 7. Eine etwa 60jährige unbekannte Fußgängerin und Johannes J. 680 wurden gestern bei Verkehrsunfällen in Hamburg getötet. Ein Auto hatte die Frau auf der Heuballee erfaßt. J. wurde mit seinem Magen an der Stralburger Straße von einem Zug der Linie 14 überrollt.</p>
---	---	---

10

Según recortes periodísticos, la escultura fue encontrada el 13 de julio de ese mismo año envuelta en papel de diario dentro de una caja fuerte del tren federal de Hamburgo. Nunca se supo la identidad de los o las res-

ponsables, y desde ese entonces la pieza se resguardó con máxima seguridad en el museo. A partir del 6 de noviembre de 1975 volvió a ser expuesta, ahora en la llamada *Goldkammer* o Sala de Oro, donde se exhibían –y custodiaban– las obras de mayor valor que poseía la institución, en especial objetos de oro –por eso el nombre de la sección–. Allí permaneció hasta el 15 de abril de 2005. Desde 2006, la escultura posa sobre una pequeña tarima en el centro de la primera vitrina de la exposición permanente “Tesoros Andinos”. Figura como la estrella del preludio al exuberante mundo de los Andes, antesala de los escaparates que exhiben decenas de vasijas Nazca y Paracas. En el mismo altar de terciopelo azul de la balsa, aunque rodeándola en los márgenes del cuadro visual, cuelgan arpones, tabletas de madera, pesas de piedra, cuchillos, anzuelos de concha, cucharas modeladas de hueso, tubos para inhalar rapé, ganchos de atalaje, tres tembetás, cinco enormes cuchillos taltaloides y cuatro vasijas decoradas Diaguita<sup>14</sup>. Los objetos

14. El resto de los objetos en exhibición poseen diversas procedencias como Quillagua, Lasana, Caldera, Taltal y La Serena. No todos son de la colección comprada a Ricardo Schwenn, ya que al menos otras tres colecciones del museo provienen del norte de Chile: la de Hermann Eggers, donada en 1927 cuyo origen es Lasana; la de Oskar Schmidt-Pizarro, de Taltal, que dice “chango (Chile)”; y la de Gutzschebauch, de Quillagua, que data del año 1900.

radiados, todos de gran belleza y calidad artística, solo adornan la composición de una imagen museográfica en la cual la balsa es la gran protagonista; central y magnífica, todos los haces de luz apuntan hacia ella.

## DAS STEINBOOT<sup>15</sup>

La escultura posee un lustre a la vez brillante y oscuro, apariencia visual que se exaltó en el sombrío cuarto abovedado y sin ventanas donde examiné la pieza en el subterráneo del Museo en el Rothenbaum (figura 11). Es de un color rojo mate e intenso, con vetas negruzcas, moteado de pequeñas inclusiones grises y grandes lóbulos blanquecinos propios del tipo de piedra. La textura de su superficie es suave y bruñida, salvo en ciertos rincones donde la aplicación del pulido fue imposible por los ángulos y recovecos impuestos por la forma. La roca parece algo talcosa y moldeable, de una solidez fingida que disimula su naturaleza idónea para un labrado fino y delicado de lo cual la escultura es fiel reflejo.

Es un objeto denso y masivo, de casi tres kilogramos de peso. Un macizo bloque que sin embargo manipulo con cautela y cuidado, como si fuera de cristal por su calidad de obra de arte. La proa y la popa de la balsa delimitan su longitud, en total 25,6 centímetros, mientras que, a lo ancho, entre babor y estribor de la nave, hay 14,5 centímetros. Esto lo convierte en un objeto

15. La balsa de piedra.



10 cm



10 cm

---

más bien alargado y fusiforme, de cuerpo engrosado en el centro que amplía el espacio disponible de la cavidad que sirve de contenedor<sup>16</sup>, a modo de cuenco (figura 12). La forma del hueco es singular y no responde a geometrías convencionales. Por esto, es claro que la pieza no es solo la representación de una balsa, sino también un objeto que sirve para guardar, separar y juntar elementos en su interior. Esta función transformó el cuerpo de la escultura, ensanchándola considerablemente respecto de la forma tradicional de este tipo de embarcaciones.

Todo el volumen de la imagen se sostiene sobre dos elementos fundacionales, ambos los más vistosos y masivos de la pieza: los odres de la balsa. Un surco medial recorre de extremo a extremo la nave a través del casco delimitando ambas unidades compositivas. Además, tanto en la popa como en la proa, la división entre los odres se acentúa al estrecharse su forma y separarse poco antes de su extremo final, en la parte más alta de la balsa. Si bien los odres son curvos y con forma de media luna, la base posee una leve plataforma que le permite mantenerse estable sobre una superficie plana. Este debió ser su punto de apoyo y la manera en la cual

16. La cavidad central posee 11,35 centímetros de largo, 9,02 centímetros en su sección más ancha y 3 centímetros de profundidad.

se disponía el objeto, tal como se hace hoy dentro de la vitrina del museo. La sección transversal de los odres no es completamente circular, y a lo largo de ellos se aprecian suaves aristas longitudinales, en especial en los bordes de la cubierta y en los extremos de la pieza. Únicamente los márgenes del contenedor central poseen aristas rectas, marcadas y agudas.

Algunos de los relatos e ilustraciones más conocidos sobre la balsa de cuero de lobo marino aseguran que ambos odres se disponían formando un compás, juntos en la proa y abiertos hacia la popa (Feuillée, 1714; Frezier, 1717; Miers, 1826; Gay, 1854). Quienes han investigado en épocas posteriores este sofisticado medio de navegación llegan a conclusiones similares, bajo el argumento de que es el mejor diseño para romper el oleaje, el cabotaje en la orilla y acercarse a las rocas (Latcham, 1915; Lothrop, 1932; Looser 1938, 1960; Núñez, 1986; Álvarez, 1999). Sin embargo, existen otras narraciones que describen balsas confeccionadas con odres paralelos y amarrados entre sí, ampliando la diversidad de soluciones técnicas usadas en el pasado (Philippi, 1860; Bresson, 1875; Marcoy, 1875; Niemeyer, 1965-1966; Duplessis, 2003). Mientras la forma triangular de la balsa define tajantemente cuál es la proa y cuál la popa,

en el modelo de odres paralelos la orientación de la nave es intercambiable, dando otra versatilidad a la embarcación (Ballester y San Francisco, 2017). En el caso de la escultura de piedra, se dispusieron ambos odres uno al costado del otro, sin aberturas en los extremos. Tiene, en este sentido, una composición simétrica, si comparamos el odre de estribor con el de babor, sirviendo su eje central y longitudinal como plano especular.

Algo similar ocurre con las alturas relativas entre proa y popa. De perfil, la embarcación es a primera vista simétrica, pero al observarla con atención y hacer rápidas medidas se descubre que la proa es siete milímetros más alta que la popa. Cuestión que también es discutida entre los estudiosos de las balsas de cuero de lobo marino, pues la evidencia histórica muestra diversas soluciones técnicas y de diseño, con proas más altas, popas más elevadas y ambas niveladas a una misma altura (Niemeyer, 1965-1966; Álvarez, 1999; Ballester y San Francisco, 2017). Las diferencias pueden corresponder a mejoras técnicas para el control del oleaje o a soluciones culturales locales, ámbito tecnológico sobre el cual aún no hay consenso en las investigaciones sobre el tema.

La cubierta de la escultura es plana y no se trazó la división entre ambos odres como ocurre en la base de la

embarcación. A su vez, una plataforma homogénea rodea el espacio central que sirve de contenedor. Sobre ella se alzan dos personajes antropomorfos labrados y pulidos sobre la misma roca<sup>17</sup>, uno entre la proa y la cavidad, otro entre esta última y la popa (figura 13). Ambos tripulantes tienen exacta postura y apariencia. Comparten un diseño. Uno es reproducción del otro, tal como el odre de estribor es réplica del de babor. Lo único que los diferencia es hacia donde dirigen la mirada respecto de la balsa: el de proa mira hacia el horizonte fuera de la embarcación, mientras el de popa mira hacia el interior –sutil diferencia composicional que revisaremos en detalle más adelante, por ahora quedémonos con los balseros (figura 14a-i)–.

Ambos están sentados sobre cubierta, con las rodillas flexionadas frente al pecho, el torso erguido y las manos sobre las rodillas. Sus cuerpos son toscos, robustos y anchos<sup>18</sup>. No poseen un cuello marcado. Sus brazos no están estirados, sino doblados. Las manos hacia adelante, una paralela a la otra, sostienen un objeto cilíndrico alargado que lamentablemente está fracturado en ambos

17. Alcanzan los tres centímetros de alto desde la cubierta de la balsa hasta la parte alta de la cabeza.

18. Las figuras son más anchas de hombro que altas respecto de la cubierta de la balsa.



14a



14b



14c





14d



14e



14f

14g



14h



14i



extremos, los cuales pueden corresponder a los remos de los navegantes. Cada mano fue esculpida empuñando el remo con los cinco dedos hacia adelante grabados por incisión sobre la roca. Los cinco dedos de cada mano están uno al costado del otro, en paralelo, un gesto sumamente interesante considerando que es una postura anatómicamente imposible que no distingue la cualidad prensil del pulgar. Ahora bien, la postura de ambos individuos con sus remos en las rodillas denota un carácter pasivo e impávido, sin actividad ni movimiento, en descanso o a la espera de algo. No reman, ni sortean las olas, ni cazan con un arpón; ambos esperan quietos, sentados, en una misma posición.

Bajo las rodillas de ambos navegantes, entre sus pies y el asiento, la pieza tiene labrado un canal tubular que cruza de lado a lado. Este conducto parece haber sido especialmente trabajado, ya que su sección es redonda y está muy remarcada. El ducto transversal posee dos salidas o entradas adicionales, una en la parte frontal del individuo, entre sus dos pies justo sobre la cubierta de la balsa, y otro en la parte superior entre ambos brazos, delante de su cara y tras el remo. Estas cavidades y túneles generan juegos de luces y sombras que afectan la apariencia de los individuos y varían en función de la

iluminación y perspectiva en que se observe la pieza. Si bien podría tratarse de un elemento exclusivamente estético y representacional, no se descarta también que sea un mecanismo diseñado para colgar la escultura usando cordeles que pasen a través de los ductos.

Solamente uno de los balseros tiene pies. Al que va sentado en la proa no se los representaron y sus piernas terminan abruptamente sobre la cubierta de la balsa justo antes de que el extremo de los odres se levante. El tripulante de popa, por su parte, posee dos claros pies dispuestos inmediatamente al frente de sus piernas. A diferencia del cuerpo, no fueron labrados en volumen, sino grabados por incisión sobre la plataforma de la balsa. Tiene cinco dedos en cada pie, uno al lado del otro, trazados a través de incisiones rectas y finas, lo que le da una forma más bien tosca y cuadrículada. Para diseñarlos aprovecharon el borde de la cavidad central que sirve de límite a la punta de los dedos de cada pie.

La porción superior de cada personaje está dominada en lo visual por sus cabezas. Ambas son desproporcionadamente más grandes en relación al resto del cuerpo, efecto visual que se ve acentuado por la ausencia de cuellos, o al menos por la presencia de cuellos cortos y gruesos formados por una línea recta que baja desde la

cúspide de la cabeza hasta los hombros. Vista desde la espalda, las cabezas tienen una forma trapezoidal, recta y plana en la parte alta, abriéndose levemente en diagonal hacia los costados, con una base más ancha sobre los hombros. Del bloque de la cabeza sobresalen hacia los costados dos cortas protuberancias cilíndricas que parecen representar las orejas o tal vez adornos corporales. Desde arriba, ambas cabezas tienden a lo circular, aunque el de popa tiene una ligera prominencia frontal que le da un aspecto más bien triangular. De frente, la cara de los sujetos se modela en bajorrelieve extrayendo materia desde las cejas hacia abajo y dejando como testigo la nariz. La fisonomía del rostro se construye gracias a un elemento sobresaliente en forma de T que perfila por vaciamiento sus cavidades oculares, pómulos y mentón. El contorno facial es horizontal y recto en la parte alta de la cabeza, y continúa siguiendo una silueta curva y en forma de U hacia la sección inferior de la cara, rodeando las mejillas hasta la barbilla.

Cuatro peces adornan la escultura en los costados de la embarcación (figura 15). Fueron labrados en el mismo bloque de roca que el resto de la pieza, como una sola unidad. Dispusieron dos peces a estribor y dos a babor, tal como si estuvieran colgando desde la cubierta, con la

boca hacia arriba y las aletas caudales hacia abajo<sup>19</sup>. Los dos pares de peces están ubicados simétricamente unos al frente de los otros en la parte medial de la nave. Dos de los peces, uno de cada costado, están bastante deteriorados por golpes y quebraduras, e incluso a uno de ellos le hicieron un corte con sierra para un análisis petrográfico a comienzo de los años cincuenta. Lo interesante, no obstante, y tal como lo remarcó Hans Becher (1953), es que representaron dos especies distintas de peces, diferenciados por el nivel de detalle de sus cuerpos: un tipo posee aletas dorsales, pectorales y caudales marcadas por modelado en volumen y grabado con incisiones, mientras que el otro tipo tiene un cuerpo liso sin rasgos corporales específicos (figura 15a-f). Becher (1953) y Haberland (1984) fueron más lejos, asegurando que las especies correspondían a *Diodon hystrix* y *Graus nigra*, el primero un pez de mares tropicales que no habita en las costas de Chile y el segundo popularmente conocido en la región como vieja. Tal cual veremos en detalle más adelante, a cada lado de la balsa instalaron un pez de cada especie, aunque cruzados y en diagonal. Los dos tipos de peces comparten, sin embargo, algu-

19. Miden entre 5,5 y 5 centímetros de largo por 2 centímetros de ancho.

15a



15b



15c



15d



15e



15f



15g



15h



15i



15j



nos rasgos anatómicos de representación y técnicas de manufactura. Por un lado, ambos poseen una boca bien definida y labios marcados, grabados con finas incisiones sobre la roca; por otro, sus ojos son circulares, grandes y hechos por perforación de la piedra (figura 15g-j).

La aleta caudal completa de uno de los cuatro peces, aquel ubicado a estribor y popa de la balsa, fue cortada con una sierra en enero de 1953 para hacer un nuevo análisis petrográfico. El informe señala que la pieza no fue hecha de arcilla cocida o cualquier otro tipo de producto artístico, sino de una roca alcalina vítrea descompuesta. La masa de la roca es ópticamente isotrópica y con débil birrefringencia. Posee óxidos hidratados, una estructura fluida y fragmentos minerales afilados. Los fenocristales de la masa están parcialmente redondeados, son tubulares y en general completamente clorizados. Los óxidos de hierro le impregnan esta coloración rojiza debido a la presencia de hematita. Es muy probable que el tipo de roca analizada corresponda en realidad a una de las variedades de combarbalita características del semiárido chileno, de la cual el laboratorio de la Universidad de Hamburgo no contaba con muestras de referencias para comparar e identificar adecuadamente.

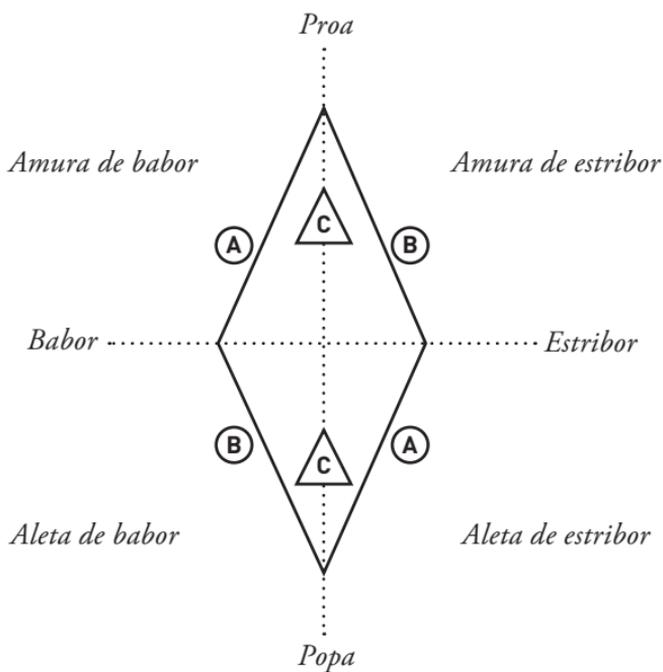
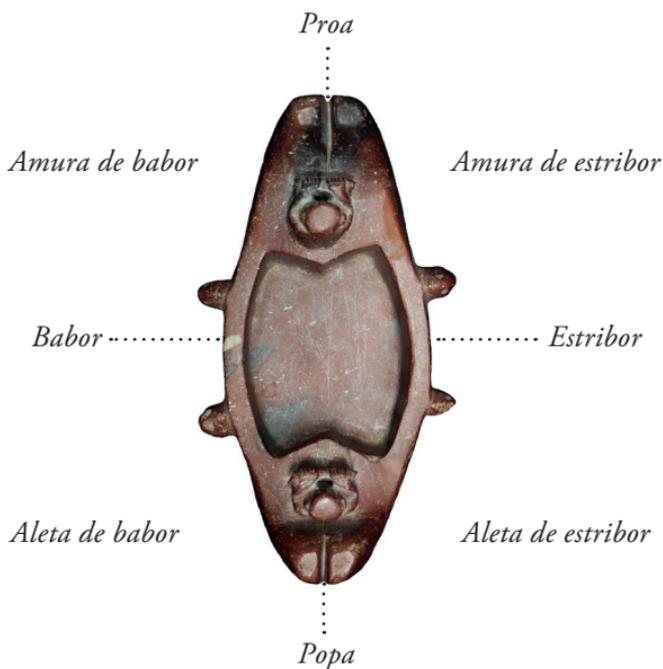
Una retrospectiva a esta descripción densa de la balsa de piedra permite desprender algunos puntos generales importantes sobre su técnica de manufactura. Fue labrada sobre un único bloque de piedra. Mientras el trabajo de tallado en relieve fue pulcro y delicado para dar volúmenes y siluetas redondeadas, curvas y onduladas, ciertos detalles menores, como los dedos de las manos y los pies de los balseros, junto a los labios y las escamas de los peces, fueron grabadas con incisiones delgadas, simples y rectas, para crear figuras cuadrangulares y esquemáticas. En este sentido, sea por decisión cultural o debido a restricciones de su capacidad técnica, hubo distintos resultados en la obra, dependiendo del uso del tallado en volumen o el grabado fino. A esto hay que agregar que la pieza fue luego lijada y pulida en la mayor parte de su superficie, entregándole una textura lustrosa y un aspecto brillante.

# SIMETRÍAS ESCULTÓRICAS

Una serie de simetrías parecen regir el diseño y la composición de los elementos constitutivos de la balsa. En primer lugar, ambos odres son unidades gemelas; idénticos, de igual tamaño y forma, dispuestos en el mismo sentido y orientación, uno al lado del otro. La línea longitudinal que los divide funciona como un espejo o plano de reflexión. Pero este eje proa-popa no solo crea un efecto especular en los odres, sino también lo hace sobre los balseros, ya que los corta justo por el centro en su plano sagital, dejando sus lados izquierdos equivalentes a los derechos. Ningún rasgo distingue sus lateralidades. Lo mismo sucede con el receptáculo interior, cuya singular forma es completamente simétrica si la dividimos por la mitad a lo largo de la escultura. La ubicación de los peces colgando fuera de la borda también se refleja longitudinalmente, logrando una coincidencia casi milimétrica (figura 16).

No obstante, y como lo adelantamos previamente, la reflexión de los peces se encuentra a su vez invertida debido a una segunda reflexión especular en el plano frontal y medial de la escultura, en el eje babor-estribor.

La doble reflexión especular dispone a las dos variedades de peces cruzadas y opuestas entre sí: lo que, para simplificar, hemos llamado tipo A, en la amura de babor y en la aleta de estribor; y el que podríamos definir como tipo B, en la amura de estribor y la aleta de babor (figura 17). Este segundo efecto de espejo genera una simetría también en la balsa, aunque especular simple, ya que la mitad de la proa replica exactamente la mitad de la popa, tal como ocurre además con el contenedor interior de la escultura. Pero la reflexión especular en el plano frontal es quebrada mediante un gesto de diseño. Si fuera completa, ambos balseiros estarían enfrentados mirando hacia el centro de la embarcación u opuestos orientados cada cual hacia horizontes refractarios. Por el contrario, ambos se alinean en la misma dirección produciendo un efecto de traslación más que de reflexión. Este sutil detalle de composición crea una distinción entre el plano de proa y el de popa en la imagen reflejada: en el primero, el tripulante mira hacia el mar y divisa el destino; en el segundo, su acompañante vigila el contenedor y observa hacia el interior de la balsa. Así, la simetría de reflexión especular se complementa de un elemento adicional de distinción que complejiza el es-



18

19

A

B

B

A



20

quema, el cual podría expresarse a través de las siguientes fórmulas (figura 18):

$$\text{pez } 1/A = \text{pez } 2/B$$

$$\begin{aligned} &\text{balsero proa/balsero popa} = \\ &\text{mirar afuera/mirar adentro} = \text{negrita/normal} \end{aligned}$$

$$\mathbf{A/B} = \mathbf{B/A}$$

A primera vista este juego de simetrías podría parecer azaroso, pero fueron inteligentemente pensadas y cuidadosamente logradas sobre la roca. Se trata de una lógica de instalaciones, de ideas del volumen, de asociaciones, de cómo se estructura el espacio. En este escenario, los peces dejan de ser solo adornos de la balsa para convertirse en unidades de sentido en su relación con el todo-escultura. Se entiende mejor ahora por qué el gesto de representar dos especies diferentes de peces, pues solo así se logra materializar una doble reflexión especular en el diseño de la pieza.

Las simetrías visuales son habituales en la decoración de la cerámica Diaguita (Cornely 1947-1949, 1955; Cornejo, 1989; González, 1998a, 2001, 2006; Tronco-

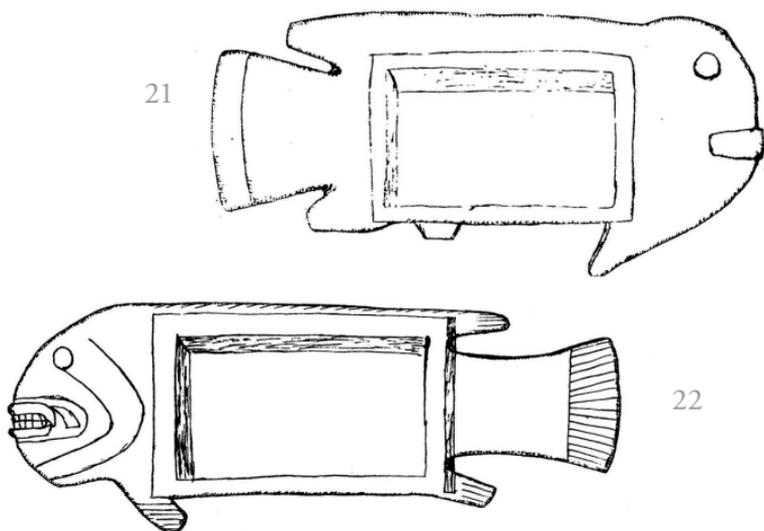
so, 2005). No debiera sorprendernos entonces encontrar lógicas de ordenamiento análogas en otros objetos, ya que dependen de estructuras inmanentes que rigen las formas de concebir el universo y la asociación de las partes que lo conforman (Washburn, 2018). El diseño de la balsa de piedra puede responder de esta manera a estructuras transversales y no ser un mero capricho de su escultor. La doble reflexión especular que existe en su diseño de planta es el mismo tipo de simetría que se utiliza con alta frecuencia en los patrones decorativos de la cerámica Diaguita Inca en el semiárido (figuras 19 y 20) (González, 1998b, 2004). Más allá de las implicancias temporales de estas simetrías, lo llamativo es que por primera vez se reconocen fuera de la pintura y de las expresiones en dos dimensiones, actuando en volúmenes y modelados. Lamentablemente, la escultura de la balsa es una pieza excepcional y no es posible plantear inferencias generales, solo queda como tarea indagar en otros soportes de la cultura material.

Ahora bien, esta búsqueda insidiosa y desesperada por un orden y una estructura necesaria en todos los hechos y las cosas, puede ser consecuencia más de nuestras formas personales de entender la realidad que el resultado de la actuación humana en el pasado. Tal vez, como

señala Jacques Derrida (1989), nada de esto existe detrás de ellas y se trata únicamente de signos sin falta, sin verdad y sin origen. Es muy factible que el azar, el juego, la incertidumbre, la indeterminación y la inseguridad hayan sido también factores de la actividad precolombina, por lo que la matriz de este singular diseño escultural que a nuestros ojos parece tan estructurado y normado, no sea sino la expresión viva de nuestra propia filosofía reflejada en la superficie lustrosa de la balsa de piedra.

# CORRELATOS ICONOGRÁFICOS

Hasta el día de hoy la escultura sigue siendo única y no se han conocido otras piezas semejantes. Sin embargo, cuando buceamos en viejos hallazgos y sondeamos dentro de notas olvidadas, resaltan una serie de objetos que sirven de comparación y referentes, como puntos de anclaje iconográfico. Quien inaugura las biografías chilenas de la balsa fue también el precursor en estas exploraciones. Antes de enfrentarse por primera vez a ella, Gualterio Looser ya había publicado *Objetos líticos ictiomorfos de la arqueología chilena* (1935) y casi una década antes *Tabletas para tomar rapé del Museo Nacional* (1926), en los cuales describe en profundidad lo que define como una tableta en forma de pez hecha de una roca de “arcilla roja muy talcosa perfectamente pulida [...] hallado en Cogotí, departamento de Ovalle, provincia de Coquimbo” (figura 21) (Looser, 1926: p. 21). La temática marina de ambas obras, la misma materia prima y la función compartida como contenedor modelado, demuestra cierto nivel de parentesco entre ellas. En el artículo de 1935 publica un segundo objeto de piedra muy similar al primero (figura 22), ya sin



definirlo como una tableta, proveniente de la colección privada de Carlos Cruz Montt y de origen desconocido. Su única diferencia con la pieza anterior es que su modelado es mucho más detallado, especialmente en su boca, dientes, labios, accidentes de la cara y los rasgos de las aletas (figuras 21-24); si no fuera por estos elementos podrían ser perfectamente piezas gemelas.

En 1960 –y republicado en 1983– Gualterio Looser retoma el debate sobre las esculturas de piedra en forma de pez. Junto a las ya mencionadas, incorpora dos más prácticamente idénticas, de igual factura y tipo de roca, a las que atribuye un origen cusqueño, una de ellas expuesta en el Museo Arqueológico del Cusco en Perú y la otra en el Musée Ethnographique de Genève (Museo

Etnográfico de Ginebra) en Suiza (figuras 25 y 26). La perspectiva del pez, el receptáculo interior, su forma, cara y aletas son extraordinariamente parecidas. La pieza depositada en Suiza se distingue por su mayor nivel de detalle (figura 26), y al hacer un acercamiento a la cara del pez notamos que es prácticamente idéntica a uno de los dos tipos de peces que cuelgan de la balsa de piedra (figuras 15g-h y figura 25). Este contenedor fue adquirido, de acuerdo a datos del museo ginebrino, en 1933 de manos de los herederos de Jean-Jacques Schazmann, antiguo cónsul suizo en Chile y gran coleccionista privado de piezas arqueológicas. Si bien la mayor parte de su colección proviene del Perú, es probable, debido a la similitud de ambos objetos y por haber estado largo tiempo en Chile, que esta pieza depositada en Suiza corresponda a la misma mencionada por Gualterio Looser, de propiedad de Carlos Cruz Montt, quien falleció en 1935, perdiéndose para siempre la pista de la escultura. Un catálogo londinense de venta de obras de arte titulado *The Celebrated Carlos Cruz Montt Collection of South American Antiquities*, editado por la famosa casa de subastas Sotheby & Co. en 1939, nos demuestra que a cuatro años de su muerte, la colección continuaba vendiéndose por partes en distintos países, ahora en propie-

23



24



25



26





27



28

29



dad de su hijo Carlos Cruz-Eyzaguirre<sup>20</sup>. En dicho catálogo no se encuentra la escultura en forma de pez, por lo que probablemente fue vendida antes de esta fecha. Aunque Looser (1983) afirma que la pieza depositada en Suiza proviene del Cusco, una opción muy factible es también que Jean-Jacques Schazmann comprara algunos de los objetos de la colección de Carlos Cruz Montt, lo que explicaría su enorme semejanza. Desafortunadamente, esto es algo que no podemos asegurar.

Ahora bien, todo parece indicar que la pieza que Looser observó en las vitrinas del Museo Arqueológico del

20. En el catálogo se detallan 138 lotes chilenos para la venta, cada uno compuesto de un número variable de piezas, desde dos vasijas cerámicas hasta más de 160 objetos. Se describen objetos de Taltal, Caldera, Copiapó, Coquimbo, Arica, Antofagasta, Lebu, Ancud, Calama, Pichilemu, “Diaguita” y “Araucanos”, entre otros. El resto de la colección la componen piezas de Perú, Bolivia, Costa Rica, Colombia, México y Ecuador. Una parte de esta colección está hoy depositada en el British Museum, adquirida en 1939, mismo año en que la Sotheby & Co. realiza la subasta en Londres (British Museum, 1939). Otra parte de la colección, compuesta de al menos 63 objetos, se encuentra desde 1939 almacenada en el Museum of Archaeology and Anthropology de la Universidad de Cambridge, en Inglaterra, comprada en la misma subasta, esta vez por Louis Clarke, en aquellos años director de este museo. Asimismo, el Musée du Quai Branly de París conserva actualmente 47 objetos de Arica atribuibles a la colección de Carlos Cruz Montt que fueron donados por un tal C. Ratton en 1939 y 1941 al antiguo Musée de l’Homme de París (Monzon, 1987), una colección que por la fecha de donación bien pudo haber sido comprada en la misma subasta londinense.

Cusco si proviene de esa localidad. Luis Llanos reporta el año 1943 una serie de hallazgos arqueológicos en el sector de Pumacchupan de esta ciudad, donde reproduce una lámina que contiene una veintena de objetos, entre los que destacan figurillas humanas y animales, vasijas cerámicas, tejidos, cráneos humanos y láminas de plata, pero también, y en último lugar, una escultura labrada en forma de pez con un receptáculo rectangular en uno de sus costados. De acuerdo a la ilustración, la pieza es muy similar a las descritas con anterioridad, aunque nada se dice sobre la materia prima sobre la cual estaba labrada. Es muy probable que haya sido este mismo objeto el que vio Looser el año 1949 en su paso por el Museo Arqueológico del Cusco, pues dice que proviene de “Pumac Chupan”.

Casi 1.100 kilómetros hacia el sur del Cusco, en uno de los ayllus que conforman el actual oasis de San Pedro de Atacama, Gustavo Le Paige descubrió el año 1974 un objeto único en la región que hasta el día de hoy ha pasado desapercibido (figura 27). Tras excavar el cementerio de Tchaputchayna, el padre describe lo que en sus propias palabras es un “mortero chico de forma oblonga, hecho de piedra que semeja a un pez y que podría haber servido para moler rapé” (p. 69). Aunque el

artículo no posee imágenes de la pieza, años más tarde el catálogo *Tesoros de San Pedro de Atacama* (1988) del Museo Chileno de Arte Precolombino, presenta una pequeña fotografía del objeto (número 073) bajo el título “recipiente ictiomorfo”, una fotografía que fue tomada por Fernando Maldonado y que actualmente se encuentra en los archivos del mismo museo capitalino.

Tres otras esculturas de piedra con formas de pez publica Looser en su artículo (1983), aunque de características relativamente diferentes. Mientras las piezas ya descritas poseen cuerpos alargados y receptáculos cuadrangulares, estas otras son de cuerpo redondo y de cavidad central completamente circular (figura 28). Por su forma y el hecho de tener ambos ojos juntos en una misma cara, el pez podría corresponder a la representación de un lenguado (*Paralichthys microps*). Al menos dos de estos tres objetos, y uno de los anteriores, fueron encontrados en la localidad de Cogotí, al interior de la región de Coquimbo y cercano a Combarbalá, cuestión que de seguro no es casualidad (Cornely, 1947-1949; Iribarren, 1973; Looser, 1983). Jorge Iribarren visitó en 1956 el sitio de donde provenían estos objetos prehispánicos, en el Potrero La Greda de la Hacienda Puntilla de Cogotí 18 (Looser, 1983). En la superficie del suelo

halló trozos de piedra labrada, fragmentos de platos y la misma materia prima con que fueron manufacturadas las esculturas. Según Iribarren es casi seguro que dicha roca fue extraída de la falda de un cerro inmediato al sitio donde existen vetas de ese material, una arcilla roja de textura talcosa y blanda, de fácil tallado.

Todo indica que dicha materia prima es combarbalita, una roca de dureza variable, de marcada estructura brechosa y textura con rasgos fluidales, de tonos rojo violáceo, blanco, verde turquesa o combinados (Rosales *et al.*, 1993). Esta roca fue utilizada en época precolombina para labrar distintos tipos de objetos y continúa siendo tallada por los artesanos locales para vender suvenires a turistas (Pérez de Arce, 2014). Prefieren para esto los tipos de menor dureza –2,5 en la escala de Mohs, que va de 1 a 10, desde la más blanda a la más dura–, compuestos mayoritariamente de caolinita, alunita y hematita, con muy baja cantidad de sílice. De los cuatro tipos de combarbalitas identificadas en la zona, la balsa y las otras esculturas labradas sobre la roca talcosa de color rojo, deberían corresponder al tipo 3 (Rosales *et al.*, 1993), por su color rojizo-violáceo y textura brechosa. Los resultados obtenidos del análisis petrográfico realizado sobre la balsa en 1953 concuer-

dan con la combarbalita tipo 3, aunque en esos años no fue atribuido a este tipo particular de roca, simplemente porque no contaban con muestras locales de referencia para poder compararlas. Quedó por esto como andesita, la única roca conocida en Europa para la región.

Estas esculturas tienen en común la temática marina; son peces y una balsa. No obstante, todo parece indicar que su lugar de producción se encontraba no tan cerca del mar, en el área de Cogotí y Combarbalá, distantes a más de 55 kilómetros del litoral. De ser así, es indudable que algún vínculo existió entre quienes vivían en los valles interiores y la costa del Pacífico en la era de estas esculturas, y más aún, que quienes las labraron conocían muy bien los rasgos físicos, morfológicos, etológicos y tecnológicos tanto de la balsa de cuero de lobo marino como de al menos tres especies de peces. Un cuerpo de conocimientos sobre el mar, junto a los seres y cosas que lo conforman, que circuló desde la orilla y hacia el interior de los valles semiáridos. Es interesante que, hasta el momento, ninguno de estos objetos de temas marinos ha sido encontrado asociado a sujetos o colectivos directamente ligados al mar. ¡Quién sabe! la respuesta puede ser una lógica de oposiciones y dicotomías, o tal vez el simple desconocimiento de los contextos en una

arqueología fragmentaria y discontinua.

Otra arista queda aún por tocar en el campo de los correlatos de piedra. Gualterio Looser (1983) menciona una pieza emparentada a las series anteriores, encontrada por Francisco San Román al abrirse los cimientos de una casa en la ciudad de Copiapó (Barros, 1895). La escultura muestra a un personaje antropomorfo que con sus dos manos carga sobre su cabeza un receptáculo cilíndrico, todo labrado sobre un bloque de piedra que parece ser la misma combarbalita roja-violácea, talcosa y brechosa de las piezas anteriores (figura 29). El sujeto fue representado sentado y con los pies hacia adelante, con los codos hacia el frente y sobre una pequeña plataforma. No existen detalles de los dedos de sus pies o de sus manos. Los rasgos faciales recuerdan inmediatamente a los tripulantes de la balsa, en especial por la forma de la cara y la manera de modelar en bajo relieve la nariz y las cavidades oculares; sutilezas que podrían responder a un mismo estilo representacional. Una escultura similar, aunque de rasgos antropomorfos menos claros, fue hallada en las cercanías de Illapel (Ampuero, 1978), la cual según Walter Ruben (1952) —quien fotografió ambas esculturas— sería parte de la Colección Irrarázabal ubicada en Santiago. Junto a ellos, existen

otros contenedores de piedra recuperados en la región de Coquimbo semejantes a estos objetos, en especial por su calidad de recipiente y el tipo de roca empleada, aunque sin modelados figurativos, con receptáculos de distintas formas y con mangos planos laterales (Cornely, 1947-1949; Iribarren, 1973).

Si las fuentes de este tipo de roca son focalizadas y circunscritas, la producción de estos objetos debió estar anclada a ellas. La existencia de ejemplares terminados en los potreros inmediatos a la veta demuestra que fueron labrados en el mismo lugar, mientras que el hallazgo de objetos análogos en sitios lejanos implica que las piezas viajaron necesariamente de la mano de personas y a raíz de ciertas condicionantes sociales –sean las que hayan sido–. Es el caso de la balsa aparecida en Altovalsol, al interior de La Serena (125 kilómetros, aproximadamente), el del personaje con el contenedor en la cabeza del valle de Copiapó (400 kilómetros, aproximadamente) o el de los peces que supuestamente fueron encontrados en el Cusco (2.000 kilómetros, aproximadamente).

No hay razón para dudar de antemano que algunas de estas piezas pudieran realmente haber llegado en época precolombina hasta el Cusco, como sugiere Gualterio Looser (1983). No olvidemos que al menos dos viajaron

tiempo después muchísimo más lejos, una hasta Ginebra en Suiza (11.500 kilómetros, aproximadamente) y la otra hasta Hamburgo en Alemania (12.200 kilómetros, aproximadamente). Más allá de la posibilidad de que los objetos se desplazaran largas distancias, lo que debiera intrigarnos y concentrar nuestra atención son las relaciones sociales y los sujetos que estuvieron detrás de dichos movimientos, pues yace en esas articulaciones, motivaciones y condiciones el potencial real de movilidad de los bienes, y no en las distancias absolutas entre los puntos. Ahora que conocemos la compleja ruta de la balsa de piedra hasta Hamburgo y la cantidad de manos por las que pasó a lo largo de su historia, por qué dudar tajantemente que, dentro del sistema comercial, tributario y de ofrendas del Imperio Inca, una escultura haya sido transportada hasta el Cusco. No dejemos que nuestros prejuicios nos cieguen, recordemos que, lamentablemente, sabemos más acerca de los objetos que llegaron con el Inca que de aquellos que se fueron en sus manos y sobre sus recuas.

Para cerrar, fuera del campo de la piedra labrada y ahora en el ámbito de la arcilla cocida, algunos correlatos iniciales pueden establecerse. La forma en que fueron representadas las cabezas de ambos tripulantes de la

balsa de piedra se asemeja bastante a aquellas modeladas en algunos jarros patos Diaguita y Diaguita Inca, en especial en el rasgo aplanado de la sección superior de sus cabezas y en las protuberancias circulares laterales que se encuentran a un costado de estas (Cornely, 1947: figuras 4-7; Cornely, 1947-1949: figura 81; Ampuero, 1978: figura 46; Carmona y Varela, 2017: figuras 3 y 4). Algunas de estas singulares vasijas provienen también del área de Altovalsol, por lo que sus correlaciones pueden ser sumamente significativas al momento de situar la balsa en un marco geográfico, estilístico y temporal.

# LA Balsa DE LA ALIANZA

En torno a la famosa Arca de la Alianza rondan desde hace siglos cientos de mitos e historias. La protagonizada por Harrison Ford es solo la adaptación hollywoodense de un sinfín de versiones creadas en diferentes rincones del planeta y repetidas en varios idiomas. Su color, su forma, quién la construyó, por manos de quiénes pasó, dónde está guardada y cuál es su función; todas variantes de una misma estructura. Un fenómeno similar —aunque a otra escala, claro— ocurre con la escultura de piedra que ha servido de eje a este libro.

A través de los relatos de la balsa se encadenaron historias que con el tiempo se convirtieron en realidades, debido en parte al desinterés por volver a las fuentes y de juzgar los discursos previos. El objeto original sirvió de insumo para crear múltiples objetos virtuales de diversa naturaleza, tiempo y audiencia. Un fenómeno mutacional que, sin lugar a dudas, parece ser más potente en los objetos emblemáticos de la prehistoria, tal como la balsa de piedra, pero cabe preguntarse si las biografías y realidades de todos los objetos no viven también estos procesos de metamorfosis al pasar de boca en boca, la

excesiva confianza y el arrumado citatorio de referencias sobre referencias.

“La arqueología no es una ciencia exacta”, asevera René Belloq, arqueólogo francés y antagonista de Indiana Jones en la película de Spielberg, mientras excavaba con cientos de obreros africanos en la antigua ciudad de Tanis, cerca de El Cairo. Ya fuera de la trama del film, pero siguiendo una línea similar, Hayden White (2019) señala que toda narración histórica carga necesariamente con ciertos trazos de ficción, fenómeno del que no queda exento el discurso arqueológico. En palabras del propio filósofo e historiador, “la narrativa histórica no figura las cosas que señala; sino que trae a la mente imágenes de las cosas que indica, de la misma manera que lo hace una metáfora” (White, 2019: pp. 150-151). El antropólogo francés Claude Lévi-Strauss (2012) argumenta que la historia nunca logra escapar por completo a la naturaleza del mito, y que en nuestra sociedad la historia simplemente sustituye a la mitología y desempeña su misma función. Las nociones de ficción, mito y metáfora aluden en parte al proceso de producción de los objetos virtuales en la arqueología, donde la reproducción sustituye al referente tal como el significante a su significado, un fenómeno de reemplazo que ocurre

inevitablemente en todo proceso biográfico.

Se podría decir entonces que toda la evidencia arqueológica y los relatos que con ella se construyen son en cierta medida también metáforas, y en tal sentido, que constituyen únicamente imágenes o representaciones acerca de las cosas a las que refieren. En consecuencia, la arqueología puede estudiar y juzgar cómo, con qué materiales y bajo qué condiciones se han creado estas imágenes, ya que radica ahí también su principal razón de ser y no solo en las cosas a las cuales estas refieren.

De acuerdo a la contrastación de las observaciones, la escultura de la balsa de piedra resulta ser roja y no gris, parece estar elaborada de combarbalita tipo 3 y no de andesita; y todo indica que no fue encontrada en un cementerio Diaguita Inca propiamente tal, sino aislada en un potrero de arado que habría destruido cementerios preexistentes. Esto si aceptamos su proveniencia, para lo cual debemos confiar a ojos cerrados en el relato de quien contó que una niña de 14 años apareció en el consultorio de un conocido coleccionista para venderle un objeto de semblanza antigua, un fantasma de la historia de quien nunca más supimos. Para qué hablar de sus aventuras y desventuras en manos de comandantes nazis o la novela policial tras su robo durante la post-

guerra, todos elementos que solo imprimen más intriga y misterio a la historia. Tal vez debemos dejar de lado el afán por entregar respuestas rápidas que silencien los debates, y darnos cuenta de que una de las mayores riquezas de la investigación yace más bien en crear interrogantes y abrir preguntas.

Casualmente, el mismo año en que fue ambientada la película de Steven Spielberg y que comenzaron las negociaciones por la compra de la colección arqueológica de Ricardo Schwenn, Walter Benjamin escribía su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2013). De forma brillante y lúcida, el escritor alemán defiende la tesis de que aun a la reproducción más perfecta de una obra de arte le faltará siempre una cosa: el aquí y el ahora, el carácter absolutamente único de su existencia y del lugar mismo donde se encuentra. Es justamente este “aquí-y-ahora” del original el que define su autenticidad, cualidad interna que ninguna de sus réplicas podrá tener, precisamente, porque no es posible reproducir la autenticidad.

La balsa de piedra fue difundida masivamente en distintos países y continentes sin siquiera moverse de su vitrina. Siguiendo a Benjamin, aumentó cualitativamente su potencial de exposición. Una primera y única

fotografía se duplicó, republicó y multiplicó por más de cincuenta años en diversos artículos, catálogos y libros. Desde esta primigenia fotografía –ya no desde el objeto auténtico de piedra– se reprodujeron dibujos y modelaron réplicas en volumen para exponerlas en folletos y en exhibiciones permanentes de museos. Sin salir de su escaparate en Hamburgo, la balsa realizó todo el viaje de retorno hasta sus orígenes gracias a distintas técnicas de reproducción del objeto: escritura, dibujo, fotografía y escultura. Sus biografías constituyen derroteros paralelos de viajes físicos y virtuales que la llevaron de la singularidad a la multiplicación, de un cuerpo auténtico a cientos de soportes.

Lo paradójico de este fenómeno es que más allá de cuál fuera o no la pieza auténtica en esta historia, los objetos virtuales tomaron finalmente y en la práctica roles tanto o más protagónicos en los relatos de la arqueología y de la prehistoria que la balsa que aún posa sobre una tarima de terciopelo tras una vitrina en Hamburgo. Las réplicas se cargaron de un aura de autenticidad en este proceso, una autenticidad en tanto reproducciones, fueran ilustraciones, fotografías o nuevas esculturas. De igual manera, en su anonimato, cada una de estas réplicas sirvió a la contemplación, el goce estético, al

aprendizaje y la entrega de conocimiento, marcando para siempre a sus respectivos espectadores, fuera en la exhibición de un museo, al interior de un catálogo o en el artículo de una revista. El objeto virtual, tarde o temprano, sustituye e incluso supera al auténtico; he ahí la belleza de este fenómeno.

Pero este encadenamiento de las obras es además eterno, dado que la pieza original es en sí una representación de otro objeto previo: la balsa de cuero de lobo marino, un tipo de embarcación usada por más de mil años en las costas de Atacama<sup>21</sup> sin grandes transformaciones en su diseño, materiales de construcción y tecnología. Aun así, la obra es sorprendentemente única. Al revisar la literatura de la zona no asoma ningún objeto similar en el universo de la cultura material precolombina, salvo tal vez las esculturas de peces y el personaje con el contenedor sobre su cabeza, emparentados por el tema marino o por el tipo de roca. Situación que asombra todavía más si lo comparamos con la alfarería de la

21. Las dataciones radiocarbónicas más antiguas de restos de balsas de cuero de lobo son de aproximadamente el 800 d.C. (Bittmann, 1978; Núñez, 1986; Ballester *et al.*, 2014 y 2015), y se mantuvo en uso en algunos lugares de la costa del desierto de Atacama hasta las primeras décadas del siglo XX (Latcham, 1910, 1915 y 1928; Capdeville, 1921; Mettler, 1933; Iribarren, 1955; Niemeyer, 1965-1966; Álvarez, 1999).

región, pues se produjeron tal vez miles de vasijas decoradas de alto valor estético y calidad artesanal siguiendo estrechos cánones estilísticos en la misma época.

Frente a esta evidente ostentación de obras de arte en arcilla cocida, la escultura de la balsa de piedra es excepcional y extraña, curiosa y única. La cerámica Diaguita es así lo opuesto a la escultura de su tiempo. No obstante, la pulcritud y perfección del modelado de la balsa demuestran gran destreza técnica, profundos saberes sobre la materia y un diseño preconcebido. Se seleccionó el bloque conociendo el volumen final de la obra, las unidades constitutivas fueron escogidas y dispuestas siguiendo una lógica composicional; nada quedó al azar. Resulta paradójico entonces pensar que una obra de estas características sea única. ¿Dónde queda el ensayo, la práctica, los intentos fallidos, el progreso técnico, el aprendizaje y las reproducciones? ¿Dónde se replica el conocimiento, el estilo y el saber hacer? ¿Será acaso que no existieron objetos análogos o es solo que el registro arqueológico, por su naturaleza e historia, no nos permite verlo?

# BIOGRAFÍAS: TRAYECTORIAS E INSCRIPCIONES

¿Por cuántas manos pasó la balsa de piedra desde su escultor hasta hoy, cientos de años después? Revisamos solo algunos casos a partir de la información disponible, y, aun así, el listado es abultado. Desde la niña del consultorio médico entre 1936 y 1939, Ricardo Schwenn, el fotógrafo Walter Kahler, seguido por el farmacéutico Reinhard Kämer y por Max Uhle en 1939, por Hans Becher y el técnico que ejecutó el corte petrográfico en 1953, el ladrón o la ladrona y la policía alemana en 1962, los sucesivos curadores de la sección de América del museo durante décadas, hasta que llegó a mis manos en febrero de 2019. Seguirá, sin dudas, pasando de mano en mano, y ni hablar de cuántas personas la miran a diario en la vitrina de la exhibición “Tesoros Andinos”.

Todas ellas y todos ellos –incluyéndome– establecieron en cierta medida un lazo con el resto, un vínculo mediado por este objeto material, por un trozo de roca esculpido cientos de años atrás, que más allá de su vida junto a sus creadores, sigue hasta la actualidad articu-

lando redes sociales, sosteniendo realidades, expresando sentidos y portando valor. Y esto solo si nos quedamos con la balsa original, ya que, si consideramos además los objetos virtuales creados a partir de ella, las redes y agencias detrás de esta historia se multiplican a niveles insospechados. Una cualidad increíble de la cultura material que no es exclusiva de esta pieza, sino muy por el contrario, más habitual y cotidiana de lo que imaginamos. En este ensayo la balsa sirvió únicamente de pretexto para develar a través de un ejemplo particular las tramas y urdimbres que las cosas coligan a su alrededor.

Los objetos no poseen solo tres dimensiones, sino tantas como busquemos. Se puede abusar de ellos desmenuzándolos una y otra vez, arista por arista, recoveco a recoveco, para interpelar todas y cada una de las perspectivas posibles. Su materia logra volverse tan densa y espesa como queramos. Así, aquella roca que a primera vista parece sólida e inmutable, consigue fragmentarse, expandirse y multiplicarse a niveles insospechados si se sabe interrogar. Un único y singular objeto se convierte de esta manera en la excusa perfecta para reflexionar acerca de todo lo que ocurre y ha ocurrido en torno a él, la conjugación de acontecimientos, sujetos, relaciones, visiones, imaginarios, épocas, lugares y otros objetos.

No debemos olvidar, sin embargo, que el devenir de la balsa de piedra no acaba aún de escribirse, y que este ensayo será, con el paso del tiempo, otra simple biografía que inscribe parte de su historia sobre un manojito de papeles. Se trata simplemente de un gesto de archivo en el sentido de Jacques Derrida (1995 y 2014). Una pulsión de destrucción ante un olvido inminente –olvido del original por la irrupción de los sustitutos virtuales– en el cual se intenta trazar, marcar y registrar; deconstruir y crear. Un archivo repleto de fotografías y retratos escritos acerca de una obra distante y brumosa que por alguna razón todos buscan y quieren ver, tal como al Arca de la Alianza.

# AGRADECIMIENTOS

Este libro fue producido en el marco del proyecto ANID-FONDECYT 1210046, “*La Diáspora de Atacama. Red global de objetos precolombinos, coleccionistas y museos entre 1850 y 1950*”, y contó con la fundamental disposición y amabilidad de Christine Chávez, curadora del área de América del Museo en el Rothenbaum. Gloria Cabello fue la responsable de que desviara la mirada de la balsa, invitándome a descubrir otras esculturas de piedra de la región. José Berenguer me ayudó a rastrear la biografía de las fotografías y réplicas de la pieza. Daniel Hernández cargó con la tarea de leer y procesar los documentos en alemán. Gracias a Javier Gómez tuve acceso a las réplicas de la escultura depositadas en el Museo Arqueológico de La Serena. Igualmente, fue fundamental la colaboración de Manuela Fischer, curadora del Área de América de Museos Estatales de Berlín, Patrimonio Cultural Prusiano, y de Anka Kraemer de Huerta, encargada de la Colección de Fotografía, Manuscritos y Escritos del Museo de los Cinco Continentes de Múnich. José Blanco aclaró todas mis dudas sobre rocas y petrografía; Gabriel Cantarutti me com-

partió la información sobre la *Crocker Collection* del Museo Nacional de Historia Natural de Nueva York; Carlos González me facilitó la información sobre la escultura encontrada en el Cusco; Alex San Francisco me mostró la referencia de Tomas Guevara sobre Altovalsol; Boris Santander y Marcelo González me ayudaron a conseguir un texto clave de la literatura chilena sobre el tema. Marcela Sepúlveda, como siempre, acompañó cada momento de investigación de esta historia. Agradezco además al Museo en el Rothenbaum (Alemania), los Museos Estatales de Berlín, Patrimonio Cultural Prusiano (Alemania), Museo de los Cinco Continentes (Alemania), Museo Nacional de Historia Natural (Chile), al Museo Arqueológico de La Serena (Chile) y al Museo de Etnografía de Ginebra (Suiza) por facilitar las fotografías de los objetos que guardan en sus colecciones. Una primera versión de este trabajo fue publicada en 2020, en el Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino, texto que fue editado por Paula Martínez.

# ILUSTRACIONES

Figura 1: Timbre nazi en una de las cartas del Archivo Schwenn del Museo en el Rothenbaum, Culturas y Artes del Mundo, Alemania.

Figura 2: Hans Becher (1953: Abb.1).

Figura 3: Gualterio Looser (1960: figura 5).

Figura 4: Wolfgang Haberland (1984: p. 335).

Figura 5: Gonzalo Ampuero (1986: p. 34).

Figura 6: Lautaro Núñez (1986: figura 8).

Figura 7: José Berenguer (2008: p. 39).

Figura 8: José Berenguer y Andrea Torres (2011: p. 108).

Figura 9: Gloria Cabello (2016: figura 13a).

Figura 10: Ejemplar del *Das Bild* sobre el robo de la balsa de piedra. Archivo Schwenn del Museo en el Rothenbaum, Culturas y Artes del Mundo, Alemania.

Figura 11: Perfil de la escultura de la balsa.

Figura 12: Cuatro vistas de la balsa.

Figura 13: Vista de frente de la balsa con dos puntos de foco.

Figura 14: Detalle de los balseros de la escultura.

Figura 15: Detalle de los peces de la escultura.

Figuras 16 a la 19: Esquema de simetría de la escultura.

Figura 20: Vasija cerámica Diaguita (MCHAP/DSCY 0060; Museo Chileno de Arte Precolombino).

Figura 21: Objeto de piedra en forma de pez, Cogotí 18 (Looser 1935: lámina V2).

Figura 22: Objeto de piedra en forma de pez, colección Carlos Cruz Montt (Looser 1935: lámina V1).

Figuras 23 y 24: Dos vistas de un objeto de piedra en forma de pez, Cogotí 18 (Museo Nacional de Historia Natural, SURDOC).

Figuras 25 y 26: Dos vistas de un objeto en forma de pez (Museo Etnográfico de Ginebra).

Figura 27: Objeto de piedra en forma de pez, Tchaput-chayna (Museo Arqueológico R. P. Gustavo Le Paige de San Pedro de Atacama, fotografía de Fernando Maldonado).

Figura 28: Objeto en forma de pez, colección R. Villarroel, Hacienda Puntillas en Cogotí (Museo Arqueológico de La Serena).

Figura 29: Tres vistas de una escultura antropomorfa con un contenedor sobre la cabeza, Copiapó (Museo Nacional de Historia Natural, SURDOC).

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberti, Samuel (2005). Objects and the museum. *Isis* 96(4): 559-571.
- Álvarez, Luis (1999). Balsas de totora, de madera y de cueros de lobos en la prehistoria de Arica. *Diálogo Andino* 18: 21-38.
- Ampuero, Gonzalo (1978). *Cultura Diaguita*. La Serena: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural.
- (1986). *Diaguitas. Pueblos del norte verde*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Ballester, Benjamín y Alex San Francisco (2017). *Cuerpo del convite*. Santiago: Ojo en Tinta.
- Ballester, Benjamín, Alejandro Clarot y Agustín Llagostera (2014). El Cementerio de Auto Club de Antofagasta y la sociedad litoral entre los 1000 y 1450 d.C. *Hombre y Desierto* 18: 187-212.
- Ballester, Benjamín, Francisco Gallardo y Patricio Aguilera (2015). Representaciones que navegan más allá de sus aguas: una pintura estilo El Médano a más de 250 km de su sitio homónimo. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 45: 81-94.
- Barros, Daniel (1895). El dios Viracocha. *Actes de la Société Scientifique du Chili* 5: 198-201.

- Becher, Hans (1953). Ein archäologischer Beleg für das vorkolumbische Auftreten der Robbenhaut-Balsa an der Nordküste Chiles. *Zeitschrift für Ethnologie* 78 (2): 257-261.
- Benjamin, Walter (2013). *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Éditions Payot & Rivages.
- Berenguer, José (1988). *Tesoros de San Pedro de Atacama*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- (2008). Naves prehispánicas en el mar de los changos. En Luis Cornejo Editor. *Pescadores de la niebla. Los changos y sus ancestros*, pp. 31-39. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Berenguer, José y Andrea Torres (2011). *Compartiendo memorias: 30 años del Museo Chileno de Arte Precolombino*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Bittmann, Bente (1978). Fishermen, mummies and balsa rafts on the coast of northern Chile. *El Dorado* 3(3): 60-103.
- Bresson, André (1875). Le désert d'Atacama et Caracoles. *Le tour du Monde* 29: 321-352.
- British Museum (1939). *The British Museum Quarterly* 13(2): 60-68.

- Cabello, Gloria (2016). Breve historia diaguita antes del arribo de los conquistadores españoles. En Carole Sinclair Editora. *El arte de ser Diaguita, Museo Chileno de Arte Precolombino*, pp. 17-45. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Capdeville, Augusto (1921). *Arqueología. Notas de campo de Septiembre de 1921*. Cuaderno inédito Archivo del Museo Augusto Capdeville Rojas de Taltal.
- Carmona, Gabriela y Gloria Varela (2017). Estudio exploratorio de los textiles diaguita y diaguita-inka a través de la iconografía de su cerámica. *Informes FAIP 2017*: 123-144.
- Castillo, Gastón e Ivo Kuzmanic (1979-1981). Registro de colecciones inéditas del Complejo Cultural El Molle. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 17: 122-231.
- Chapin, James (1935). The Templeton Crocker Pacific Expedition. *The Scientific Monthly* 41(3): 281-285.
- Cornejo, Luis (1989). El plato zoomorfo Diaguita: variabilidad y especificidad. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 3: 47-80.
- Cornely, Francisco (1947) Influencia incaica en la cerámica diaguita chilena. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 3: 10-19.
- (1947-1949). Cultura diaguita-chilena. *Revista Chilena de Historia Natural* 51/53: 119-262.

(1949). Algunas cerámicas con influencia incaica encontradas en el Valle de Elqui. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 4: 2-11.

(1955). Decoración artística de la alfarería de los indios de Coquimbo y Atacama. *Notas del Museo Arqueológico de La Serena* 3: 1-4.

(1956). La alfarería de uso doméstico de los diaguitas chilenos. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 8: 1-6.

Derrida, Jaques (1989). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias sociales. En *La Escritura y la diferencia*, pp. 383-401. Barcelona: Editorial Anthropos.

(1995). Archive fever: a freudian impression. *Diacritics* 25(2): 9-63.

(2014). *Trace et archive, image et art*. Paris: Ina Éditions.

Duplessis, Jacques (2003). *Périple de Beauchesne á la Terre de Feu (1698-1701). Une expédition mandatée par Louis XIV*. Paris: Transboréal.

Feuillée, Louis (1714). *Journal des observations physiques, mathématiques et botaniques, faites par l'ordre du Roy sur les côtes orientales de l'Amérique meridionale, et dans les Indes Occidentales, depuis l'année 1707 jusque en 1712*. Paris: Pierre Giffart.

- Frezier, Amédée-François (1717). *Relation du voyage de la mer du sud aux côtes du Chili, du Perou, et du Bresil, fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*. Amsterdam: Pierre Humbert.
- Gay, Claudio (1854). *Atlas de la historia física y política de Chile. Tomo 1*. Paris: Imprenta de E. Thunot y Ca.
- Gómez, Javier (2009). *Restauración de cerámicas patrimoniales del Museo Arqueológico de La Serena*. Tesis de especialización de Postítulo de Restauración del Patrimonio Cultural Mueble, Facultad de Artes, Escuela de Artes, Universidad de Chile. Santiago.
- González, Paola (1998a). Códigos visuales de los diseños diaguita pre incaicos: felinos, simetría e identidad. En *Actas del III Congreso Chileno de Antropología*, Tomo 1, pp. 395-402. Temuco: Colegio de Antropólogos de Chile A.G.
- (1998b). Doble reflexión especular en los diseños diaguita-inca: de la imagen al símbolo. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 7: 39-52.
- (2001). Estructura del arte, espacio e identidad: la cultura Diaguita en el valle de Illapel. En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*, Tomo 2, pp. 1377-1382. Santiago: Colegio de Antropólogos de Chile A.G.
- (2004). Arte visual, espacio y poder: manejo incaico de la iconografía cerámica en distintos asentamientos

de la fase Diaguita Inka en el valle de Illapel. *Chungara* 36(2): 375-392.

(2006). Diaguitas a través de las imágenes: chamanismo y dualidad en el norte semiárido chileno. *Revista de Arqueología Americana* 24: 143-171.

Gosden, Chris e Yvonne Marshall (1999). The cultural biography of objects. *World Archaeology* 31(2): 169-178.

Guevara, Tomas (1929). *Historia de Chile. Chile Prehispánico*. Tomo 1. Santiago: Establecimientos Gráficos Balcells & Co.

Haberland, Wolfgang (1984). Bootförmige schale. En Jürgen Zwernemann Editor. *Hamburgisches Museum für Völkerkunde, Führer durch die Sammlungen*, p. 335. Munich: Prestel.

Hoskins, Janet (2006). Agency, biography and objects. En Chris Tilley, Webb Keane, Susan Kuechler, Mike Rowlands y Patricia Spyer Editores. *Handbook of material culture*, pp. 74-84. London: SAGE Publications.

Iribarren, Jorge (1955). Los últimos constructores de balsas de cueros de lobos. *Notas del Museo Arqueológico de La Serena* 1: 1-4.

(1957). La flauta de Pan y otros instrumentos indígenas. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 9: 12-21.

(1962). Minas de explotación por los Incas y otros yacimientos arqueológicos en la zona de Almirante Latorre, Departamento de La Serena. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 12: 61-72.

(1971). Instrumentos musicales del Norte Chico chileno (Provincias de Atacama y Coquimbo). *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 14: 7-39.

(1973). La arqueología en el Departamento de Combarbalá (Provincia de Coquimbo, Chile). *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 15: 7-113.

Kopytoff, Igor (1991). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En Arjun Appadurai Editor. *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, pp. 89-124. Mexico D.F.: Grijalbo.

Latcham, Ricardo (1910). *Los changos de las costas de Chile*. Santiago: Imprenta Cervantes.

(1915). Uso y preparación de pieles entre los indios de Chile y otros países de Sud-América. *Revista Chilena de Historia y Geografía* 13(17): 246-263.

(1928). La navegación entre los indios chilenos. *La Información* 117: 1006-1014.

(1940). Observaciones acerca de la cultura "El Molle". *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 18: 17-21.

- Le Paige, Gustavo (1974). El yacimiento de Tchaput-chayna. *Estudios Atacameños* 2: 57-71.
- Lévi-Strauss, Claude (2012). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Llanos, Luis (1943). Hallazgos en el Cusco. *Revista del Museo Nacional* 12(1): 109-114.
- Looser, Gualterio (1926). Las tabletas para tomar rapé del Museo Nacional. *Revista Chilena de Historia Natural* 30: 19-22.
- (1935). Objetos líticos ictiomorfos de la arqueología chilena. *Revista Chilena de Historia Natural* 39: 47-50.
- (1938). Las balsas de cuero de lobos de la costa de Chile. *Revista Chilena de Historia Natural* 42: 232-266.
- (1960). Las balsas de cueros de lobo inflados de la costa de Chile. *Revista Universitaria* 64/65: 247-273.
- (1983). Esculturas de piedra de aspecto “chileno” halladas en el Cuzco. *Noticiero Mensual del Museo Nacional de Historia Natural* 310: 10-14.
- Lothrop, Samuel (1932). Aboriginal navigation off the west coast of South America. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 62: 229-256.

- Marcy, Paul (1875). *Travels in South America, from the Pacific Ocean to the Atlantic Ocean*. New York: Scribner Armstrong Co.
- Mettler, A. (1933). Le cimetière “Chango” de Cruz Grande, Chili. *Journal de la Société des Américanistes* 25(1): 99-101.
- Miers, John (1826). *Travels in Chile and La Plata, including accounts respecting the geography, geology, statistics, government, finances, agriculture, manners and customs, and the mining operation in Chile*. London: Printed for Baldwin, Cradock, and Joy.
- Montané, Julio (1973). Francisco Cornely Bachmann (1882-1969). *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana* 36(45): 201-204.
- Monzon, Susana (1987). Collections archéologiques du Musée de l’Homme: Argentine, Bolivie, Chili, Colombie et Équateur. En Anne-Marie Hocquenhem, Peter Tamási y Christiane Villain-Grandossi Editores. *Pre-Columbian Collections in European Museums*, pp. 127-138. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Niemeyer, Hans (1965-1966). Una balsa de cueros de lobo de la caleta de Chañaral de Aceituno (Prov. de Atacama, Chile). *Revista Universitaria* 50/51(28/29): 257-269.
- Núñez, Lautaro (1986). Balsas prehistóricas del litoral chileno: grupos, funciones y secuencia. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 11-35.

- Núñez, Patricio y Rodolfo Contreras (2009). A propósito de una miniatura de balsa en Taltal, contemporánea con Chinchorro. *Taltalia* 2: 98-110.
- Pérez de Arce, José (2014). Flautas de piedra combarbalita morada de Chile Central y Norte Semiárido. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 19(2): 29-54.
- Philippi, Rodolfo (1860). *Viage al desierto de Atacama hecho de orden del gobierno de Chile*. Halle: Librería Eduardo Anton.
- Rosales, Gabriela, Mario Vergara, Sonia Helle, Úrsula Kelm, Jimena Cucurella, Ivonne Flores y Jorge Oyarzún (1993). Mineralogía y génesis de la combarbalita en el norte de Chile. *Revista Geológica de Chile* 20(2): 229-235.
- Ruben, Walter (1952). *Tiahuanaco, Atacama und Araukaner. Drei vorinkaische Kulturen*. Leipzig: Otto Harrassowitz.
- Schjellerup, Inge (1987). Information about Pre-Columbian objects from the Andean countries in the Ethnography Department of the National Museum of Denmark. En Anne-Marie Hocquenhem, Peter Tamási y Christiane Villain-Grandossi Editores. *Pre-Columbian Collections in European Museums*, pp. 87-98. Budapest: Akadémiai Kiadó.

- Servicio Nacional de Salud (1959). *Guía Médica Nacional*. Santiago: Presiones médicas y paramédicas.
- Slusser, Mary (1950). *Preliminary archaeological studies of northern central Chile*. PhD Thesis Dissertation in the Faculty of Political Science, Columbia University, Nueva York.
- Sotheby & Co (1939). *Catalogue of the Celebrated Carlos Cruz Montt Collection of South American Antiquities*. London: Sotheby & Co.
- Troncoso, Andrés (2005). El plato zoomorfo/antropomorfo Diaguíta: una hipótesis interpretativa. *Werkén* 6: 113-123.
- Universidad de Chile (1919). *Memoria, plan de estudios i reglamento del Instituto Superior de Educación Física correspondiente al año 1918*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- (1921). Boletín de Instrucción Pública. *Anales de la Universidad de Chile* 168(79): 3-275.
- (1925). Índice de títulos conferidos por la Universidad de Chile en 1925. *Anales de la Universidad de Chile* 3(2): 917-962.
- Washburn, Dorothy (2018). Cognitive archaeology: a symmetry/symmetry-breaking model for the analysis of societies. *Time & Mind* 11(2): 121-161.

White, Hayden (2019). *Trópicos del discurso. Ensayos sobre crítica cultural*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Zwernemann, Jürgen (2004). *Die ersten 112 Jahre: Das Museum für Völkerkunde Hamburg*. Hamburg: Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg.



“Este ensayo es un intento por rastrear la larga historia de la balsa de piedra, de hacer visibles sus transmutaciones virtuales en los relatos e imágenes, de evaluar sus reproducciones y de desenredar la compleja red de vínculos y relaciones entre personas y cosas que se ha ido tejiendo en torno a ella.”, afirma Benjamín Ballester. Es su punto de partida para embarcarse en una profunda indagación sobre la trayectoria de un objeto: la escultura de una balsa de cuero de lobo marino tripulada por dos navegantes. Nos enteramos de que ha aparecido en algún pueblo del interior del valle del E lqui, que ha sido depositada desde 1939 en un museo alemán, y que por décadas la disciplina arqueológica chilena la representa, en su ausencia, a través de suplementos, como en réplicas en otros colores y tamaños, o en engañosas fotografías en blanco y negro. De ahí que para esta biografía el autor acuda a los coleccionistas, a sus viajes y traspasos, pero también al mundo de sus formas, rasgos materiales y a lo que podríamos llamar sus redes estilísticas. En este proceso, el libro nos muestra cómo en torno a esta escultura se van creando nuevos objetos, otras balsas, que ponen en cuestión la noción de “original” en el arte precolombino.

