

# CINCO MILENIOS DE ARTE RUPESTRE EN LOS ANDES ATACAMEÑOS: IMAGENES PARA LO HUMANO, IMAGENES PARA LO DIVINO

*José Berenguer R. \**

En este artículo se revisan los principales estilos de grabados y pinturas rupestres de la Región de Antofagasta (norte de Chile), teniendo como telón de fondo los cambios climáticos, culturales e históricos que experimentaron los Andes atacameños en los últimos 5000 años. Se discute la importancia relativa que tuvieron las coacciones externas y la tradición cultural andina en la práctica de este arte rupestre como dispositivo simbólico. Se sostiene que grabados y pinturas fueron, a la vez, (1) parte de transacciones rituales con las deidades para asegurar la subsistencia, y (2) discursos vinculados al poder y la identidad de las culturas atacameñas.

**Palabras claves:** Arte rupestre, desierto de Atacama, cambios ambientales, historia cultural, dimensión pragmática.

In this paper I analyze the main styles of engravings and paintings of the Antofagasta Region (Northern Chile), vis a vis with environmental, cultural, and historic changes experimented by the Atacama Andes for the last five-thousands years. I discuss the relative importance of external stress and the Andean culture tradition over this rock art as a symbolic device. I suggest that engravings and paintings were both, (1) part of ritual transactions with deities to guarantee the subsistence, and (2) discourses related to power and identity of Atacama cultures.

**Key words:** Rock art, Atacama Desert, environmental changes, culture history, pragmatic dimension.

## INTRODUCCION<sup>1</sup>

Especialistas de diversas partes del mundo concuerdan en que el arte rupestre tiene propósitos rituales (Reichel-Dolmatoff 1968; Faultisch 1978; Leroi-Gourhan 1982; Lewis-Williams 1981, 2000; Whitley 1987; Smits 1990). Sin embargo, el conocimiento de tales propósitos en prehistoria es abismantemente pobre. Este es especialmente el caso de los Andes, donde lo que se sabe sobre asentamientos, subsistencia, tecnología y funebria prehispánicos, supera largamente lo que se conoce acerca de los significados funcionales del arte rupestre. El problema es relevante, ya que el arte rupestre es uno de los componentes del registro arqueológico más variado, extendido en el espacio y persistente en el tiempo. Si en verdad sirvió propósitos rituales, se trataría de una de las manifestaciones de ceremonialismo más ampliamente distribuida, longeva y frecuente en la prehistoria de los Andes. Existe, por lo tanto, una evidente necesidad de explorar la manera en que este tipo de ritualidad se relacionó con el desarrollo de las antiguas sociedades andinas. En este artículo abordamos este problema con datos del arte rupestre del desierto de Atacama.

El foco de interés es el arte rupestre de la Región de Antofagasta (II Región de Chile), un territorio más o menos equivalente al que abarcaba en la Colonia el Corregimiento de Atacama. Con pocas excepciones, las pinturas y grabados se concentran

\* José Berenguer R., Curador Jefe del Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile, email: jberenguer@museoprecolombino.cl

en las cuencas del río Loa y del salar de Atacama, específicamente en las quebradas que descienden de los Andes atacameños.<sup>2</sup> El énfasis temático de este arte rupestre está en imágenes de camélidos salvajes como el guanaco (*Lama guanicoe*) y la vicuña (*Vicugna vicugna*) y sobre todo, en imágenes de camélidos domésticos, particularmente la llama (*Lama glama*), que en los pueblos andinos es tanto un recurso básico en la economía, como el animal de sacrificio por excelencia. Común a estas expresiones es su carácter figurativo, donde las relaciones entre forma y contenido se sustentan en una fuerte semejanza entre los diseños y sus referentes objetivos en el mundo real, incluyendo la figuración de animales, seres humanos y diversos elementos extrasomáticos, aunque también se observa una variedad de signos sin referentes reconocibles.

Desde hace unas cuatro décadas, los investigadores han segregado estilos, investigado su cronología y/o afiliación cultural, explorado sus significados simbólicos e indagado en los entresijos de la construcción visual (p.e., Berenguer & Martínez 1986, 1989; Berenguer et al. 1985; Gallardo, Sinclair & Silva 1999; Gallardo & Vilches 1995; González 2002; Horta 1996; Montt 2002; Mostny 1964, 1969; Niemeyer 1967; Núñez et al. 1997; Sepúlveda Ms.; Sinclair 1997; Spahni 1961; Tolosa s.f.; Vilches & Uribe 1999). Sin embargo, el propósito o rol de este arte rupestre permanece como uno de los aspectos menos entendidos de la historia cultural de la región.<sup>3</sup> Las ordenanzas del Virrey Francisco de Toledo (en sus varias versiones) como las del III Concilio Limense y una serie de otras restricciones sugieren, genéricamente, ciertos usos ceremoniales y de memoria (J. L. Martínez, comunicación personal 2004), pero no se han encontrado fuentes etnohistóricas que informen *directa* o *específicamente* acerca de las funciones que desempeñaba el arte rupestre en las sociedades andinas. En prospectiva, se espera, por ejemplo, que estudios recién iniciados a partir de materiales del siglo XVI –que sugieren la existencia de relaciones entre diversos sistemas de representación y de significación– permitan en el futuro aproximarse a los procesos de circulación de imágenes vinculados a temas como la memoria y las estructuras políticas (Martínez, J. L. 2004). Para la Región de Antofagasta existen, por cierto, avances en este último y especial respecto, que serán oportunamente utilizados en este artículo (Aschero 1996; Berenguer 1995, 1996; Gallardo et al. 1990; Núñez et al. 1997; Núñez & Santoro 1988; Pimentel 2004; Vilches 1996).

A continuación ofrecemos un amplio –si bien

no exhaustivo– panorama de los principales estilos de arte rupestre de los Andes atacameños, así como de los cambios climáticos, culturales e históricos que habría experimentado la región en los últimos 5000 años. Discutimos la importancia relativa que tuvieron las restricciones externas e internas en la práctica del arte rupestre como dispositivo simbólico.<sup>4</sup> Sostenemos la tesis de que grabados y pinturas fueron parte de transacciones rituales con las deidades para asegurar la subsistencia, pero postulamos también que estas imágenes operaron, muchas veces, como discursos visuales vinculados al poder y la identidad de los grupos que habitaron el espacio regional. Presentamos la información organizada en cinco bloques temporales, desde el Período Arcaico Tardío (ca. 3500/3000-1500 AC) hasta el Período Colonial (1535/1540-1800 DC), pasando por los períodos Formativo Temprano (1500-1 AC), Formativo Tardío (1-950 DC), Desarrollos Regionales (950-1450 DC) y Horizonte Tardío (1450-1535/1540 DC).

Estamos conscientes de lo incierto que es interrelacionar estilos de arte rupestre, cambios ambientales e historia cultural, sobre todo cuando la información es fragmentaria y la cronología y alcances de los estilos, procesos y eventos involucrados es todavía objeto de documentación y debate. Sin embargo, la reconstrucción hipotética de escenarios complejos en trayectorias de largo plazo, es reconocida en arqueología como una herramienta útil para generar nuevas plataformas de discusión, a partir de las cuales es posible avanzar en el conocimiento de un determinado campo de indagación en el pasado. La presente síntesis se inscribe, precisamente, en este género de ejercicio disciplinario.

## EL AREA DE ESTUDIO

Dimidiada por el Trópico de Capricornio, la Región de Antofagasta se encuentra en el centro del desierto de Atacama, uno de los más áridos del planeta (Weischet 1975). De este a oeste, esta región presenta cuatro principales franjas fisiográficas: (1) la Cordillera de los Andes (5000-6500 m snm), una larga cadena volcánica activa cuyos cordones encierran una inhóspita altiplanicie salpicada de lagunas y salares, que se prolonga hacia el este en territorios de Bolivia y de Argentina (4000-4700 m snm, <150 mm de precipitaciones); (2) las quebradas subandinas (3000-4000 m snm, 6-180 mm), una estrecha zona formada por escuálidos cursos de agua que descienden de los Andes a través de profundas gar-



Figura 1. Mapa de los Andes Centro-Sur y de la Región de Antofagasta con los principales lugares mencionados en el texto.

gantas labradas en lavas del Terciario; (3) la depresión intermedia (600-1500 m snm), un amplio territorio caracterizado por la ausencia de precipitaciones y de plantas vasculares, que integra el desierto de Atacama propiamente tal; y (4) la Cordillera de la Costa, consistente en una cadena montañosa relativamente baja (2000-3000 m snm), abruptos acantilados marinos y angostas planicies litorales. Las dos primeras franjas integran lo que aquí denominamos “Andes atacameños”, un concepto empleado más en un sentido cultural que estrictamente geomorfológico.

En una distancia relativamente corta (~200-370 km), estas cuatro franjas escalonadas ofrecen ambientes de notables contrastes en casi todos los parámetros de análisis, incluyendo litología, topografía, precipitaciones, temperatura, evaporación, flora y fauna, como también en el uso de la tierra por parte de colectividades humanas (para múltiples fuentes, véase Berenguer 2004a: 87-103). Las condiciones climáticas extremas, sobre todo, generan serios riesgos

sobre la producción ganadera y agrícola. Aunque la hiperaridez nunca ha sido un obstáculo insalvable para el desenvolvimiento de la vida humana en esta región, obviamente el poblamiento prehispánico giró de manera muy estrecha en torno a las pocas fuentes de agua (Pollard 1970). Como éstas se hallan por lo general muy distantes unas de otras y han poseído siempre un mínimo volumen de flujo —dice este autor— los asentamientos fueron emplazados en forma notoriamente espaciada. Dado el tamaño de los asentamientos, estimamos que en ningún período albergaron más de un millar de personas y con frecuencia mucho menos.

Las áreas focales de vida se distribuyen en dos unidades ambientales que rompen el esquema de cuatro franjas de relieve: las cuencas del río Loa y del salar de Atacama. Allí están las quebradas subandinas, los oasis piemontanos y el Loa, el único río que desemboca en el mar en más de 800 km de desierto (fig. 1). No obstante, la puna salada o

altiplano y la costa desértica o borde costero fueron objeto de asentamiento desde los más tempranos comienzos de la ocupación humana. Debe enfatizarse, por último, que tanto las áreas focales como no focales son espacialmente muy circunscritas, altamente discontinuas y sobre todo, extremadamente dispersas (Berenguer 2004a: 171).

## KALINA Y PURIPIKA

Pese a sus grandes limitaciones ambientales, la Región de Antofagasta posee una rica historia cultural. Los comienzos de la ocupación humana remontan al Finipleistoceno y Holoceno Temprano, cuando el clima de esta área cambia dramáticamente de condiciones muy áridas a relativamente húmedas (Núñez et al. 2002). Estos cazadores del Período Arcaico Temprano (ca. 9000-6000 AC) poseen un patrón de movilidad transhumántica con uso de recursos complementarios entre las costas fósiles de paleolagos del altiplano, elevaciones intermedias en las quebradas y paleovegas de baja altitud en torno al salar de Atacama.<sup>5</sup> Un período de crítica aridez sobreviene nuevamente durante el Holoceno Medio, es decir, en pleno Período Arcaico Medio (ca. 6000-4000/3500 AC). En este período la ocupación humana se reduce al mínimo en el altiplano, focalizándose más bien en el borde occidental de la puna, tanto al pie de ella como en las quebradas intermedias, donde se producen surgencias de napas freáticas o entrapamientos de agua (Núñez, L. 1999; véase también Berenguer 1999 y de Souza 2003). Hasta ahora, sin embargo, no se ha encontrado en la región ningún estilo de grabados o pinturas que pueda atribuirse a esta época con alguna confiabilidad.

Durante el período Arcaico Tardío (ca. 3500/3000-1500 AC) grupos precerámicos de sectores aledaños a la cordillera atacameña levantan sus campamentos base en alturas moderadas de las quebradas subandinas; aprovechan allí las escasas vertientes y humedales, ricos en forraje, donde abundan los guanacos, así como las canteras donde se proveen de materias primas para confeccionar sus instrumentos líticos (Núñez, L. 1995). Al aproximarse el verano austral (lluvias de noviembre a marzo) organizan grupos de tarea que suben a la alta cordillera y al altiplano (puna) para cazar vicuñas y aprovisionarse de obsidiana. Descienden cuando se inician los intensos fríos de la puna, que en invierno hacen imposible la vida humana en esas altitudes.

Simultáneamente, otros grupos de tarea bajan a las vegas, lagunas del salar y oasis piemontanos, donde crecen pequeños bosques de algarrobos y chañares que proporcionan los frutos que integran su dieta vegetal. Al igual que en el período anterior, los campamentos base de estos grupos cazadores-recolectores son aglomeraciones de sencillos recintos semisubterráneos con muros de piedra y planta circular, pero ahora hay una mayor cantidad de ellos y con un mayor número de estructuras. Los más tempranos estilos de arte rupestre conocidos hasta ahora en la región pertenecen a este período.

Uno de ellos es *Kalina*, un estilo que hasta el momento se ha reportado únicamente en el curso superior del río Loa (de aquí en adelante, Alto Loa), aunque véase Gallardo (2001: Fig. 2; también Varela 1999). Se caracteriza por representaciones naturalistas de camélidos, ejecutadas mediante finos grabados e incisiones (fig. 2). Los animales siempre son representados en forma lateral, con cabeza triangular, una o dos orejas verticales o dirigidas hacia atrás, con sólo dos extremidades y sin indicación de patas propiamente tales (Berenguer et al. 1985; cf. Niemeyer 1967: Figs. 3-5). Este estilo se localiza en paredones abiertos y abrigos rocosos del cañón del Loa. Los paneles incluyen figuras de camélidos de diferentes tamaños y excluyen representaciones de humanos y otros animales. El único símil de *Kalina* en la región es el *Estilo Puripika*, consistente en grabados de camélidos naturalistas hechos sobre pequeños bolones de piedra, que fueron localizados en un campamento de recintos circulares de la quebrada de Puripica, al norte del salar de Atacama (fig. 3). Núñez y Santoro (1988) sostienen que los ocupantes de este sitio eran cazadores que estaban iniciando la domesticación de camélidos, mediante la captura y amansamiento de especies salvajes. La alta mortandad de animales recién nacidos que revelan las basuras del sitio, llevan a estos autores a postular, como causa de muerte, enfermedades producidas por la incipiente crianza en cautiverio. Sostienen que el arte rupestre puede haber sido parte de “un culto auspiciatorio y de fertilidad en torno a llamas domesticadas”, tendiente a asegurar simbólicamente la sobrevivencia de estos primeros rebaños (Núñez & Santoro 1988: 51-52). La preocupación por la fecundidad de los camélidos es evidente también en el *Estilo Kalina*. Varios paneles muestran hembras con fetos en el vientre, algunas de las cuales tienen la cabeza vuelta hacia atrás, un gesto, al parecer, típico de estos animales en el instante del alumbramiento (fig. 4).





Figura 2. Petroglifos de Estilo Kalina, Alto Loa (foto Fernando Maldondo).

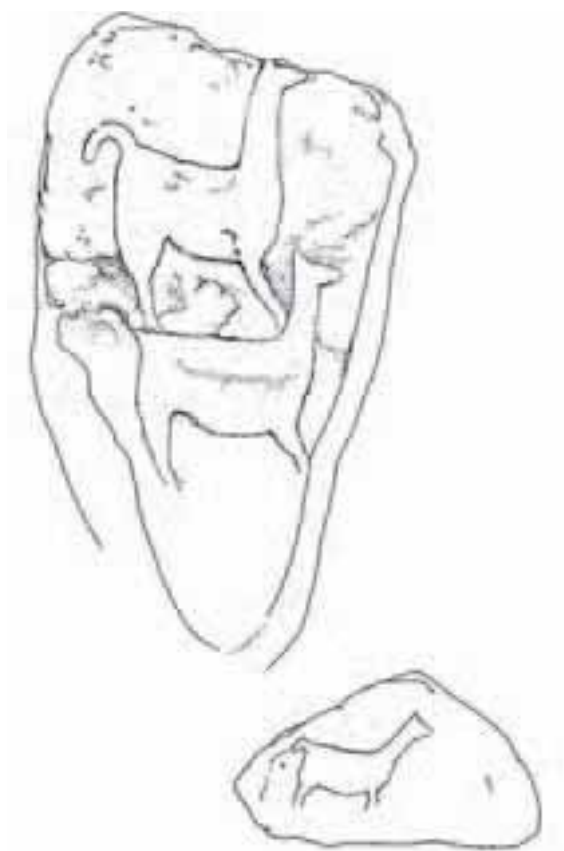


Figura 3. Bloques de piedra con petroglifos de Estilo Puripika, cuenca del salar de Atacama (según Dransart 1991: Figs. 5 y 6).



Figura 4. Representaciones de camélidos con fetos en el vientre en petroglifos de Estilo Kalina, Alto Loa.

Durante casi siete milenios, los primeros atacameños mantienen un estilo de vida basado en la mera apropiación de los recursos de subsistencia. Gradualmente, sin embargo, van adaptándose a las diferentes y cambiantes condiciones ambientales que caracterizan a la región durante la era posglacial. Hacia 2000 AC, los grupos arcaicos ocupan ya casi todos los nichos ecológicos apropiados para la vida humana, se hallan experimentando con la domesticación de camélidos y de plantas comestibles, y están adoptando un modo de vida cada vez más sedentario (Núñez, L. 1991).

## CONFLUENCIA Y TAIRA

El Período Formativo Temprano (ca. 1500-1 AC) está marcado en la región por un relativamente drástico aumento de la humedad (Grosjean & Núñez 1994) y por el desarrollo de un modo de vida mixto, que combina la caza de animales salvajes, la recolección de plantas silvestres, el pastoreo de llamas y el cultivo de diferentes plantas comestibles. Algunas comunidades empiezan a hacer vasijas de cerámica, a confeccionar tejidos con lana de llama y a manufacturar adornos de metal, mientras la vida se torna gradualmente más sedentaria en diversos oasis de Atacama. A partir de este período se cuenta con morfotipos de llamas más corpulentos (Cartajena 1994), especializados en el transporte de cargas, que pasan a integrar las primeras caravanas que atraviesan el desierto y la puna. Dado que ninguno de los escalones altitudinales de la región es capaz de sustentar por sí solo sociedades más complejas, los cambios de una economía exclusivamente cazadora-recolectora a otra productora de alimentos se logran ganando a la vez en sedentarización y en movilidad. Esta contradicción es sólo aparente: se explica por la necesidad de conciliar una vida estable en los caseríos agrícolas, con el acceso a recursos complementarios localizados en diferentes elevaciones y a mucha distancia entre sí (cf. IGM 1990: 79).

La explotación de yacimientos de turquesa, así como de malaquita, crisocola y otros minerales de cobre para la manufactura de cuentas de abalorio, joyas colgantes e incrustaciones en madera o hueso, inicia en la Región de Antofagasta una floreciente economía de intercambio de bienes suntuarios, que imprime un nuevo

sentido al tráfico con recuas de llamas (Núñez & Dillehay 1979). La demanda interna y externa por estos artículos pequeños y valiosos se origina seguramente en rituales muy arraigados entre los pueblos agroalfareros circumpuneños, donde las emergentes distinciones de estatus en la sociedad impregnan a estos objetos de significados vitales para la reproducción social (Berenguer 2004a: 502, 511). Como se verá más adelante, las cuentas y trocitos de mineral de cobre juegan también un rol importante en los rituales de viaje, incluyendo los geoglifos.

Hay dos estilos de arte rupestre que han sido atribuidos a este período en la secuencia maestra regional: *Confluencia* y *Taira*. Hasta el momento, el *Estilo Confluencia* se ha encontrado exclusivamente en la cuenca alta del río Salado, que de aquí en adelante referiremos como Alto Salado. Típicas de este arte rupestre son escenas que mezclan en una misma composición figuras humanas con figuras de animales, generalmente camélidos (Gallardo 2001: 89 y ss.; Le Paige 1965: Lám. 17a). Se hallan pintadas en rojo y en rojo-amarillo, de preferencia en el interior de abrigos rocosos de uso transitorio y menos frecuentemente en el exterior, inmediatamente fuera del área de reparo del alero (fig. 5). Dentro de sus principales características están el pequeño tamaño de las figuras (~20 cm de alto), la acentuación de los rasgos anatómicos del cuerpo (torso largo, caderas amplias, cintura delgada, extremidades contorneadas) y su dinamismo o animación. Animales y seres humanos son representados siempre de perfil y los primeros duplican en número a los segundos. Estos últimos suelen ser representados desnudos o vestidos con un faldellín, a veces provistos de un penacho y generalmente portando artefactos alargados en las manos, presumiblemente propulsores y dardos (Gallardo, Sinclair & Silva 1999: 64, 84). Algunas representaciones de camélidos erguidos sobre sus cuartos traseros, evocan seres humanos, aludiendo, quizás, a ceremonias en las que tornaban difusos los límites entre “animalidad” y “humanidad” (véase Gallardo 2001: Fig. 4).

Dado el contexto mixto de caza y pastoreo que caracteriza el uso económico de los camélidos durante esta época en la región (véase Berenguer 1996: 87-88), un punto importante es identificar la especie representada en los paneles *Confluencia*. Mediciones hechas por Gallardo y Yacobaccio (2003) en especímenes vivos, muestran que las extremidades traseras de los camélidos silvestres



Figura 5. Alero Los Danzantes, pictografía antropomorfa en Estilo Confluencia, Alto Salado (según Gallardo, Sinclair & Silva 1999: 65). (Foto Fernando Maldonado).

son más largas que las delanteras y que ambas tienen un valor mayor respecto al cuerpo (entre 1,38 : 1 y 1,8 : 1). En cambio las extremidades traseras y delanteras de los camélidos domésticos tienen igual longitud, y la relación entre cuerpo y extremidades es 1 : 1. Confiados en la fidelidad con que el *Estilo Confluencia* plasma la imagen del camélido, los autores cotejan las proporciones de los animales con las de las representaciones, llegando a la conclusión de que las figuras de camélidos de este arte rupestre corresponden a especies silvestres. Esta conclusión sería coherente

con la existencia de instrumentos formatizados y actividades de mantención de instrumental lítico de caza en los abrigos rocosos, con el hábitat propicio de las quebradas para los camélidos salvajes y con una interpretación narrativa (*sensu* Lewis-Williams 2000: 22-33) que los autores hacen de algunos paneles como “escenas de caza por rodeo”.

Uno de los rasgos distintivos del pastoreo inicial en los Andes, es que se integra en –y generalmente mantiene– la estructura de los ecosistemas de caza y recolección en los cuales se introduce (Browman 1974; Dillehay & Núñez 1988). Hace unos años,





Figura 6. Alero Taira, sitio-tipo del estilo epónimo, Alto Loa. (Foto Fernando Maldonado).

propusimos el concepto “arcaico/formativo”, precisamente para subrayar la continuidad histórica y procesual entre los períodos Arcaico Tardío y Formativo Temprano en la Región de Antofagasta (Berenguer 1996: 87-88). En la región, esta continuidad se expresa también en el plano simbólico, ya que *Kalina* y *Puripika* se visualizan estilística e iconográficamente como precursores del *Estilo Taira* (Cáceres & Berenguer 1993). La frecuencia con que aparecen figuras de “camélidos grabados desde eventos arcaicos tardíos pone de manifiesto los procesos locales de emergencia de protopastoralismo y su necesaria asociación a prácticas ritualísticas”, en

tanto que su prolongación al Formativo Temprano a través de grandes figuras de camélidos naturalistas tipo Taira, constituye “un foco regional derivado de eventos locales de domesticación y caza” (Núñez et al. 1997: 308-309; cf. Berenguer 1996: 87-88).

Sitios con arte rupestre de *Estilo Taira* fueron reportados por primera vez por Rydén (1944: 65-92) en el curso superior del río Loa. Ahora sabemos que proliferan en múltiples quebradas de la región, generalmente por sobre los 2500 a 3300 m snm. Aparecen en un arco de más de 330 km, que se extiende entre ca. 21° y 24° latitud sur, desde el Alto Loa hasta la quebrada de Tulán, pasando por





Figura 7. Detalle de uno de los paneles del Alero Taira, Alto Loa. (Foto Fernando Maldonado).

el Alto Salado y quebradas de la cuenca del salar de Atacama (véase Berenguer 1995: 17, 18, figs. 5, 8, 9, 1999: 20-24, 26-29; Dransart 1991: 314-317; Gallardo 2001: Figs. 3, 5, 7, 9; Gallardo, Sinclair & Silva 1999: 63-64, 82, 86-89; Horta 1996: Fig. 1 y ss.; Le Paige 1965: Lám. 26b; Mostny & Niemeyer 1983: 52, 54; Núñez et al. 1997: 308-309 y ss., fig. 4; Valenzuela et al. 1998 Ms.). En el Alto Loa, los paneles de este estilo se encuentran en el interior de abrigos rocosos de uso transitorio, en las paredes del cañón y en bloques aislados, por lo general en las proximidades de vegas fluviales (fig. 6). En Lasana se hallan en pequeños abrigos rocosos que

hay en el escarpe que cae verticalmente en el flanco oriental del pukara de esta localidad, precediendo, por supuesto, en alrededor de 1500 años a la construcción de esta ciudadela fortificada. En el Alto Salado, en cambio, se hallan casi exclusivamente en las paredes rocosas de las quebradas, privilegiando zonas de confluencia de ríos.

El *Estilo Taira* consiste en representaciones naturalistas de camélidos de diferentes tamaños, hechas principalmente mediante grabado y, menos a menudo, combinando grabado con pintura roja (fig. 7). Pese a que el cuerpo es representado de perfil, se observan las dos orejas y las cuatro



Figura 8. Petroglifo con representaciones de humanos, camélidos y aves en Estilo Taira, Alto Loa. (Foto Fernando Maldonado).

extremidades, como si sus artífices hubieran procurado mostrar a los animales simultáneamente de frente, de atrás y de perfil. Más escasas en este estilo son las imágenes humanas, las que hasta ahora sólo se registran en unos pocos sitios del Alto Loa. Se les representa siempre de perfil y por lo común desnudas, portando artefactos alargados y objetos similares a tambores. Otros elementos, hasta el momento privativos del Alto Loa, son los orificios y la representación de vulvas y falos (Horta 1996), aunque hay información –no confirmada en su adscripción a este estilo– sobre la presencia de vulvas en petroglifos de San Pedro

de Atacama (J. L. Martínez, comunicación personal 2004). De mayor distribución en las quebradas atacameñas, pero de menor frecuencia, son las representaciones de felinos, como es el caso del sitio Tulán-60 (Aschero 1996). Prominentes en muchos paneles de la región son las imágenes de aves asociadas a camélidos. Nuevamente la mayor variedad registrada hasta ahora se encuentra en los sitios del Alto Loa, donde hay representaciones de suris (*Rhea* sp.), parinas (Phoenicopteridae), kiulas (*Tinamotis* sp.) y aves fantásticas o sin referentes reconocibles en la naturaleza. En cambio en el Alto Salado y en la quebrada de Tulán son más

comunes las wallatas (*Cloephaga* sp.) y otros ánaes (fig. 8).

Un patrón común a casi toda el área de distribución del *Estilo Taira* es que los paneles con imágenes de camélidos y aves se encuentran en lugares donde brotan manantiales (Berenguer 1996: 98). En el presente y también en el momento de contacto con los españoles en el siglo XVI, la asociación entre llamas, aves y manantiales en los Andes es parte de una cosmogonía de pastores y tiene que ver con la fertilidad y multiplicación de los rebaños (p.e., Bertonio 1984 [1612]; Flores Ochoa 1981; Grebe 1989-90; Martínez, G. 1983). Sobre la base de éste y otros argumentos extrínsecos e intrínsecos a las figuras (*sensu* Clottes 1989), los camélidos de *Estilo Taira* han sido identificados como llamas (véase Berenguer 1996: 105-106; cf. Berenguer & Martínez 1986, 1989). Aschero (1996: 184) y en parte Horta (1996: 415) opinan que algunos paneles o ciertas figuras dentro de ellos sugieren escenas de caza y que, por lo tanto, se trataría de camélidos salvajes (véase discusión en Berenguer 1996: 101-102). Recientemente, empero, su identificación como animales domésticos ha sido respaldada en forma independiente por Gallardo y Yacobaccio (2003) mediante el mismo procedimiento analítico aplicado a los camélidos de *Estilo Confluencia*.

Entre las características más notables del *Estilo Taira* están los "efectos de transparencia" logrados por la superposición de diferentes planos, la variación en el grosor de los surcos, la intersección y yuxtaposición de figuras de diferente escala y, a veces, cierta interacción de las figuras con las irregularidades topográficas del soporte rocoso (cf. Aschero 1996). Continuamente grabados y vueltos a grabar, pintados y repintados, los paneles de este estilo dan la sensación de obras en constante ejecución, jamás concluidas (Berenguer 1999). En otras palabras, pareciera que los sitios con este arte rupestre hubieran sido periódicamente revisitados y sus paneles intermitentemente intervenidos y, quizás, renovados.

El fechamiento por C<sup>14</sup> de la más temprana ocupación del sitio tipo de Taira, sugiere que este arte rupestre fue ejecutado entre 800 y 400 AC (Berenguer 1995: 21-23). No obstante, es altamente probable que las primeras representaciones de este estilo, en éste y en otros sitios del Alto Loa y de la región, sean muy anteriores al primer guarismo y que las más recientes sean bastante posteriores al segundo (Berenguer 1999: 24, 27). Las segregacio-

nes subestilísticas hechas por Horta (1996: 401 y ss.) en el sitio-tipo, así como la cronología, historia ocupacional y contexto conductual documentado por Cáceres y Berenguer (1996: 391-393) en este alero, respaldan esta probabilidad. Si a esto sumamos su amplia dispersión regional, es previsible que en el futuro los analistas descompongan este estilo en varios subestilos que den cuenta de su variabilidad temporal y espacial.

Mientras las poblaciones de la región son de escasa monta, cada oasis -por diminuto que sea- se presta bien para que los pastores de las quebradas cultiven allí sus huertos y complementen así su dieta de proteínas animales con los carbohidratos de los productos vegetales. A la larga, sin embargo, son los oasis más grandes y con mayores recursos de agua, los que presentan mayores posibilidades para la agricultura de más amplia escala, para el crecimiento de la población y para la formación de las primeras cabeceras aldeanas. Al final del Período Formativo Temprano, comunidades de los dos principales oasis atacameños -Chiuchiu en el río Loa y San Pedro en el salar de Atacama- radican en grandes asentamientos, explotan simultáneamente diversos pisos ecológicos a través de la gradiente altitudinal y están crecientemente involucradas en la producción, transporte e intercambio de productos, principalmente con comunidades del noroeste de Argentina y sur de Bolivia (p.e., véase Núñez, L. 1991).

## LA ISLA Y CUEVA BLANCA

A comienzos del Período Formativo Tardío (ca. 1-950 DC), hay ya varias aldeas en el oasis de San Pedro de Atacama. Sus habitantes confeccionan una fina alfarería gris y negra pulida. Algunos individuos fuman en grandes pipas de cerámica, portan bezotes o tembetás en el mentón, lucen collares de turquesa y comienzan a consumir potentes polvos alucinógenos por la nariz (Berenguer 2000: 82-84). La población vive del cultivo en pequeña escala de maíz, poroto, ají, zapallo y calabazas en el oasis y del pastoreo de llamas en las quebradas. A lo largo de casi todo este milenio, agricultores y pastores atacameños gozarían de una época particularmente húmeda para los áridos estándares de la región (cf. Ortloff & Kolata 1991: 208, 212, tbs. 2- 3; Serracino 1974: 29, 34).

San Pedro de Atacama opera en esta época como un neurálgico centro de intercambio interregional. La producción de una vasta área del desierto, el





Figura 9. Personaje de cabeza radiante y brazos en “V” sobre trono de camélidos bicápites en Estilo La Isla, Alto Loa. (Foto Fernando Maldonado).

altiplano y los valles trasandinos pasa por este oasis a lomo de llamas (Núñez & Dillehay 1979). Incluye recursos escasos tales como obsidiana, conchas del Pacífico, maderas, sustancias psicoactivas, trocitos de mineral de cobre, así como manufacturas tales como cerámicas, utensilios tallados en madera, instrumentos y adornos de metal, cestos, piezas textiles y joyas hechas en malaquita, turquesa y crisocola. El intercambio de bienes exóticos se realiza probablemente a través de lazos de reciprocidad y parentesco, que vinculan a miembros de alto estatus de cada comunidad.

A partir de ca. 500 DC la Región de Antofa-

gasta es incorporada a la esfera de interacción del Estado de Tiwanaku, cuya capital dista 700 km al norte, en el lago Titicaca (Berenguer 2000: 79-93). Desde el *binterland* de San Pedro de Atacama arriban al oasis minerales de cobre y piedras semipreciosas, que ahora son redirigidos hacia Tiwanaku vía caravanas de llamas. Crisoles, moldes, gotas de cobre fundido, fragmentos de lingoteras y escorias de fundición diseminados en gran cantidad en las aldeas de la época (G. Graffam, comunicación personal 1996), indican que los atacameños están produciendo cuantiosos excedentes metalíferos. En retorno, llegan desde





Figura 10. Pictografía de Estilo Cueva Blanca, superpuesta a pictografía de Estilo Confluencia, Alto Salado (según Sinclair 1997: Fig. 6).

Tiwanaku finos tejidos decorados con diseños emblemáticos de la cultura altiplánica, artefactos de oro y cerámicas de alto estatus, probablemente bajo la forma de regalos para las elites locales, quizás como dotes matrimoniales, obsequios mortuorios o símbolos de alianzas.

Este período de auge en los oasis coincide con la aparición de dos estilos de arte rupestre, cuyas imágenes indican la incorporación de la ecozona de quebradas subandinas en redes de interacción de amplios alcances interregionales: *La Isla* en el Alto Loa y *Cueva Blanca* en el Alto Salado. Debe enfatizarse que sitios con estos estilos no han sido aún reportados en la cuenca del salar de Atacama.

Más que un estilo, *La Isla* se comporta como una iconografía rupestre, ya que sus principales íconos tienden a repetirse bajo diferentes estilos (Berenguer et al. 1985; cf. Mostny 1964). El más usual de estos íconos es un individuo con apéndices que irradian de la cabeza, que es representado de frente y con los brazos doblados en "V", portando un cetro o propulsor en cada mano (fig. 9). En ciertos casos sólo se representan la cabeza radiante y en otros el personaje se encuentra erguido sobre una especie de trono de camélido bicápite. Este arte rupestre carece de precedentes en la región, salvo, quizás, un cierto naturalismo en la ejecución de los camélidos que es reminiscente del *Estilo Taira*. Hay versiones tanto grabadas como pintadas y se hallan, sin excepción, sobre paredones rocosos del cañón y en cercanía a vegas, a la vista de cualquiera persona que transite por el valle.

Sincrónicamente con *La Isla*, en el Alto Salado



Figura 11. Pictografía de Estilo Cueva Blanca, Alto Salado (según Montt 2002: Fig. 6).

irrumpe *Cueva Blanca*, un estilo de pinturas que tampoco tiene precedentes en la región (fig. 10). De hecho, exhibe cambios radicales respecto del más temprano *Estilo Confluencia*, como es la desaparición progresiva de los detalles anatómicos en las figuras humanas y animales, así como su pérdida de dinamismo o animación (fig. 11). Se caracteriza por una disminución de las figuras de camélidos, por seres humanos pintados de frente y por un importante aumento de motivos geométricos, tales como cruces, líneas onduladas y en zigzag (Gallardo, Sinclair & Silva 1999: 68, 78-79). *Cueva Blanca* ha sido descrito como un estilo que sigue de cerca las convenciones iconográficas de la decoración de los textiles (Gallardo, Sinclair & Silva 1999; Sinclair 1997: 330 y ss.), que son artículos de enorme prestigio

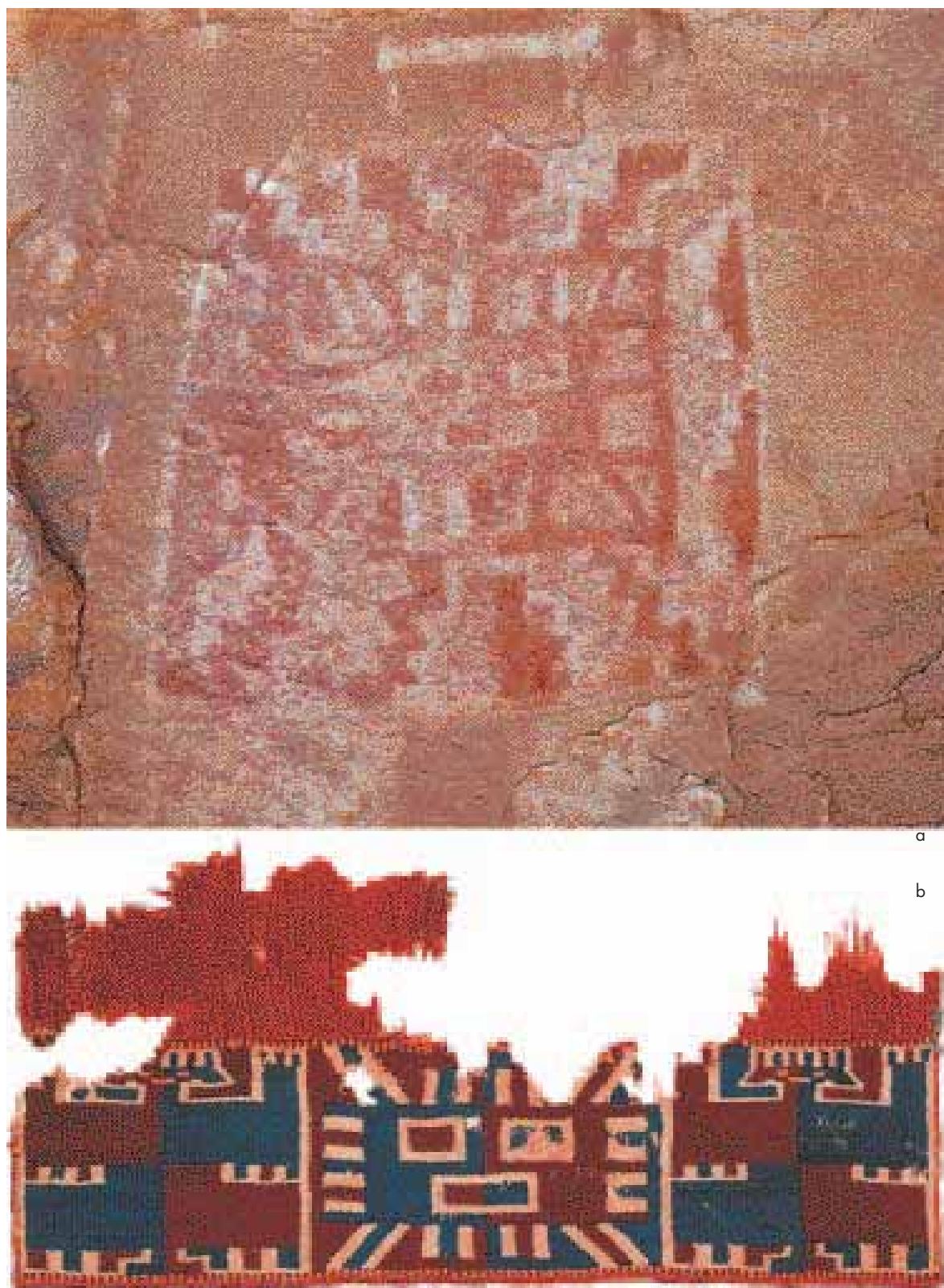


Figura 12. a: Pictografía de una cabeza radiante en Estilo La Isla, Alto Loa; b: Textil de la Fase Alto Ramírez, Museo Arqueológico San Miguel de Azapa. (Fotos Fernando Maldonado).

en los Andes y que en este período han pasado a ser la principal fuente de identidad, riqueza y estatus en las sociedades atacameñas.

Con *La Isla* y *Cueva Blanca* la representación de la figura humana se frontaliza, y adquiere por primera vez una mayor frecuencia y centralidad en la composición de los paneles. La imagen del camélido, en cambio, se torna gradualmente más esquemática y periférica o, lisa y llanamente, desaparece. En su panorámica y perceptiva visión del arte y la arqueología desde la puna argentina, Aschero (1996: 194) señala que esta representación de individuos con atributos de poder en el arte rupestre, así como su posición jerárquica en relación a otras figuras de la misma composición, indican distinciones de estatus relacionadas con el control e importancia que estaba asumiendo la producción agropecuaria en las sociedades de la época. Conforme a este autor, estos rasgos reflejarían el cambio desde una estrategia económica pastoril y hortícola, de organización simple, a otra agrícola y pastoril, con diferenciación social y laboral de mayor complejidad.

La vinculación más directa del arte rupestre *La Isla* y *Cueva Blanca* es con figuras de cabeza radiante presentes en textiles de presunto origen altiplánico asignados a la Fase Alto Ramírez (p.e., Rivera 1980), que se han encontrado en diversos lugares del norte de Chile, incluyendo el territorio atacameño (Sinclair 1997). Dos de los casos que muestran más claramente este contrapunto con imágenes textiles provienen del Alto Loa. Uno de ellos es una pintura en blanco y rojo de una cabeza radiante rodeada por una guarda de escalerados y plataformas escalonadas (Horta & Berenguer 1995; aquí fig. 12a). La cabeza es virtualmente idéntica a la presente en un fragmento de túnica o taparrabos (?) Alto Ramírez encontrado en el valle de Azapa, Arica (fig. 12b). El otro caso es un personaje de frente, con brazos flectados en “V”, dos cuadrados colgando de los codos y elementos peñiformes en la cintura que evocan un faldellín (Montt 2002), flanqueado por columnas de rombos unidos por su vértice y columnas de cuadrados unidos por líneas (Sinclair 1997: Fig. 11; aquí fig. 13 a, b). Aunque la cabeza de la figura se halla demasiado deteriorada como para visualizarla con medios convencionales, la similitud del resto de ella con los personajes de cabeza radiante de un fragmento de taparrabos encontrado en Calama, es notable. Incluso, esta similitud está presente en la hilera de triángulos que recorre la base del petroglifo,

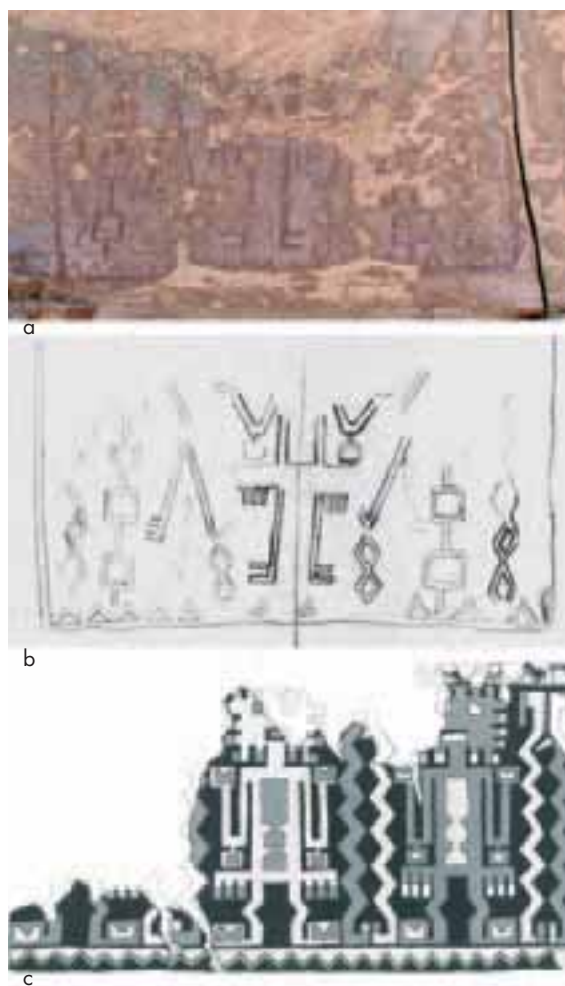


Figura 13. a: Pictografía de personaje con brazos en “V” en Estilo Cueva Blanca, Alto Loa (según Montt 2002: Fig. 20; ver también Sinclair 1997: Fig. 11); b: Dibujo de la pictografía anterior (gentileza de C. Sinclair) c: Cobertor público del cementerio de Chorrillos, Calama, Museo Nacional de Historia Natural (según Sinclair 1997: 333).

así como en el encuadramiento o “recorte” de la imagen rupestre a modo de pieza textil (fig. 13b; véase también Gallardo, Sinclair & Silva 1999: 68, abajo izquierda).

Información extraída de núcleos de hielo del glaciar de Quelccaya en Perú señala que, hacia 850 DC, se inicia en los Andes una progresiva disminución de las precipitaciones (Ortloff & Kolata 1991: 208, 212, tbs. 2- 3; cf. Serracino 1974). Un siglo y medio más tarde se suceden desastrosas sequías, que –conforme a algunos análisis (Kolata 1993)– gatillan el colapso del sistema agrícola de Tiwanaku. Como resultado de la crisis económica y social subsecuente, las conexiones entre este

Estado y San Pedro de Atacama cesan para siempre (Berenguer 2000: 95, 100). En el lago Titicaca, Tiwanaku desaparece más o menos súbitamente. El oasis de San Pedro se hunde en una profunda recesión (Costa 1988: 99, 105, 124; Núñez, L. 1991: 59-61; Tarragó 1968: 133; 1989: T. II: 450-451; Varela & Cocilovo 2000: 131) y en las quebradas subandinas aparentemente deja de hacerse el arte rupestre *La Isla* y *Cueva Blanca*.

## SANTA BARBARA Y QUEBRADA SECA

A partir del cambio de milenio, sobrevienen en los Andes cuatro siglos de extrema aridez, grandes movimientos de población y conflictos entre comunidades de diversos orígenes étnicos (Berenguer 2004a: 154-166). El glaciar de Quellcaya documenta una fuerte disminución en la media anual de precipitaciones entre 1000 y 1400 DC y severas condiciones de sequía entre 1245 y 1310 DC (Ortloff & Kolata 1991: 195, 215, 218; cf. Serracino 1974: 29, 34). Los autores arguyen que el proceso habría afectado no sólo a los Andes, sino a todo el hemisferio. Pese a la disminución general de las aguas meteóricas, las quebradas subandinas de la cuenca del río Loa y del salar de Atacama, no se ven seriamente afectadas por las sequías (Berenguer 2004a: 507-508), ya que son principalmente alimentadas por aguas subterráneas fósiles procedentes del altiplano (Pourrut & Covarrubias 1995). Estos suministros son ajenos a las contingencias climáticas de la época, pues son aguas de elevadísimo tiempo de tránsito entre sus puntos de infiltración y las fuentes artesianas (Aravena 1995). De forma similar a como lo hicieran las poblaciones del Arcaico Medio cinco a siete milenios antes (Núñez et al. 1999), sectores de población de los oasis y del altiplano ocupan estos refugios quebradeños para eludir o amortiguar la crisis ambiental (Berenguer 2004a: 508). Nuevas técnicas de irrigación y cultivo en terrazas permiten desarrollar la agricultura en las escarpadas laderas de las quebradas, aumentando la superficie agrícola a niveles nunca vistos (Núñez, P. 1993).

Inicialmente, estos movimientos de población parecen haber sido causa de conflictos interétnicos (Núñez & Dillehay 1979). Precisamente de esta época son "pukaras" como el de Quítor, en la cuenca del salar de Atacama y de Lasana, en la cuenca del río Loa. Se trata de grandes asentamientos nucleados emplazados en puntos elevados, naturalmente



Figura 14. Petroglifo en Estilo Quebrada Seca, Alto Salado (según Gallardo, Sinclair & Silva 1999: 75).

protegidos o poco accesibles y, generalmente, con gran visibilidad de su entorno (Ruiz & Albeck 1997). Su localización estratégica, a menudo reforzada con muros exteriores y otros rasgos defensivos, refleja un estado de guerra que es característico de este período a través de toda el área (Nielsen 1995). Hacia el siglo XIII, una vez superado el clima de confrontación (Núñez & Dillehay 1979), el eje del poder regional parece trasladarse de San Pedro de Atacama a la cuenca superior del río Loa, particularmente a Chiuchiu y el Alto Salado (Berenguer 2004a: 517). Las comunidades atacameñas siguen explotando varios de los más ricos yacimientos de cobre de la región y controlan una red de tráfico de caravanas de extensos alcances interregionales. La lapidaria en turquesa y minerales de cobre, así como la explotación de estos últimos minerales con fines metalúrgicos, continúan siendo una parte central de la economía de la región.

*Santa Bárbara* en el Alto Loa y *Quebrada Seca* en el Alto Salado constituyen los estilos de arte rupestre más representativos del Período de Desarrollos Regionales en los Andes atacameños (ca. 950-1400/1450 DC).<sup>6</sup> Conspicuas dentro de esta iconografía son, una vez más, las imágenes de camélidos. Ahora se les graba en un estilo esquemático, de gran economía de líneas y síntesis formal (Berenguer 1999: 34, 39; Gallardo, Sinclair & Silva 1999: 71, 75). Se les representa de perfil, con una oreja vertical o doblada hacia delante,



cuello recto, cuerpo angosto o reducido a una línea, cola doblada hacia abajo y dos extremidades rectas. Las figuras rara vez sobrepasan los 15 a 20 cm de alto (fig. 14). Aparecen aisladas, en pares o dispersas en un panel. Estos camélidos rectilíneos son también comunes en la cuenca del salar de Atacama (p.e., Barón 1999; Le Paige 1965), pero los relevamientos, estudios sistemáticos y contextualización se hallan en sus comienzos (Núñez et al. 1997; Pimentel 2004).

Los grabados *Santa Bárbara* se encuentran en paredones rocosos y bloques desprendidos del cañón del Loa y en las paredes de las quebradas tributarias de este río, generalmente junto a senderos troperos. Menos frecuentemente, aparecen en cuevas o abrigos, así como en jambas y muros

de los caseríos de los pastores de la época. Los grabados *Quebrada Seca* por su parte, están en el muro perimetral, las vías de circulación interna y el interior de los recintos del Pukara de Turi, un enorme asentamiento del Período de Desarrollos Regionales, más tarde intervenido por los inkas (Aldunate 1993). También se les encuentra en las paredes de las quebradas, contiguos a terrazas de cultivo, corrales, silos, yacimientos mineros y senderos de acceso al monte.

Precedidos a veces por una imagen humana, los camélidos de estilo *Santa Bárbara* y *Quebrada Seca* forman en ocasiones hileras de tres o más animales, donde la grupa del que va delante va unida por una soga al cuello del que le sigue (fig. 15). Otras veces presentan un bulto sobre el lomo, para indi-



Figura 15. Petroglifo en Estilo Santa Bárbara, Alto Loa. (Foto Fernando Maldonado).

car la talega o costal en que llevan la carga. Estas imágenes de camélidos esquemáticos son parte de una modalidad muy difundida en los Andes Centro-Sur de representar convencionalmente a la llama y particularmente a la llama carguera (Berenguer 2004a: 430-435). Los antecedentes quizás más antiguos del tema del “caravanero” o de la “caravana” se encuentran plasmados bajo cánones naturalistas en vasijas Pukara (Posnansky 1957: Pl. LVI.B-e,f), Tiwanaku (Posnansky 1957: Pl. LXIV4; Rivera Casanova 1994: Figs. 8.16 y 11.7, véase aquí fig. 16) y Aguada (Ibarra Grasso 1971: 639, foto inferior). Pero se populariza recién en el arte rupestre con posterioridad al Formativo Tardío, en momentos en que las redes de tráfico de caravanas alcanzan su clímax en el sur del Perú, el norte de Chile, el oeste de Bolivia y el noroeste de Argentina. Miles de imágenes de llamas apa-

recen en grabados, pinturas y geoglifos de esta vasta área, ya sea en asentamientos, a la vera de los senderos transitados por los llameros y sus recuas o en las aisladas *paskanas* o paraderos en que las caravanas suelen pernoctar durante sus expediciones de intercambio (Núñez, L. 1976, 1985; véase también Aschero 1999; Barón 1999; Gordillo 1992; Hyslop 1976; Methfessel & Methfessel 1997; Yacobaccio 1979).

En nuestra opinión, *Santa Bárbara* y *Quebrada Seca* son estilos que —en sus particularidades formales— se desarrollaron dentro de la Región de Antofagasta, pero, a juzgar por la amplia distribución geográfica de su iconografía, sus más remotos orígenes hay que buscarlos en otras partes de los Andes Centro-Sur. Tal vez en grupos de pastores y caravaneros que sobrevivieron a la fragmentación de la esfera de Tiwanaku.

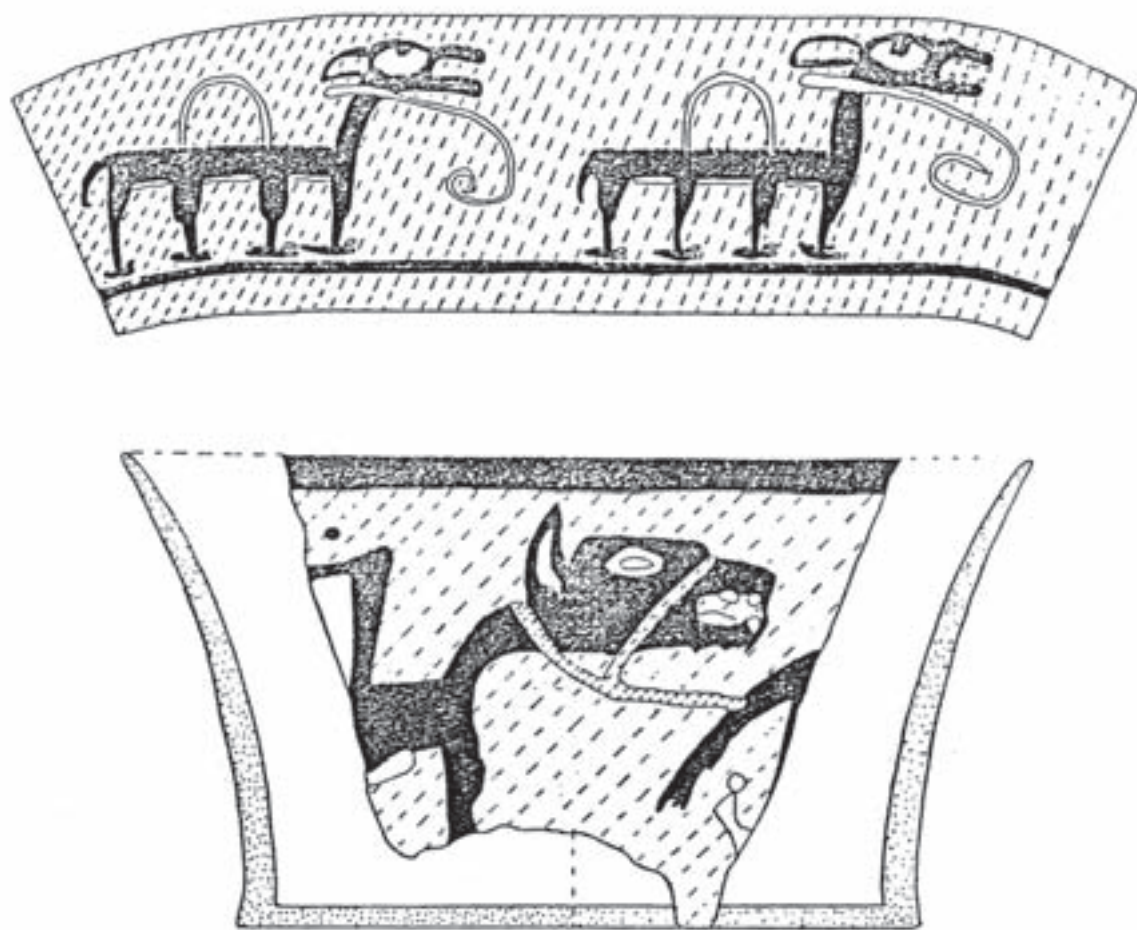


Figura 16. Fragmentos de cerámica Tiwanaku con el tema de la caravana (según Rivera Casanova 1994: Figs. 8.16 y 11.7).

Como bien señala Aschero (1996: 195), esta iconografía es parte de una estandarización ocurrida durante el Período de Desarrollos Regionales, que afecta marcadamente a la figuración humana y a la de los camélidos. En el arte rupestre *Santa Bárbara*, por ejemplo, continúa la tendencia notada en *La Isla* a frontalizar la figura humana, pero ahora también se le jerarquiza. En el tema del “llamero” y la “llama”, coexisten individuos ataviados con cascotes emplumados y *unkus* ricos en detalle, con otros más sencillos, generalmente más pequeños, expresados sólo como siluetas y a veces, conduciendo una hilera de llamas. En ocasiones, los antropomorfos complejos visten petos, presentan un objeto en forma de medialuna a modo de cabeza y portan diversos artefactos en las manos, incluyendo en un caso una cabeza-trofeo y un *tumi* enastado (Berenguer et al. 1985). Las figuras de llamas, en tanto, si bien vuelven a aumentar su número en los paneles, pierden todo dinamismo y cuando se asocian con figuras humanas, quedan composicionalmente subordinadas a éstas.

Aproximadamente en 1450 DC y posiblemente antes (véase discusión cronológica en Berenguer 2004a: 166-167), arriban los inkas a la región. Durante casi un siglo de expansión y ocupación, los inkas construyen sus asentamientos en cercanía a los principales centros locales de población, todos ellos enlazados por vías troncales y ramales del *Qhapaqñan*, un sistema vial de aproximadamente 40.000 km de caminos, unos 6000 *tampus* o estaciones y un número indeterminado de hitos camineros a través de muchas partes de los Andes (Hyslop 1984). En territorio atacameño, los inkas rápidamente asumen el control de las minas y abren otras nuevas. La explotación de yacimientos como el Complejo Minero San José del Abra alcanza una escala y complejidad sin parangón en la región (Salazar 2002). Estos laboreos se realizan aprovechando una experiencia minera de la población local de más de 2500 años de antigüedad, que incluye conocimientos sobre la localización de los minerales, las tecnologías extractivas y las vías de circulación y transporte (Núñez, L. 1999; Salazar 2002). Como en otras partes del *Kollasuyu* o cuadrante sur del Imperio, los inkas instalan sus santuarios en las principales cumbres atacameñas, un acto de imperialismo cuzqueño repleto de ideología y poder. Regresaremos a este tópico en secciones ulteriores de este artículo.

Hasta ahora no se ha encontrado en la región ningún arte rupestre convincentemente atribuible

a los inkas propiamente tales (para una opinión diferente, véase Sepúlveda Ms.; Vilches & Uribe 1999). Es más, en una reciente prospección de 125 km de camino inka en el Alto Loa, observamos una total ausencia de estas manifestaciones (Berenguer et al. Ms.). Prácticamente lo mismo se constata en 12 trayectos de longitud similar documentados por Hyslop (1984) entre Ecuador y Chile.<sup>7</sup> Igual ausencia se observa en otro trayecto prospectado más recientemente por Hyslop et al. (1992). Podría dudarse, quizás, de que este autor se haya preocupado consistentemente de registrar arte rupestre en su monumental prospección de la vialidad imperial, pero de la lectura de su monografía es claro que fue muy minucioso en registrar toda clase de rasgos junto al camino y que los sitios de arte rupestre estaban dentro de sus preocupaciones (véase Hyslop 1984: 162, 180, 271; cf. Hyslop 1976 y 1990: 11), por lo que es improbable que los haya pasado por alto.

Lo que sí es claro, es que la extensa red de caminos, estaciones y marcadores inkaicos intervino el paisaje atacameño como si se tratase –digámoslo así– de un gigantesco geoglifo (fig. 17a-c). Por eso, nos preguntamos si el *Qhapaqñan* habrá desempeñado en este período un papel hasta cierto punto análogo al que en sociedades inmediatamente antecesoras cumpliera el arte rupestre en la circulación interregional y en la espacialidad del tráfico. Después de todo, el sistema vial era en sí mismo una suerte de “bandera” del Estado, debido a su gran visibilidad y a la manera clara en que vinculaba a los individuos con la autoridad central (cf. Hyslop 1984: 341 citando a J. Murra). Este sistema no sólo constituía una impronta física de los vínculos sociales, económicos y políticos que unían a las múltiples sociedades que integraban el Imperio, sino también un modelo o paradigma tangible del propio orden del *Tawantinsuyu*. También retomaremos este tema más adelante.

Sea como fuese, *Santa Bárbara* y *Quebrada Seca* parecen haber subsistido con cambios estilísticos menores durante el Horizonte Tardío. Este es quizás el caso de los grabados y pinturas de llamas rectilíneas con cuatro extremidades, presentes en algunos sitios del Imperio en el Alto Salado o cerca de ellos (Vilches & Uribe 1999). También podría ser el caso de algunas figuras de llamas hiperrectilíneas con dos patas (Núñez et al. 1997: Fig. 8), aunque los argumentos vinculantes para esta adscripción son por ahora menos





a



b

Figura 17. Alto Loa. a. Camino inka y marcadores camineros entre Incaguasi y Lasana; b. Camino inka en Incaguasi.





Figura 18. Petroglifos en Estilo Santa Bárbara, Alto Loa. (Foto Fernando Maldonado).



Figura 19. Pictografía de escutiformes e individuos con túnicas, Alto Loa. (Foto Fernando Maldonado).

sólidos.<sup>8</sup> Algunos análisis tienden a situar estas últimas representaciones exclusivamente dentro del Horizonte Tardío, interpretándolas como copias hechas por “artistas visuales” locales, a imagen y semejanza de representaciones inkaicas plasmadas en otras materialidades, tales como textiles y figurillas de metal (F. Gallardo, comunicación personal 2004; cf. Sepúlveda Ms.). Para hacer una analogía con categorías analíticas aplicadas a la cerámica: sería algo así como un estilo de arte rupestre “inka local” o “inka provincial”. En fin, el tema es complicado y por el momento muy difícil de dirimir en forma tajante. Por razones largamente fundamentadas en otra parte (Berenguer 2004a: 439-444), nos inclinamos por la posición de que el arte rupestre *Santa Bárbara* y *Quebrada Seca* tuvo claras raíces preinkaicas en la región y que conservó su vigencia durante la ocupación inka y los primeros siglos de la Colonia (fig. 18).

Figuras de llamas rectilíneas de cuatro patas asociadas a figuras antropomorfas ricamente ataviadas y a dos posibles “bancos de kurakas” o *tianas* han sido reportadas por Núñez et al. (1997: Fig. 7) en Quebrada de Tambores (noroeste de San Pedro de Atacama) y asignadas al Período de Desarrollos Regionales. Estos “bancos” podrían estar señalando, más bien, un lapso correspondiente al Horizonte Tardío, ya que la *tiana* era uno de los principales emblemas de autoridad entre los inkas

(Martínez, J. L. 1986). De ser así, su asociación composicional en un mismo panel con llamas de cuatro patas, reforzaría la idea de que esta variante de llama esquemática se populariza durante el *Tawantinsuyu*. Sin embargo, no hay por ahora ningún fundamento para asumir que se trata de un arte rupestre propiamente inkaico o ejecutado como parte de una política inkaica en la región (Berenguer 2004b).

Otro caso complicado de definir en términos cronológicos es el de las pinturas con motivos escutiformes de la rinconada de Santa Bárbara (fig. 19), que establecen nexos iconográficos de larga distancia con pictografías de la quebrada de Humahuaca, en Argentina. Una posibilidad interpretativa, es que su presencia en el Alto Loa esté reflejando contactos preinkaicos con el noroeste argentino; otra posibilidad es que sea un arte rupestre ejecutado por poblaciones de esa región movilizadas por los inkas (Berenguer 1999, 2004a: 445, figs. 9.27-9.29; Tarragó et al. 1997: 238 y ss.). En el primer caso, serían interpretables como parte del caravaneo del Período de Desarrollos Regionales y respaldarían la hipótesis de la mencionada rinconada como una estratégica *paskana* en los circuitos de tráfico interregional (véase más adelante). En el segundo caso, serían obra de *mitimaes* trasandinos trasladados en conexión con la explotación inkaica de yacimientos cupríferos



Figura 20. Cruces grabadas, Alto Loa.

de la región. Ambas alternativas encuentran apoyo en las cerámicas Yavi-Chichas y Yavi La Paya encontradas por Salazar (2002) en el Complejo Minero San José del Abra y por nosotros en el valle del Loa.

## AYQUINA

Entre 1535 y 1540 llegan a la Región de Antofagasta los primeros contingentes españoles. En un comienzo, los conquistadores utilizan los oasis como puntos de abastecimiento para la dura travesía del así llamado “Despoblado de Atacama” rumbo a Chile central (Hidalgo 1982a). Posteriormente reasientan a los atacameños en poblados o “reducciones” de trazado hispánico, construyen capillas católicas y los integran al régimen colonial. Esta integración incluye el pago de tributos y, en muchos casos, el trabajo forzado en las minas. Chiuchiu o Atacama la Baja y San Pedro o Atacama la Alta pasan a ser las capitales doctrinarias y administrativas del recién creado Corregimiento de Atacama. Al igual que en el resto de los Andes, los frailes desarrollan una activa represión de la religión local. Percibida como pagana por los recién llegados, seguramente la práctica del arte rupestre es prohibida muy pronto por las autoridades españolas. La ordenanza del Virrey Francisco de Toledo, en 1574, de “que se borren los animales que los yndios pintan en cualquier

parte” (Berenguer & Martínez 1986: 98, Nota 2), pareciera aludir muy directamente a este componente del registro arqueológico. Es probable que las cruces cristianas que aparecen grabadas en muchos paneles con arte rupestre prehispánico de la región sean parte de la violencia simbólica que ejercen los españoles con motivo de sus campañas de evangelización y de extirpación de idolatrías en todo los Andes (fig. 20). Como respuesta a muchos de los abusos, los pueblos andinos elaboran contra-discursos mesiánicos y organizan diversas prácticas subversivas para oponerse a las autoridades coloniales. Conforme veremos en seguida, en algunas partes de la antigua Atacama el arte rupestre parece haber desempeñado un importante papel en esta resistencia cultural.

Es el caso de unos grabados localizados aguas abajo de Ayquina, una aldea indígena de Atacama la Baja emplazada junto a la quebrada del río Salado (Gallardo, Castro & Miranda 1999: 228-229). Según reportan los autores, se hallan en ambas paredes del cañón, ocultos de la mirada de los extraños, pero dentro del dominio cotidiano de los agricultores y pastores locales. Están en las proximidades de manantiales, pastizales, terrazas de cultivo abandonadas, silos, restos de canales de regadío, ruinas de corrales, senderos y abrigos rocosos. Son 28 figuras ecuestres de diseño rígido o esquemático, agrupadas en 10 paneles. Mientras el jinete es representado de frente, con cabeza, cuerpo y brazos señalados y piernas au-

sentes, la cabalgadura es representada de perfil, con orejas, cola y dos o cuatro patas, a veces con un engrosamiento para representar los cascos. En algunas figuras el jinete porta un sombrero de ala ancha, sostiene un objeto alargado en una mano y extiende el otro brazo hacia el cuello del animal (fig. 21). Este conjunto de arte rupestre, de claro contenido postcontacto, se encuentra junto a otros 47 paneles con grabados y pinturas prehispánicos, donde abundan las imágenes de camélidos y de otras especies locales.

La imagen de jinete más difundida en el arte virreinal es la del Apóstol Santiago (Gallardo, Castro & Miranda 1999: 230-234). Lienzos, murales y esculturas religiosas muestran la figura de un hombre barbado sobre un caballo, con capa ondeante y espada levantada en su mano, muchas veces pisoteando figuras que representan indígenas. Durante la Conquista los españoles libran las batallas contra los indígenas bajo la advocación de Santiago. Junto al tronar y destello de los arcabuces y al estampido de los caballos al galope, los soldados invocan su nombre. De alguna forma este santo introducido por los invasores europeos es simbólicamente apropiado por los pueblos andinos. A través de los Andes, múltiples artefactos indígenas contienen la imagen del Apóstol, práctica que se extiende hasta la actualidad. Entendiblemente, parece haber sido identificado con Illapa, el dios del trueno, el rayo y el relámpago. Así, Santiago pasa a ser una deidad proveedora de lluvias, protectora de los indígenas y dueña de una enorme potencia sexual. En otras palabras, la figura ecuestre del Apóstol es transformada y simbólicamente reinscrita en una divinidad capaz de asegurar la fecundidad y abundancia de los rebaños y cultivos, así como la propia reproducción de la sociedad. Esta veneración indígena llega a tal punto, que a principios del siglo XVII los sacerdotes a cargo de extirpar idolatrías prohíben a la gente poner el nombre del santo a sus hijos.

El arte rupestre de *Estilo Ayquina* da una medida de la extensión que alcanza este fenómeno de apropiación del santo en los Andes (Gallardo, Castro & Miranda 1999: 238). Según el análisis de estos autores, los habitantes de la Ayquina colonial transgreden activamente las interdicciones españolas, al continuar reverenciando a sus dioses en sus espacios productivos. Siguen produciendo representaciones que habían sido explícitamente prohibidas por el Virrey y lo hacen apelando a



Figura 21. Petroglifo de figuras ecuestres en Estilo Ayquina, Alto Salado (cortesía Francisco Gallardo).

la imagen del Apóstol Santiago, que había sido similarmente silenciado a través de ordenanzas. Recurriendo a las mismas técnicas de piqueteado, raspado o incisión que habían empleado en el prehispánico *Estilo Quebrada Seca*, ahora juntan figuras humanas y animales en una forma única, nueva y poderosa. Por lo tanto, no puede sorprender -dicen estos autores- que la comunidad de Ayquina tome parte tan activa en la rebelión indígena que enciende a los Andes en 1778. El líder de ese levantamiento en Perú, Tupac Amaru, define su estatus político usando imágenes de Santiago como insignias de mando. Asimismo, tanto Tupaj Katari, líder rebelde en el Alto Perú, como Tomás Paniri, originario de la Ayquina colonial y líder de la sublevación en la antigua Atacama, incluyen la espada dentro de sus emblemas de poder político (Hidalgo 1982b: 217), evocando e invocando de esta manera el poder de Santiago-Illapa.

## IMAGENES PARA LO DIVINO

En la presente sección y en la siguiente, intentaremos explorar los propósitos del arte rupestre reseñado hasta ahora, procurando, en lo posible, entenderlo a partir de lo que se conoce acerca de las tradiciones culturales nativas, es decir, a través de un prisma analítico más andino o menos eurocéntrico. Reconocemos, por supuesto, que esta aproximación –sustentada en parte en la arqueología y en parte en un marco indígena de referencia filtrado por la antropología– no carece de límites y limitaciones. Pese a esto, representa una opción metodológica legítima, en la medida que permitiría reducir o, al menos, mitigar en parte los sesgos interpretativos a que está expuesto cualquier analista que se proponga indagar en los significados funcionales y simbólicos del “otro”.

En los actuales pueblos andinos –incluyendo a los atacameños– hay un núcleo de ideas, valores sociales y creencias que, casi se diría, parece haberse originado específicamente para contrarrestar la tremenda inestabilidad e incerteza que caracteriza al medio ambiente de los Andes. Se cree que el agua, los animales, los cultivos, los minerales, las plantas medicinales, los caminos, la buena suerte en los viajes, en fin, todo aquello que es vital para la subsistencia, no pertenece a los seres humanos, sino a las deidades que habitan la tierra y los cerros.<sup>9</sup> Estos númenes son múltiples, ambivalentes, ubicuos y regionalmente diversos (Martínez, G. 1983), pero sobre todo, voraces consumidores de ofrendas (Fernández 1994; Rösing 1994).

Elaborando sus argumentos a partir de G. Martínez (1987), Fernández (1994), por ejemplo, sostiene que las *mesas* rituales de los aymaras modernos son ofrendas culinarias hechas, precisamente, para satisfacer este apetito sobrenatural. Los “platos” que colman las preferencias gastronómicas de estas deidades son *mesas* compuestas por diversos ingredientes. Estos se manipulan durante el proceso de elaboración de la ofrenda para articularlos convenientemente de acuerdo a los particulares gustos culinarios de los comensales divinos. Entre los principales ingredientes del banquete ritual se incluyen hojas de coca; productos de apreciada fragancia y relieve, como la *wira q'uwa*; artículos resinosos (copal, incienso); piedras deleznales (*mullu*); restos orgánicos variados; dulces; miniaturas de plomo y estaño (*chiwchis*); vellones de lana de colores diversos; y fetos de diferentes animales (llama, oveja y chanco, según la *mesa*

que se precise). Estos “alimentos” se acompañan de libaciones (*ch'allas*) con cerveza, alcohol o vino, según el gusto de los comensales agasajados y, más seguramente, de los agasajantes.

La práctica del servicio ritual culinario a estos seres tutelares se enmarca dentro de responsabilidades de carácter recíproco –la igualdad en el dar y recibir– pactadas entre gentes y deidades. Ofrecer una *mesa*, dice Fernández (1994), implica establecer un *ayni* temporal, es decir, un intercambio de carácter simétrico con su destinatario sobrenatural, mediante el cual “lo deseado” se considera garantizado durante un espacio de tiempo concreto. Es algo así como una “operación ritual de futuros”. La gente pide a las deidades fertilidad para ellos, sus animales y sus campos; lluvia en la época propicia; protección contra el rayo, las heladas, las enfermedades de los animales y las plantas, los derrumbes y los predadores; y protección contra las enfermedades y la muerte prematura (Rösing 1994: 195-196). Periódicamente, sin embargo, las relaciones con los dioses se tornan inestables y deben ser renovadas (Flannery et al. 1989). Lo hacen de forma tal que la calidad de la ofrenda justifique la eficacia de los servicios divinos. De no restaurarse el equilibrio, satisfaciendo adecuadamente las pretensiones y expectativas de los dioses, sobreviene la “deuda de ofrenda”, que deja a la gente sin protección, sobre todo de los múltiples peligros y las duras condiciones de vida en los Andes (Rösing 1994: 199).

La reciprocidad es un concepto central en la explicación de la estructura social y económica andina (Alberti & Mayer 1974), y también parecería serlo en la explicación de los “contratos” entre humanidad y divinidad. Hemos visto que las ideas, valores sociales y creencias andinas se traducen en periódicas transacciones rituales entre la gente y los dioses. Los puntos que queremos enfatizar en este artículo, son que: (1) la estructura de este núcleo ideológico y valórico (no sus aspectos fenoménicos) tuvo, muy probablemente, una larga trayectoria en los Andes; y (2) la forma en que los atacameños conjuraron las restricciones ambientales del desierto, seguramente se encuadró dentro de este tipo de negociaciones de reciprocidad e intercambio con las deidades.

En los Andes, la roca (la piedra, la tierra, la arena) es una de las principales sustancias de diálogo con las divinidades. Con ella actualmente los indígenas “prefiguran” lo que desean (un rebaño, una casa, un camión, una bicicleta) y así parece haber sido también en el pasado (van Kessel 1976, 1992). De hecho,



en el siglo XVI la acción de “pintar” (pintar, grabar, modelar) suponía dar vida a algo inerte (p.e., véase Molina [El Cuzqueño] 1959 [1575]: 118). En nuestra opinión, el arte rupestre *Kalina*, *Puripika*, *Taira* y, eventualmente, *Confluencia*, tendría que ver con creencias de larga trayectoria sobre esta capacidad vital de las imágenes “prefiguradas” en las rocas para garantizar la multiplicación ya sea de camélidos salvajes (Aschero 1996), de camélidos en vías de domesticación (Núñez & Santoro 1988) o de camélidos domesticados (Berenguer & Martínez 1986, 1989). En el caso particular de *Puripika* y eventualmente *Kalina*, este “trabajo simbólico” (*sensu* Godelier 1978) parece corresponder a “ritos de incremento” (*sensu* Aschero 1996) frente a coacciones planteadas por la hiperaridez sobre el sistema cazador.

En las postrimerías del Arcaico Tardío y en los albores del Formativo Temprano, en cambio, las mayores presiones externas y organizacionales seguramente ya no estaban colocadas sobre el sistema cazador, sino sobre el pastoril, por las dificultades para mantener los planteles de llamas por encima del límite mínimo sistémico (Flannery et al. 1989: 98-105, 117 y ss.). Predadores, heladas y sobre todo enfermedades epidémicas, producen una alta mortalidad de llamas en los primeros meses de vida, debido a la gran cantidad de patógenos que hay en los corrales sucios y que atacan a los neonatos (cf. Wheeler 1988). Esto habría conducido a “ritos de producción” (van Kessel 1976, 1992), dentro de un sistema pastoril todavía no bien consolidado, que precisaba “trabajo simbólico” para aumentar y conservar los incipientes rebaños de camélidos domésticos (Berenguer 1996, 1999; Berenguer & Martínez 1986, 1989; cf. Núñez & Santoro 1988). La creación y manipulación de imágenes sobre rocas serían parte de estos antiguos “rituales de producción”. Parafraseando a Tomoeda (1988), podríamos decir que entre los pastores de la región se fue instalando el concepto de que “la peña es mi chacra”.<sup>10</sup>

Dentro de los aspectos funcionales del arte rupestre de esta época, están aquellos indicios que insinúan implicancias astronómicas para el sitio-tipo de Taira (Berenguer 1995; Vilches 1996). El análisis de Vilches (1996) de tres de los 20 paneles del Alero Taira, documenta un –hasta ese entonces– impensado rol de los pastores de camélidos de la región en la elaboración, utilización y, quizás, transmisión de conocimientos astronómicos. Apparently, los antiguos pastores de Taira empleaban los movimientos relativos del sol y las “constelaciones oscuras” del *Mayu* o Vía Láctea para programar sus ciclos

ganaderos (Berenguer 1999) y ritos vinculados a esta actividad, tal como, por lo demás, continúan haciéndolo hasta hoy los pastores indígenas de la región (Magaña 1995). La existencia de esta clase de conocimientos en Atacama en época tan temprana no debiera sorprender. La sofisticación del antiguo ceremonialismo pastoril atacameño ha quedado en evidencia, por ejemplo, en el sitio Tulán 54 de la fase Tilocalar (cuenca del salar de Atacama), donde, entre 1200 y 450 AC, hubo arquitectura templaria compleja, ceremoniales vinculados a la explotación de camélidos (incluyendo arte rupestre naturalista) y artefactos de cobre y oro dispuestos como ofrendas funerarias de infantes, en aparente relación con una incipiente jerarquización social (Núñez, L. 1994, 1995).

Más adelante, en el Período de Desarrollos Regionales, los autores del arte rupestre *Santa Bárbara* y *Quebrada Seca* nuevamente crean imágenes de llamas sobre roca para hacerlas “producir”. Seguramente, lo hacen para aumentar sus rebaños, pero también para negociar con los dioses el permiso para circular con sus recuas y tener éxito en los intercambios intra e interregionales. Existe una considerable evidencia etnográfica en los Andes Centro-Sur de que las expediciones de intercambio de los llameros requieren ofrendas a las divinidades de la tierra y los cerros que aseguren fortuna en los viajes (Berenguer 2004a: 51-53; Fernández 1994: 168; Miranda 1997: 41; Nielsen 1997: 353-355) y el arte rupestre es uno de los más probables antecedentes prehispánicos de esta ritualidad caravanera (Berenguer 2004a: 448-456). Se sostiene que geoglifos y grabados eran parte de una “ideología caravanera”, en que los sitios con estas manifestaciones operaban como “santuarios o lugares de culto” a lo largo de las rutas de tráfico (Núñez, L. 1976: 180; también Núñez, L. 1985; Núñez & Dillehay 1979). Ofrendas de cuentas de abalorio y fragmentos de mineral de cobre aparecen en paraderos de caravanas asociados a petroglifos en las proximidades de San Pedro de Atacama (L. Núñez, comunicación personal citada en Nielsen 1997: 361). También hay hallazgos reportados en pleno desierto de Atacama. En el relleno de una estructura localizada en una pampa aledaña a Cerro Unitas y cerca de varios geoglifos, estructuras y al menos un sendero tropero de llamas, L. Núñez (1976: 180) encuentra fragmentos de cerámica y cuentas de collares prehispánicos. Cerca de la Oficina Salitrera de María Elena, en el grupo de geoglifos N°46, que está junto a un sendero tropero, L. Núñez (1976: 176) reporta “desperdicios al pie de la colina con restos de conchas del Pacífico,

cuentas y fragmentos de cerámica San Pedro negro pulido (con variables café y plomo pulido) y San Pedro rojo pintado o violáceo de data más tardía". Pensamos que los trocitos de mineral, las cuentas hechas en piedras semipreciosas y las conchas de moluscos marinos ofrendados en petroglifos y geoglifos, no son otra cosa que remanentes preservados en el registro arqueológico de la "comida de los dioses" dejada por los viajeros como parte de su ritualidad desiderativa.

Un caso de ofrendas en petroglifos en una ruta tradicional, o sea, "en un paso geográfico obligado y ritualizado desde épocas prehispánicas a subactuales", es el reportado por Núñez et al. (1997: Fig. 8) en la así llamada "Piedra de la Coca" o "Piedra del Jacho", localizada en un antiguo sendero caravanero que unía San Pedro de Atacama con Calama. Se trata de una hilera de siete llamas rectilíneas unidas por una sogá. Según estos autores, el sitio debería su nombre a las ofrendas de coca o *acuyicos* lanzadas y adheridas por los viajeros a la cornisa del petroglifo.

En suma, la relación ritual entre arte rupestre y caravaneos se halla teórica y empíricamente bien fundamentada en la arqueología del norte de Chile y, en nuestro concepto, los estilos *Santa Bárbara* y *Quebrada Seca* son, en muchos casos, parte de estas transacciones simbólicas entre pastores-caravaneros y dioses. Así como las piedras que arrojan hoy los viajeros a las *apachetas* o montículos ceremoniales simbolizan la abundante mercadería que esperan llevar a su regreso (van Kessel 1992: 203), también la "litomorfización" -por decir así- de miniaturas de llamas y otros motivos, a través de pequeños grabados o pinturas en rocas situados a la vera de senderos y cuevas, representarían una anticipación simbólica del éxito que el llamero prehispánico deseaba tener en sus circuitos de intercambio, o bien, un reconocimiento por la suerte que lo acompañó en su viaje (Berenguer 2004a: 455).

Durante el Horizonte Tardío, en cambio, los funcionarios inkaicos trazan sus caminos sobre la tierra e instalan sus santuarios sobre los cerros. El Emperador Inka pasa a ser la deidad suprema y las transacciones rituales deben pactarse vicariamente con él a través de sus representantes en la región. La virtual exclusión del arte rupestre *Santa Bárbara* y *Quebrada Seca* de los caminos inkas y su reclusión a los asentamientos y espacios productivos, tendría que ver con la necesidad de control por parte de funcionarios inkaicos sobre la ritualidad de viaje y, en último término, con la regulación de la movilidad

de la población local por el territorio atacameño y más allá de éste. También, quizás, con la mediación que las autoridades provinciales ejercen ahora sobre los "contratos" entre gentes y divinidades, acaso manipulando estratégicamente la ancestral creencia en la "capacidad productiva" de las imágenes rupestres, para reconvertirla así en una ritualidad convenientemente vinculada a la multiplicación de los rebaños estatales.

Finalmente, durante la Colonia, hemos visto que el Apóstol Santiago es apropiado, transformado y simbólicamente reinscrito mediante las imágenes *Ayquina* en Santiago-Illapa, una potente divinidad relacionada con los Dioses de los Cerros, capaz de producir fertilidad y abundancia en los rebaños y los cultivos, así como de asegurar la propia reproducción de la sociedad (Gallardo, Castro & Miranda 1999). Una vez más está presente aquí la secular creencia en el poder de los íconos plasmados sobre roca para conseguir de las divinidades aspectos que son cruciales para la subsistencia de los atacameños.

## IMAGENES PARA LO HUMANO

Es importante enfatizar que la práctica del arte rupestre en la región no se redujo al ritual. Se extendió también al dominio del discurso. Prominente en esta dimensión discursiva del arte rupestre parece haber sido la representación de figuras humanas portando elementos extrasomáticos (tales como tocados, trajes y artefactos), como diacríticos de identidad o atributos de poder. Un primer atisbo de esto es reconocible en el sitio-tipo del *Estilo Taira*, en el Alto Loa, donde sujetos desnudos y peinados con coleta portan lo que parecen ser propulsores (Horta 1996), aunque entre las patas de un camélido hay también unas pocas figuras humanas que visten largas túnicas (fig. 7). También es el caso del Alero Los Danzantes, en el Alto Salado, donde varios individuos de *Estilo Confluencia* figuran ataviados con faldellines que llegan hasta los pies y portan propulsores o dardos en las manos (Gallardo, Sinclair & Silva 1999: 65; aquí fig. 5). Asimismo, véase Núñez et al. (1997: Figs. 2 y 2a), para un caso de individuos con faldellines y posibles turbantes en Cueva de Peine-1, al sureste del salar de Atacama.

Otro atisbo más reciente de esta tendencia se observa en los estilos *La Isla* y *Cueva Blanca*, del Período Formativo Tardío, donde los grabados y pinturas rupestres parecen estar inspirados en imágenes contenidas en textiles, incluso en específicas

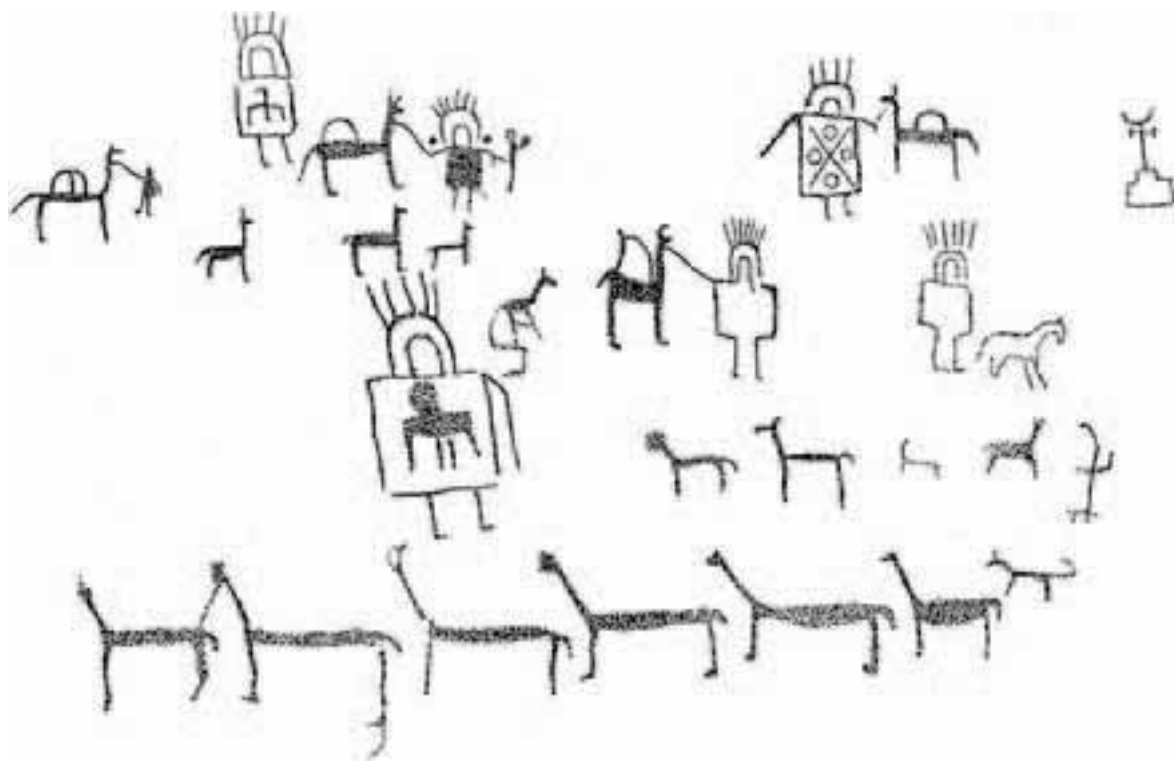


Figura 22. Petroglifos de caravaneros en Estilo Santa Bárbara, Alto Loa. (Dibujo Fernando Maldonado).

prendas encontradas en los ajuares funerarios de una amplia área del norte de Chile (figs. 12a, b y 13a, b). Sin embargo, las imágenes de estos estilos muestran también estrechos parecidos formales con figuras radiantes que aparecen en cestos y en instrumentos para inhalar alucinógenos de San Pedro de Atacama, en una placa de oro de Guatacondo, en el conocido geoglifo de Cerro Unitas y en el denso conjunto de petroglifos de Arikulda en la vecina Región de Tarapacá, así como por cierto en la iconografía de las esculturas de piedra de Tiwanaku (véase Berenguer 1999: 32-33; Chacama 2003: Figs. 3, 4 y 8; Mostny & Niemeyer 1983: Figs. 55 y 111). En Arikulda, se asemejan igualmente a representaciones de aves de pico curvo, alas desplegadas y elementos peñiformes interpretables como plumas, al punto que en este sitio hay figuras que comparten atributos de ambas imágenes y que su analista describe como “hombres-pájaros” (Chacama 2003: Figs. 5, 7 y 9). Estas similitudes de larga distancia sugieren muy claramente que en el Formativo Tardío existe un amplio intercambio de información, donde ciertos conceptos visuales circulan en diferentes soportes portátiles a través de extensas redes de interacción interregional. Ciertas diferencias locales y regionales, en cambio, sugieren que estos conceptos son re-

trabajados bajo diversas modalidades de expresión y probablemente reinterpretados en cada nuevo contexto cultural. De ahí que la consistencia con que los elementos peñiformes aparecen en la cintura de muchas de las figuras que hemos discutido, conduzcan a preguntarse si, en lugar de “tronos” o “altares”, los camélidos bicápites de *La Isla* (fig. 9) son, en realidad, representaciones vestigiales de faldellines o, derechamente, de fajas “animalizadas”, como las que ciñen el cinto de diversas versiones del Personaje de los Cetros de Tiwanaku (Berenguer 2000: 27 abajo, 33 al centro, 81). En el caso de *La Isla*, se trata posiblemente de una reformulación del concepto dentro de un discurso más propiamente pastoril, ligado, quizás, a la identidad de los grupos locales del Alto Loa y a un contexto de creciente globalización caravanera.

Pero no es sino hasta la irrupción de los estilos *Santa Bárbara* y *Quebrada Seca* que la representación de atuendos y otros elementos extrasomáticos en las figuras antropomorfas, adquiere preponderancia en el arte rupestre de la región. Lugares abiertos, visibles y estratégicos en los circuitos de caravaneo, contienen paneles *Santa Bárbara* donde la imagen humana cobra más protagonismo que en ninguna otra época (figs. 15





Figura 23. Casco del Período de Desarrollos Regionales, Museo Arqueológico de Santiago. (Foto Fernando Maldonado, cortesía Bárbara Cases).

y 22). En consistencia con las prendas y artefactos que se encuentran en las tumbas de la época (fig. 23), hemos visto que los individuos plasmados en las rocas llevan cascos emplumados, túnicas, petos, cuchillos, hachas y pieles de jaguar, y a veces tiran de una sogá a una llama cargada (Berenguer 2004a: Figs. 9.1-9.5, 9.11-9.12), sugiriendo que en el Período de Desarrollos Regionales las imágenes rupestres se usan como perdurables marcadores de identidad étnica o de grupo. Seguramente esto lo hacen, en parte, para generar un sentido de cohesión entre llameros de una misma comunidad caravanera dispersos a través de extensos espacios interregionales, pero también para crear y mantener contactos regulares y predecibles con llameros de otras comunidades caravaneras, así como con agricultores y pastores radicados en los lugares de paso o de destino (cf. Berenguer 2004a: 24). Se observa en estos diacríticos diversidad, exageración y redundancia, tres parámetros importantes para comunicar afiliación cultural en contextos de interacción en torno a recursos críticos (Schortman 1989: 53-56). Tal es el caso de los senderos troperos y de paraderos bien dotados de agua, pasto, leña y refugio, que son recursos escasos y vitales dentro

de la logística del tráfico en un medio desértico como el de Antofagasta. Un ejemplo es la citada rinconada de Santa Bárbara, en el Alto Loa, que en este período se transforma en una estratégica *paskana* para el tráfico de caravanas. Dado que en el arte rupestre de esta localidad se advierten distintas autorías, podría asumirse que diferentes unidades de caravaneros consideran importante este lugar, tienen allí contactos reiterados y proceden a significarlo. Mediante la materialización icónica en las rocas de su identidad y membrecía cultural, proclaman pública e indeleblemente sus derechos de tráfico por la ruta, de uso del lugar como *paskana* y de acceso a los recursos de la localidad (Berenguer 2004a: 499 y ss.). En última instancia, estas materializaciones icónicas son diseños enunciativos de poder, en el sentido de control de la ruta. El propósito es asegurar para sí un acceso ventajoso al lugar y, a la vez, restringir el acceso de la competencia (cf. Schrader 1966: 303).

Algo más o menos similar podría decirse del Horizonte Tardío, sobre todo si se entiende correctamente el sentido de nuestra previa y –admitimos– especulativa analogía entre el *Qhapaqñan* y los geoglifos. Nadie duda que el sistema vial de los inkas sirvió en ese tiempo principalmente fines económicos y militares, pero es necesario enfatizar también que constituyó en sí mismo todo un discurso acerca del poder y la identidad estatal, desempeñando claras funciones de conquista ideológica (cf. Witcher 1997). Al vincular física y simbólicamente a la Región de Antofagasta con el Cuzco y con otros centros provinciales inkaicos, esta red de caminos longitudinales y transversales fue un eficiente instrumento de dominación de las poblaciones locales. Es más, muchas rutas por donde se trazó el camino inka preexistían al *Tawantinsuyu* bajo la forma de senderos troperos (Berenguer et al. 2004; Hyslop 1984; Niemeyer & Rivera 1983; Núñez, L. 1999b). Al igual como ocurriera con otros imperios (Witcher 1997), la apropiación y modificación de estas rutas (y en último término del paisaje) por los inkas, probablemente inauguraba una nueva historia, quizás borrando la memoria anterior, dando nuevos nombres a los lugares y erigiendo a sus autores como gobernantes capaces de imponerse a la geografía mediante la pasmosa rectitud de su eje vial. No es difícil imaginar el impacto ideológico que deben haber tenido estas manipulaciones político-simbólicas del paisaje local sobre las comunidades conquistadas.

Concordamos en que los caminos inkaicos fueron usados para expresar la geografía cultural, “ubicando” gentes y lugares (Hyslop 1984: 341), pero fueron empleados asimismo para controlar el movimiento de personas y bienes a través de la vía. Regular el tráfico por la arteria, especialmente cuando se hace a través de medios físicos y simbólicos tan potentes, no sólo suponía un radical reordenamiento de las relaciones sociales y espaciales precedentes; implicaba también desalentar cualquier foco de subversión. De hecho, los santuarios inkaicos instalados en las alturas más prominentes y sagradas del paisaje regional, aparecen como aplastantes enunciados de poder y pueden haber sido instalados para subordinar a las deidades atacameñas y quebrar así todo asomo de resistencia. No puede extrañar, entonces, que la supervivencia de los estilos *Santa Bárbara* y *Quebrada Seca* hasta el Horizonte Tardío, sugiera más un discurso local de sometimiento que de oposición a los invasores, ya que mientras algunas de estas imágenes rupestres están tanto en asentamientos atacameños como del Imperio, se hallan conspicua y -diríamos- obsecuentemente ausente en el *Qhapaqñan* (Berenguer et al. Ms.; Hyslop 1984).<sup>11</sup> Por eso que, si en el futuro, los investigadores encontrasen a la vera de los caminos inkas algún petroglifo o pictografía, lo más seguro es que haya sido ejecutado en un tiempo anterior o posterior al *Tawantinsuyu*, y no durante el período en que lo usaron sus constructores (Berenguer 2004). Tal parece ser el caso de los citados petroglifos de la *apacheta* de Ingañán y del “Despoblado de Atacama” (véase Nota 7).

Por el contrario, las figuras ecuestres de Estilo Ayquina, durante la Colonia, son parte de un discurso de resistencia cultural que estuvo al servicio de la subversión atacameña contra el dominio español (Gallardo, Castro & Miranda 1999). Difícilmente se puede encontrar un caso más claro en que imágenes rupestres, que sirvieron propósitos ligados a la subsistencia, hayan operado también en el plano de la identidad y la instrumentación política.

## CONCLUSIONES

Citando a Gordon Childe, Trigger (1991: 555) nos recuerda: (1) que los seres humanos nunca se ajustan al mundo físico tal como es, sino tal como lo perciben, ampliamente como conse-

cuencia de condicionamientos culturales; (2) que si el mundo tal como es culturalmente percibido no exhibe alguna razonable congruencia con la realidad objetiva, aquellas colectividades guiadas por tales concepciones perecerán; y (3) que la voluntad de sobrevivencia de los grupos humanos los impele a usar su capacidad de raciocinio para ajustar sus percepciones de modo que correspondan suficientemente con el mundo real, para así proveerse al menos de una cantidad mínima de alimento, refugio y protección que les permita reproducirse como sociedad. En otras palabras: la mayor o menor congruencia entre esas percepciones culturales y el mundo objetivo, condiciona sus posibilidades de supervivencia en el medio en que les toca desenvolverse.

Los desplazamientos transhumánticos, la explotación simultánea de diversos pisos ecológicos, los intercambios intra e interregionales, incluso las alianzas matrimoniales con comunidades distantes, fueron, a lo largo del tiempo, estrategias exitosas para ajustarse a la extrema circunscripción, discontinuidad y dispersión de los recursos, como también a los riesgos e incertezas sobre la producción provocados por impredecibles variaciones climáticas interanuales, decenales y seculares (Berenguer 2004a: 531-532). De ahí que parezca más apropiado, quizás, procurar entender a estas sociedades a partir de sus patrones de movilidad que de sus patrones de asentamiento.

Pero las sociedades no son modeladas únicamente por restricciones ecológicas y económicas. Lo son también por ideas, creencias y valores que operan dentro de particulares tradiciones culturales (Trigger 1991). La congruencia entre determinadas coacciones externas, ciertas orientaciones cognitivas y específicas prácticas simbólicas fueron clave en el caso de las sociedades atacameñas, no sólo para “manejar la dispersión” y sobrevivir en los intersticios de uno de los desiertos más extremos de la tierra, sino también para propiciarse diferentes situaciones de cooperación con otros grupos y sobrellevar diversas situaciones de conflicto a lo largo de su historia. Hegemonías, conflagraciones interétnicas, invasiones y otras contingencias, fueron congruente y activamente conjuradas por el singular diseño de sus sistemas ideológicos y valóricos. Creemos que el amplio y expresivo repertorio de grabados y pinturas de la Región de Antofagasta, discutido en este artículo, muestra

esto con alguna nitidez, abriendo una problemática que cuestiona un cierto reduccionismo ritual que ha primado en la explicación del rol del arte rupestre dentro de las sociedades.

En este sentido, podría concluirse que el arte rupestre de los Andes atacameños fue un dispositivo simbólico sincrónica y diacrónicamente multipropósito. En el presente artículo hemos sugerido tan sólo dos de estos propósitos; podrían haber varios más. Grabar y pintar en las rocas fueron, muchas veces, modalidades de transacción ritual con las deidades para asegurar la subsistencia, pero también incorporaron asuntos de poder e identidad cultural. Haciendo una analogía tomada del canto campesino de Chile central: para sus artífices y usuarios las imágenes rupestres fueron, a la vez, un “arte para lo divino” y un “arte para lo humano”. Hemos argumentado que ambos aspectos del arte rupestre estuvieron estrechamente involucrados en el proceso de construcción social del mundo atacameño durante al menos los últimos cinco milenios.

**RECONOCIMIENTOS** Muchos de los datos y reflexiones de esta síntesis se basan en resultados obtenidos en varios proyectos de investigación financiados por FONDECYT desde 1992. Los datos sobre *Kalina* provienen del Proyecto N°1960045, “Ocupaciones arcaico/formativas y arte rupestre en el Alto Loa (II Región de Chile)”. Los de *Taira* también son fruto de este proyecto, pero sobre todo del Proyecto N°1940099, “Estudio interdisciplinario, multidimensional e integral del arte rupestre de Taira, Alto Loa (II Región)”. Los de *La Isla* derivan del Proyecto N°1970073, “Una exploración de la iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera”. Los de *Santa Bárbara* son parte del Proyecto N°1920011, “Arqueología de una estación de tráfico de caravanas de la Región Atacameña: Interacción entre pastores y agricultores y cambio cultural - ca. 1000-1450 d.C.”; también del Grant N°5449 de The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, “Herder-caravan trader/farmer interactions and cultural change in Late Prehistoric Atacama Region, Northern Chile”. Y aquellos sobre el camino inka son producto del Proyecto N°1010327, “Arqueología del sistema vial de los inkas en el Alto Loa, II Región” y de su proyecto asociado de Incentivo a la Cooperación Internacional N°7010327. Las fotografías de las Figuras 2, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 18, 19 y 23 son de Fernando Maldonado y la de la Figura 21 de Francisco Gallardo. Agradezco a este último, a Patricio de Souza y a Francisco Mena por sus comentarios a una primera versión del presente escrito. Agradezco también a los evaluadores anónimos de este artículo por sus detalladas y sustanciales observaciones. Esto de ninguna manera los compromete en los yerros y deficiencias que éste pueda contener, los que, por supuesto, son de mi sola y exclusiva responsabilidad.

## NOTAS

<sup>1</sup> El presente artículo es una ampliación de la breve síntesis sobre el tema que aparecerá publicada en el libro *23°S: Archaeology and Environmental History of the Southern Deserts*, M. Smith & P. Hesse, Eds., National Museum of Australia, Canberra.

<sup>2</sup> Es preciso aclarar que, hasta el momento, el arte rupestre de la región ha recibido más atención de los especialistas en la cuenca del Loa que en la del salar de Atacama (Núñez et al. 1997: 308), por lo que el análisis presentado en este artículo inevitablemente exhibe cierto sesgo en favor de sitios y estilos de la primera de estas áreas, en desmedro de los de la segunda. También conviene aclarar que exceptuamos de nuestro análisis a los geoglifos, por tratarse de una práctica más propia de la Región de Tarapacá (I Región de Chile) que de la de Antofagasta, aunque haremos una que otra referencia puntual a ellos con fines comparativos e interpretativos. Estos grandes diseños hechos sobre la superficie del terreno por acumulación de detritos o despeje de ellos, se encuentran casi exclusivamente sobre las planicies y lomajes de la desértica depresión intermedia, especialmente cerca de la frontera norte de la región y principalmente más allá de ésta. Exceptuamos igualmente a los sitios de El Médano (Mostny & Niemeyer 1983) y Taltal (Núñez & Contreras 2004), por corresponder a pinturas rupestres del litoral del Pacífico, así como por no estar suficientemente clara aún su cronología y afiliación cultural.

<sup>3</sup> En otra parte (Berenguer 1995: 36 y ss.) hemos avanzado una explicación para este estado de cosas.

<sup>4</sup> “Unlike a determinant, which acts in a direct and mechanical fashion, a constraint is a factor that human beings must take into account to varying degrees when selecting an appropriate course of action. Constraints affect human behavior through individual consciousness and ability to calculate, not in some automatic way. Even the most physical of constraints operates through the human mind. Constraints may be classified in various ways, the most basic distinction being between external and internal ones. External constraints relate to forces that exist independently of human beings; however people perceive them, they impact on behavior independently of human volition. Internal constraints are purely cultural constructions. External factors tend to be universal in their application, while most internal ones are specific to historically related cultures” (Trigger 1991: 555-556 y ss.).

<sup>5</sup> Los rangos temporales para los diferentes períodos del Arcaico han sido tomados y redondeados a partir de un reciente listado de fechas C<sup>14</sup> de la Región de Antofagasta (Núñez, L., 1999a: 171-172). Para estos períodos, así como para los períodos siguientes de la secuencia cultural de la región, hemos optado por presentar las fechas sin calibrar. En la arqueología de la Subárea Circumpuneña en general, y en la de la Región de Antofagasta en particular, la inmensa mayoría de estas dataciones carecen aún de calibración, razón por la cual se torna demasiado complicado discutir fechas calibradas en una constelación tan amplia de fechas que no lo están o que todavía no han sido publicadas como tales. Para evitar estos problemas en el futuro, se impone convocar cuanto antes a una convención para acordar una cronología calibrada para toda los Andes Centro-Sur.

<sup>6</sup> A nuestro juicio, se trata de un solo estilo, que, por razones que tienen que ver con la historia de la investigación, han recibido denominaciones distintas. Hay que decir, no obstante, que estas denominaciones subsumen una considerable variación intraestilística, cuyo estudio y formalización como subestilos se halla en curso en el Alto Loa y el Alto Salado



desde diferentes perspectivas analíticas y conceptuales (p.e., Berenguer 2004a; Sepúlveda Ms.).

<sup>7</sup> Este autor reporta tan sólo dos sitios con arte rupestre en los 12 trayectos: un petroglifo en la *apacheta* de Ingañán, en Argentina y otro situado entre los sitios HN y JI, junto al camino inka del “Despoblado de Atacama”, en Chile (Hyslop 1984: 162). Las *apachetas* parecen corresponder a ritos de viajes ulteriores al Horizonte Tardío (Axel Nielsen, comunicación personal 2004). En tanto que el petroglifo del “Despoblado” es estilística e iconográficamente diferente al de los estilos Santa Bárbara y Quebrada Seca (véase Niemeyer & Rivera 1983: Fig. 5) y podría ser más temprano o más tardío que el tiempo de los inkas, ya que éstos integraban senderos preinkaicos a su red vial y ésta siguió usándose con posterioridad al *Tawantinsuyu* (Berenguer et al. Ms.; Hyslop 1984: 270 y ss.; Niemeyer & Rivera 1983: 155). Más decisivamente, este petroglifo está en Refugio Colorados, un sitio situado dentro de una pequeña barranca que sirvió como alojamiento de cazadores de chinchillas (Niemeyer & Rivera (1983: 134 y fig. 4) y que, a juzgar por la planta subcircular de las estructuras y su aspecto constructivamente rudimentario (cf. Nielsen 1997), parece haber sido ocupado en tiempos prehispánicos como paradero de caravanas y no como *tampu* o *chaskiwasi*.

<sup>8</sup> Uno de los argumentos es que este tipo de ícono habría subsistido incluso hasta después del contacto con los españoles, como lo sugiere la figuración de individuos con sombrero alón “montados” sobre llamas rectilíneas (Berenguer 1999: 47).

<sup>9</sup> “Among the first group of beings with whom men must have made contracts were the spirits of the dead and the gods. They are in fact the real owners of the world’s wealth” (Mauss 1935: 13).

<sup>10</sup> En respaldo de esta sugerencia, es, quizás, pertinente notar que el nombre quechua para “mina de cobre” es *anta chacra* (González Holguín 1952 [1608]), lo que indica que en algunas etnotaxonomías andinas las vetas de este mineral no son algo inerte, sino orgánico, que crece y se cultiva como una simiente. Una noción cultural semejante o cercana a ésta parecería estar detrás del uso de rocas como soportes para plasmar imágenes. Aunque difícil de demostrar en términos arqueológicos, esta “vitalidad de lo inerte” en el pensamiento de algunos pueblos andinos actuales podría ser clave para vislumbrar por qué en tiempos prehispánicos se eligieron determinados lugares y no otros para pintar o grabar imágenes. Más que soportes líticos técnicamente apropiados, al parecer lo que muchas veces se buscaba eran rocas “productivas”, las que, una vez hechos los rituales contractuales que exigía la “costumbre”, brindaban “co-sechas” particularmente abundantes para el pastor.

<sup>11</sup> Dicho sea de paso, esta exclusión sugiere mucho acerca del uso de este camino: probablemente, no se trató de un *cursum publicum*, en el sentido romano del concepto, sino de un eje vial que servía funciones exclusivamente estatales. En concordancia con esto, en el Alto Loa disponemos de, al menos, un caso de un *tampu* inkaico y una *paskana* regional contemporáneos entre sí y separados por no más de 100 m, que responden a vialidades independientes. O sea, dos diferentes líneas de evidencia -arte rupestre y estaciones de camino- cuestionan que el *Qbapaqñan* haya sido una vía pública.

## REFERENCIAS

ALBERTI, G. & E. MEYER, 1974. *Reciprocidad e intercambio en los Andes peruanos*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.  
ALDUNATE, C., 1993. Arqueología en el Pukara de Turi. En *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*,

*Boletín del Museo Regional de La Araucanía* 4, Tomo II: 61-77. Temuco: Museo Regional de La Araucanía / Sociedad Chilena de Arqueología.

ASCHERO, C., 1996. Arte y arqueología: Una visión desde la puna argentina. *Chungará* 28 (1-2): 175-197, Arica.

---- 1999. El arte rupestre del desierto puneño y el Noroeste Argentino. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio / Rock art in the Andes of Capricorn*, J. Berenguer & F. Gallardo, Eds., pp. 97-135. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santiago.

BARÓN, A. M., 1999. *Arqueología y patrimonio cultural: Protección, hallazgos y conservación*. San Pedro de Atacama: Gas Atacama.

BERENGUER, J., 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungará* 27 (1): 7-43, Arica.

---- 1996 Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿Animales silvestres o domésticos? *Chungará* 28 (1-2): 85-114, Arica.

---- 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños / The vanishing language of rock art in the Andes of Atacama. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio / Rock art in the Andes of Capricorn*, J. Berenguer & F. Gallardo, Eds., pp. 9-56. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santiago.

---- 2000. *Tiwanaku. Señores del lago sagrado / Tiwanaku: Lords of the Sacred Lake*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santiago.

---- 2004a. *Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama*. Santiago: Sirawi Ediciones.

---- 2004b. ¿Arte rupestre inkaico en la antigua Atacama?: Una visión desde el Qbapaqñan del Alto Loa. Trabajo presentado al V Congreso Chileno de Antropología, Simposio Arte Rupestre en Chile: Entre el Presente y el Pasado, San Felipe 8-12 noviembre.

BERENGUER, J.; I. CÁCERES, C. SANHUEZA & P. HERNÁNDEZ, MS. El *Qbapaqñan* en el Alto Loa, Región de Antofagasta: Un estudio micro y macromorfológico. Manuscrito en evaluación en *Estudios Atacameños*, San Pedro de Atacama.

BERENGUER, J.; V. CASTRO, C. ALDUNATE, L. CORNEJO & C. SINCLAIRE, 1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: Una hipótesis de trabajo. En *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 87-108. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ, 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de *Yakana*. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99, Santiago.

---- 1989. Camelids in the Andes: Rock art, environment and myths. En *Animals into art*, H. Morphy, Ed., pp. 390-416. London: Unwin Hyman / One World Archaeology.

BERTONIO, L., 1984 [1612]. *Vocabulario de la lengua Aymara*. Cochabamba: CERES / IFEA / USEF.

BROWMAN, D. L., 1974. Pastoral nomadism in the Andes. *Current Anthropology* 15: 188-196.

CÁCERES, I. & J. BERENGUER, 1993. Problemas con la distribución y cronología del arte rupestre de Taira. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 16: 24-27, Santiago.

---- 1996. El caserío de Santa Bárbara 41: Su relación con la *wak'a* de Taira, Alto Loa. *Chungara* 28 (1-2): 381-393, Arica.

CARTAJENA, I., 1994. Determinación de restos óseos de camélidos en dos yacimientos del Loa Medio (II Región). *Estudios Atacameños* 11: 25-52, San Pedro de Atacama.

CHACAMA, J., 2003 Ms. Hombres, pájaros y hombres pájaros:

- Análisis iconográfico de figuras humanas y aves grabadas sobre roca, quebrada de Aroma, sitio Ariquilda 1, extremo norte de Chile. Trabajo presentado en el 51º Congreso Internacional de Americanistas.
- CLOTTES, J., 1989. The identification of human and animal figures in European Palaeolithic art. En *Animals into art*, H. Morphy, Ed., pp. 21-56. London: Unwin Hyman / One World Archaeology.
- COSTA, M<sup>a</sup> A., 1988. Reconstitución física y cultural de la población tardía del cementerio de Quitor-6. *Estudios Atacameños* 9: 99-126, San Pedro de Atacama.
- DE SOUZA, P., 2003. Tecnología lítica y sistemas de asentamiento de los cazadores-recolectores del Arcaico Temprano y Medio en la cuenca superior del río Loa. Memoria para optar al Título Profesional de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- DILLEHAY, T. & L. NÚÑEZ, 1988. Camelids, caravans and complex societies in the South-Central Andes. *BAR International Studies Series* 421: 603-6034, Oxford.
- DRANSART, P., 1991. Llamas, herders and the exploitation of raw materials in the Atacama. *World Archaeology* 22 (3): 305-319, London.
- FAULTISCH, P., 1978. Pictures of dreaming: Aboriginal rock art of Australia. *Archaeology* 39 (4): 18-25.
- FERNÁNDEZ, G., 1994. 'El banquete aymara': Aspectos simbólicos de las mesas rituales aymaras. *Revista Andina*, Año 12, N°1: 155-189, Cuzco.
- FLANNERY, K. V.; J. MARCUS & R. G. REYNOLDS, 1989. *The flocks of the Wamani: A study of llama herders on the punas of Ayacucho, Peru*. San Diego: Academic Press, Inc.
- FLORES OCHOA, J., 1981. Clasificación y nominación de camélidos sudamericanos. En *La tecnología en el mundo andino*, H. Lechtman & A. M. Soldi, Eds., pp. 195-215. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- GALLARDO, F., 2001. Arte rupestre y emplazamiento durante el Formativo Temprano en la cuenca del río Salado (desierto de Atacama). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 83-97, Santiago.
- GALLARDO, F.; V. CASTRO & P. MIRANDA, 1990. Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56, Santiago.
- 1999. Riders on the storm: Rock art in the Atacama Desert (Northern Chile). *World Archaeology* 31 (2): 225-242.
- GALLARDO, F.; C. SINCLAIRE & C. SILVA, 1999. Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio / Rock art in the Andes of Capricorn*, J. Berenguer & F. Gallardo, Eds., pp. 57-96. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino / Banco Santiago.
- GALLARDO, F. & H. YACOBACCIO, Ms. ¿Silvestres o domesticados?: Camélidos en el arte rupestre del Formativo Temprano en el desierto de Atacama (norte de Chile). Manuscrito en evaluación en *Latin American Antiquity*.
- GODELIER, M., 1978. Infrastructures, societies, and history. *Current Anthropology* 19 (4): 763-771.
- GONZÁLEZ HOLGUÍN, D., 1952 [1608]. *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada Lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Ediciones del Instituto de Historia.
- GONZÁLEZ, J., 2002. Etología de camélidos y arte rupestre de la Subregión Río Salado (norte de Chile, II Región). *Estudios Atacameños* 23: 23-32, San Pedro de Atacama.
- GORDILLO, J., 1992. Petroglifos y tráfico: Un caso de interacción micro-regional en el ámbito de los valles de Tacna, Perú. *Boletín SIARB* 6: 54-62, La Paz.
- GREBE, M. E., 1989-90. El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura Aymara de Chile. *Revista Chilena de Antropología* 8: 35-51, Santiago.
- GROSJEAN, M. & L. NÚÑEZ, 1994. Late glacial, Early and Middle Holocene environments, human occupation and resource use in the Atacama (Northern Chile). *Geoarchaeology: An International Journal* 9 (4): 271-286.
- HORTA, H., 1996. Taira: Definición estilística e implicancias iconográficas de su arte rupestre. *Chungara* 28 (1-2): 395-417, Arica.
- HORTA, H. & J. BERENGUER, 1995. Un ícono formativo en el arte rupestre del Alto Loa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 20: 23, Santiago.
- HIDALGO, J., 1982a. Fechas coloniales de fundación de Toconao y urbanización de San Pedro de Atacama. *Chungara* 8: 255-264, Arica.
- 1982b. Fases de la rebelión indígena de 1781 en el Corregimiento de Atacama y esquema de la inestabilidad política que la precede, 1749-1781. *Chungara* 9: 192-246, Arica.
- HYSLOP, J., 1976. Ichucollo petroglyph (Peru). *Bolletino del Centro Camuno di Studi Preistorici* 13-14: 214-216.
- 1984. *The Inka road system*. Orlando: Academic Press.
- 1990. *Inka settlement planning*. Austin: University of Texas Press.
- HYSLOP, J.; B. GUERRERO & L. E. LUMBRERAS, 1992. El camino inka entre el río Yanahuanca (Chaupi Waranga) y la ciudad Inka de Huánuco Pampa, Departamentos de Pasco y Huánuco, Perú. *Gaceta Arqueológica Andina* VI (21): 55-79, Lima.
- IBARRA GRASSO, D. E., 1971. *Argentina indígena y prehistoria americana*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.
- IGM, 1990. *Geografía de Chile. Tomo II Región "de Antofagasta"*. Santiago: Instituto Geográfico Militar.
- KOLATA, A. L., 1993. *The Tiwanaku: Portrait of an Andean Civilization*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- LE PAIGE, G., 1965. San Pedro de Atacama y su zona (14 temas). *Anales de la Universidad del Norte* 4, Antofagasta.
- LEROI-GOURHAN, A., 1982 [1968]. *The dawn of the European art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D., 1981. *Believing and seeing: Symbolic meanings in Southern San rock art*. London: Academic Press.
- 2000. *Discovering Southern African rock art*. Third Impression. Cape Town & Johannesburg: David Philip Publishers Ltd.
- MAGAÑA, E., 1995 Ms. Informe Etnografía: I. Astronomía. Anexo N°3 del Primer Informe de Avance del Proyecto FONDECYT 1940099 (manuscrito en poder del autor).
- MARTÍNEZ, G., 1983. Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 69: 85-118, Paris.
- 1987. *Una mesa ritual en Sucre: Aproximaciones semióticas al ritual andino*. La Paz: HISBOL - ASUR.
- MARTÍNEZ, J. L., 1998. *Pueblos del chañar y el algarrobo: Los atacamas en el siglo XVI*. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- 2004. ¿Arte rupestre o sistemas de comunicación visual? Trabajo presentado al V Congreso Chileno de Antropología, Simposio Arte Rupestre en Chile: Entre el Presente y el Pasado, San Felipe, 8-12 de noviembre.
- MAUSS, M., 1935 [1974]. *The gift*. London: Routledge & Kegan Paul.
- METHESSEL, C. & L. METHESSEL, 1997. Arte rupestre de la "Ruta de la Sal" a lo largo del río San Juan del Oro. *Boletín SIARB* 11: 76-84, La Paz.
- MIRANDA, P., 1997: *Julián Colamar recuerda: Visiones de*

- Caspana. Santiago: Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación.
- MOLINA (EL CUZQUEÑO), C. DE, 1959 [1575]. *Ritos y fábulas de los Incas*. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- MONTT, I., 2002. Faldellines del Período Formativo en el Norte Grande: Un ensayo acerca de la historia de su construcción visual. *Estudios Atacameños* 23: 7-22, San Pedro de San Atacama.
- MOSTNY, G., 1964. Los petroglifos de Angostura. *Sonderdruck Zeitschrift für Ethnologie* 89 (1): 51-70.
- 1969. Ideas mágico-religiosas de los Atacamas. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* xxx: 133-140, Santiago.
- MOSTNY, G. & H. NIEMEYER, 1983. *Arte rupestre chileno*. Santiago: Ministerio de Educación.
- NIELSEN, A., 1995. Architectural performance and the reproduction of social power. En *Expanding Archaeology*, J. M. Skibo, W. H. Walker & A. E. Nielsen, Eds., pp. 47-66. Salt Lake City: University of Utah Press.
- 1997. El tráfico caravanero visto desde La Jara. *Estudios Atacameños* 14: 339-371, San Pedro de Atacama.
- NIEMEYER, H., 1967. Un nuevo sitio de arte rupestre en Taira (Río Loa, Prov. Antofagasta, Chile). *Revista Universitaria* 52: 159-164, Santiago.
- NIEMEYER, H. & M. RIVERA, 1983. El camino del inca en el Despoblado de Atacama. *Boletín de Prehistoria de Chile* 9: 91-193, Santiago.
- NÚÑEZ, L. 1976. Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En *Homenaje al Dr. R.P. Gustavo Le Paige, S.J.*, L. Núñez, Ed., pp. 147-201. Antofagasta: Universidad del Norte.
- 1985. Petroglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 243-264. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 1991. *Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama*. Santiago: Editorial Universitaria.
- 1994. Emergencia de complejidad y arquitectura jerarquizada en la Puna de Atacama: Las evidencias del sitio Tulán-54. En *Taller de Costa a Selva: Producción e Intercambio entre los Pueblos Agroganaderos de los Andes Centro-Sur*, M. E. Albeck, Ed., pp. 85-115. Jujuy: Instituto Interdisciplinario Tilcara / Universidad de Buenos Aires.
- 1995. Evaluación de la ocupación y organización del espacio atacameño. En *Agua, ocupación del espacio y economía campesina en la región atacameña*, P. Pourrut & L. Núñez, Eds., pp. 18-60. Antofagasta: Universidad Católica del Norte.
- 1999. Valoración minero-metalúrgica circumpuneña: Menas y mineros para el Inka rey. *Estudios Atacameños* 18: 177-221, San Pedro de Atacama.
- NÚÑEZ, L.; I. CARTAJENA, J. LOO, S. RAMOS, T. CRUZ, T. CRUZ & H. RAMÍREZ, 1997. Registro e investigación del arte rupestre en la cuenca de Atacama (Informe Preliminar). *Estudios Atacameños* 14: 307-324, San Pedro de Atacama.
- NÚÑEZ, L. & T. DILLEHAY, 1979. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales: Patrones de tráfico e interacción económica (Ensayo)*. Antofagasta: Universidad del Norte.
- NÚÑEZ, L.; M. GROSJEAN & I. CARTAJENA, 1999. Un ecorefugio oportunístico en la puna de Atacama durante eventos áridos del Holoceno Medio. *Estudios Atacameños* 17: 125-174, San Pedro de Atacama.
- 2002. Human occupation and climate change in the Puna de Atacama, Chile. *Science* 298 (25 October): 821-824.
- NÚÑEZ, L. & C. SANTORO, 1988. Cazadores de la puna seca y salada del Area Centro-Sur Andina (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 9: 11-60, San Pedro de Atacama.
- NÚÑEZ, P., 1993. Posibilidades agrícolas y población del Incario en el Area Atacameña, norte de Chile. En *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 259-267. Temuco: Museo Regional de La Araucanía / Sociedad Chilena de Arqueología.
- NÚÑEZ, P. & R. CONTRERAS, 2004. El arte rupestre de Taltal, norte de Chile. Trabajo presentado al V Congreso Chileno de Antropología, Simposio Arte Rupestre en Chile: Entre el Presente y el Pasado, San Felipe, 8-12 de noviembre.
- ORTLOFF, C. R. & A. L. KOLATA, 1991. Climate and collapse: Agro-ecological perspectives on the decline of the Tiwanaku State. *Journal of Archaeological Science* 20: 195-221.
- PIMENTEL, G., 2004. Vías de circulación interregional y arte rupestre en la cuenca del salar de Atacama: El caso del sitio Cuchaorache. Trabajo presentado al V Congreso Chileno de Antropología, Simposio Arte Rupestre en Chile: Entre el Presente y el Pasado, San Felipe, 8-12 de noviembre.
- POLLARD, G. C., 1970. The cultural ecology of Ceramic-Stage of the Atacama Desert. Ph.D. Dissertation, Department of Anthropology, Columbia University.
- POSNANSKY, A., 1957. *Tiwanacu, la cuna del hombre americano*. Vols. III y IV. La Paz: Ministerio de Educación.
- POURRUT, P. & A. COVARRUBIAS, 1995. Existencia de agua en la II Región de Chile: Interrogantes e hipótesis. *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* 24 (3): 505-515, Lima.
- REICHEL-DOLMATOFF, G., 1968. Rock paintings of the Vaupés: An essay of interpretation. *Folklore Americas* 27 (2): 107-113.
- RIVERA CASANOVA, C. B., 1994. *Ch'iji Jawira: Evidencias sobre la producción de cerámica en Tiwanaku*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- RÖSING, I., 1994. La deuda de ofrenda: Un concepto central de la religión andina. *Revista Andina*, Año 12, Nº1: 191-216, Cuzco.
- RUIZ, M. & M<sup>a</sup> E. ALBECK, 1997. El fenómeno pukara visto desde la puna jujeña. *Estudios Atacameños* 12: 83-95, San Pedro de Atacama.
- SALAZAR, D., 2002. El Complejo Minero San José del Abra, II Región (1450-1536 d.C.): Una aproximación a la arqueología de la minería. Tesis de Magister en Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- SCHORTMAN, E. M., 1989. Interregional interaction in prehistory: The need for a new perspective. *American Antiquity* 54 (1): 52-65.
- SCHRADER, H., 1988. Trading patterns in the Nepal Himalayas. *Bielefeld Studies on the Sociology of Development* 39. Fort Lauderdale, FL: Breitenbach.
- SEPÚLVEDA, M. A., Ms. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos: ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu? *Chungará*, Arica, en prensa.
- SERRACCINO, G., 1974. Cerámica de Guatín. *Estudios Atacameños* 2: 11-36, San Pedro de Atacama.
- SINCLAIRE, C. 1997. Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña: Paralelos iconográficos. *Estudios Atacameños* 14: 327-338, San Pedro de Atacama.
- SMITS, L. G. A., 1990. Research on the rock art of Southern Africa in the 1980s. En *American Indian rock art*, S. A. Turpin, Ed., pp. 11-19. Austin: The University of Texas.
- SPAHNI, J. C., 1961. Los petroglifos del desierto de Atacama. En *Encuentro Arqueológico Internacional de Arica*, Museo Regional de Arica (mimeógrafo).



- TARRAGÓ, M., 1968. Secuencias culturales de la etapa agroalfarera de San Pedro de Atacama. En *Actas y Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas* (1966), Tomo 2, pp. 119-145, Mar del Plata / Buenos Aires.
- 1989. Contribución al conocimiento arqueológico de las poblaciones de los oasis de Atacama en relación con otros pueblos puneños. Tesis de Doctorado, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- TARRAGÓ, M.; L. GONZÁLEZ & J. NASTRI, 1997. Las interacciones prehispánicas a través del estilo: El caso de la iconografía santamariana. *Estudios Atacameños* 14: 223-240, San Pedro de Atacama.
- TOLOSA, B., s.f. *Pictografía rupestre: Departamento El Loa, Antofagasta – Chile*.
- TOMOEDA, H., 1988. 'La llama es mi chacra': El mundo metafórico del pastor andino. En *Llamichos y Paqocheros: Pastores de llamas y alpacas*, J. Flores Ochoa, Comp., pp. 225-235. Cuzco: Centro de Estudios Andinos.
- TRIGGER, B. C., 1991. Distinguished lecture in archaeology: Constraint and freedom – A new synthesis for archaeological explanation. *American Anthropologist* 93 (3): 551-569.
- VAN KESSEL, J.J. M.M., 1976. La pictografía rupestre como imagen votiva (Un intento de interpretación antropológica). En *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige S.J.*, L. Núñez, Ed., pp. 227-244. Antofagasta: Universidad del Norte.
- 1992. Tecnología aymara: Un enfoque cultural. En *Tecnología andina: Una introducción*, J. Earls, E. Grillo, H. Araujo y J. van Kessel, Eds., pp. 143-226. La Paz: Editorial HISBOL.
- VALENZUELA, D.; D. VALENZUELA & H. MORALES, 1998, Ms. Socaire y Talabre: Ritualidad y arte rupestre en dos pueblos atacameños. Registro fotográfico, I Parte: Quezala-Talabre. Santiago: Proyecto Fude 1998, Universidad de Chile.
- VARELA, H. H. & J. A. COCILOVO, 2000. Structure of the prehistoric population of San Pedro de Atacama. *Current Anthropology* 41 (1): 125-132.
- VILCHES, F., 1996. Espacio y significación en el arte rupestre de Taira, río Loa, II Región de Chile: Un estudio arqueoastronómico. Memoria para optar al Título de arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- VILCHES, F. & M. URIBE, 1999. Grabados y pinturas del arte rupestre tardío de Caspana. *Estudios Atacameños* 18: 73-87, San Pedro de Atacama.
- WEISCHET, W., 1975. Las condiciones climáticas del desierto de Atacama como desierto extremo de la tierra. *Norte Grande* 3-4: 363-373, Santiago.
- WHEELER, J. C., 1988. Nuevas evidencias zooarqueológicas acerca de la domesticación de la alpaca, la llama y el desarrollo de la ganadería autóctona. En *Llamichos y paqocheros*, J. Flores Ochoa, Comp., pp. 45-57. Cuzco: Centro de Estudios Andinos Cuzco / Consejo Nacional de Ciencias y Tecnología.
- WHITLEY, D. S., 1987. Socioreligious context and rock art in East-Central California. *Journal of Anthropological Archaeology* 6: 159-183.
- WITCHER, R., 1997. Roman roads: Phenomenological perspectives on roads in the landscape. En *Proceedings of the Seventh Annual Theoretical Roman Archaeology Conference*, C. Forcey, J. Hawthorne & R. Witcher, Eds., pp. 60-70. Oxford: Oxbow.
- YACOBACCIO, H., 1979. Arte rupestre y tráfico de caravanas en la puna de Jujuy: Modelo e hipótesis. *Antiquitas* 2: 392-407, *Actas de las Jornadas de Arqueología del Noroeste Argentino*, Buenos Aires.

Este número del  
Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino  
se terminó de imprimir  
en el mes de diciembre del 2004  
en los talleres de Servicios de Impresión Laser S.A.  
Seminario 567, Providencia  
Santiago de Chile