



Universidad de Chile  
Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Antropología

***Símbolos y Sacralidad  
en el Arte Rupestre de la Provincia del Loa:  
del siglo X al XXI***

Memoria para optar al título de Arqueólogo  
Esteban Enrique Aguayo Sepúlveda  
Profesora Guía: Victoria Castro Rojas  
Proyecto Fondecyt n° 1011006

**-2008-**

*Dedicado a Macarena, por todo lo que me ha dado.  
A mi madre, por creer en mí.  
A mi profesora guía, por confiar en mí.*

## *Agradecimientos*

Dijo el señor Goethe que el niño es realista, el muchacho es idealista, el hombre es escéptico y el anciano es místico. Una juguera con los cuatro me asiste al terminar, como me asistió a lo largo de todo este camino; un camino que hoy es más real, porque ya es pasado. Así está escrito, y por ende debo agradecer a quienes contribuyeron a configurar dicho camino, tanto en terreno como en gabinete, tanto en lo práctico como en lo teórico.

En primer término, al Proyecto Fondecyt n° 1011006 y a sus investigadores María Victoria Castro, Carlos Aldunate y Gloria Varinia Varela, quienes cobijaron mi Práctica Profesional y posteriormente mi Memoria de Título, hoy por fin concluida. Nuevamente a Victoria Castro, mi profesora guía, a quien agradezco encarecidamente haber confiado en mí como persona y como alumno, como practicante y como memorista; por sus conocimientos, paciencia y aliento. Hoy siento el orgullo de responder, con esta pequeña meta, a la fe que tuvo en mí la mejor profesora –por distancia sideral- que tuve en el Departamento de Antropología.

A Macarena López Oliva, a quien debo muchísimo y, por sobre todo, por el aliento invaluable y la presión para terminarla. También por contribuir con su “ojo iconográfico” a la depuración de lo que, a estas alturas, debiese ser el mío; también por sus valiosísimas conversaciones y comentarios críticos a esta obra, durante el transcurso de la misma.

A mi madre y a mi padre, por permitir que me enrolase en el estudio de una carrera profesional heterodoxa e inestable, tan distinta a la que ellos eligieron. De nuevo a mi madre, por la incontestable presión para dar por cumplida, por fin, esta pequeña meta.

A don Julio Salva, otrora único habitante de Likan Este cuando estuve en terreno registrando figuras, tras sus tierras de cultivo; de quien, he sabido, hoy habita en Calama. A la señora Marcela y a su hijo Diego, a la comunidad de Matancilla y también de Río Grande, por su hospitalidad durante las campañas de terreno. A don Luis Zambrano, señor de los caminos, valiosísima ayuda sobre cuatro ruedas durante las campañas de terreno. A Daniela Valenzuela, sólido apoyo en el registro de arte rupestre en la campaña de 2001. A Diego Artigas, notable apoyo en la campaña de 2003; por su masivo registro fotográfico de todos los sitios que visitamos, y por la tarea de organizar en primer término dicho material.

A Varinia Varela, Francisco Garrido, Nicolás Salazar y Camilo Robles, por la paciencia y ayuda al permitirme tomar nuevas notas y nuevas fotografías en algunos de los sitios de esta memoria, pese a encontrarnos en el contexto de un terreno que respondía a otros objetivos, durante el 2007. Nuevamente a Varinia Varela, por su certera y valiosa información sobre el registro cerámico de cada uno de los sitios comprendidos en el estudio, por los cuales le inquirí. A Sebastián Ibacache, por la precisa y aportativa información sobre el bloque rupestre de Paniri, y por la fotografía del mismo. Al doctor Marco Antonio Recuero, por contribuir a nutrir parte de mis perspectivas y elaboraciones teóricas, desde sus profundos conocimientos de Psicología.

A los autores, vivos y muertos, cuyas ideas impresas en papel permitieron el crecimiento de las mías. Y a todos quienes, sabiéndolo o no, aportaron en el contexto de algunas conversaciones un comentario, una frase o una palabra que después ayudaron a nutrir una idea, una asociación, o un fragmento de esta obra. Obra que hoy ha alcanzado, finalmente, status de realidad.

# Índice

<b>Introducción.</b>	<b>1</b>
<b>Presentación del Tema</b>	<b>1</b>
<b>Historia de un Proceso Icónico</b>	<b>1</b>
<b>Formulación del Problema</b>	<b>3</b>
<b>Objetivos</b>	<b>3</b>
<b>Resumen General</b>	<b>4</b>
<b>¿Cómo?</b>	<b>5</b>
<b>Hipótesis</b>	<b>5</b>
<b>Parte I. Marco Teórico.</b>	<b>7</b>
<b>En torno al Arte Rupestre</b>	<b>7</b>
<b>Símbolo</b>	<b>13</b>
<b>Religión</b>	<b>22</b>
<b>Mito y Ritual, soportes simbólicos de la Religión</b>	<b>30</b>
<b>Arte Rupestre y la sacralización del espacio físico</b>	<b>35</b>
<b>Arte Rupestre como Símbolo Religioso</b>	<b>37</b>
<b>Hierofanías en el tiempo y en el espacio</b>	<b>40</b>
<b>Parte II. Referencias Previas.</b>	<b>44</b>
<b>Introducción y Demografía</b>	<b>44</b>
<b>Geografía, Clima, Flora y Fauna</b>	<b>44</b>
<b>Poblaciones Tradicionales</b>	<b>45</b>
<b>Antecedentes del Arte Rupestre Regional</b>	<b>46</b>
<i>Historia de la Investigación</i>	<b>46</b>
<i>Cronología: una larga tradición, distintos estilos</i>	<b>48</b>
<i>Observaciones Generales</i>	<b>51</b>
<b>Contextualización del Estudio</b>	<b>52</b>
<b>Marco Epistemológico y Metodológico</b>	<b>54</b>
<i>Decodificación del Arte Rupestre</i>	<b>54</b>
<i>Criterios de Adscripción</i>	<b>58</b>
<i>Conceptos Operativos</i>	<b>59</b>
<b>Anexo Imágenes Parte II: I-X.</b>	

### **Parte III. El Período Intermedio Tardío. ....61**

<b>Introducción</b>	.....61
<b>Caracterización General</b>	.....62
<b>Obtención de recursos y redes económicas</b>	.....66
<b>Relaciones de beligerancia</b>	.....69
<b>Aspectos Religiosos; aproximación al mundo de las ideas</b>	75
<b>Arte Rupestre.</b>	.....87
<i>Alto Loa. Caravanas y Escudos.</i>	.....87
<i>San Pedro y El Salar. Tierra de máscaras.</i>	.....94
<i>Tierras Altas del Salado.</i>	.....118
<i>Loa Medio. Los casos de Lasana y Ojos de Opache.</i>	.....134
<b>Identidades, Religión y Arte Rupestre: Resumen y conclusiones preliminares.</b>	.....139
Anexo Imágenes Parte III: I-XL.	

### **Parte IV. El Período Tardío. ....143**

<b>Introducción</b>	.....143
<b>Presencia Inca en la Provincia del Loa</b>	.....144
<b>Aspectos religiosos; aproximación al mundo de las ideas</b>	...155
<b>Arte Rupestre en el Período Tardío. El Inca en debate.</b>	....165
<b>Potestad Incaica, Religión y Arte Rupestre: Resumen y conclusiones preliminares.</b>	.....180
Anexo Imágenes Parte IV: I-IX.	

### **Parte V. Período Colonial y Republicano Temprano. ....183**

<b>Conquista y primer período colonial: siglos XVI-XVII</b>	.....183
<b>Subsistencia y relaciones regionales: siglos XVI-XVII</b>	.....186
<b>Consolidaciones y cambios: siglo XVIII</b>	.....188
<b>Rebeliones, república y reformulaciones identitarias: siglos XVIII-XIX</b>	.....192
<b>Religión, Universos Simbólicos e Identidad</b>	.....198
<b>Arte Rupestre.</b>	.....207
<i>El impacto del otro. Cruces y Jinetes.</i>	.....207
<i>¿Secularización en el arte rupestre?</i>	.....221
<b>Tradición, sincretismo y secularización: Resumen y conclusiones preliminares.</b>	.....232
Anexo Imágenes Parte V: I-XIII.	

<b>Parte VI. El Juego de los Íconos; procesos y estructuras.</b>	<b>.....234</b>
Sitios, emplazamiento y ubicación	.....234
Técnicas de Realización	.....236
Temporalidad	.....237
El ícono del Camélido Esquemático	.....241
Íconos Antropomorfos, Escutiformes y Mascariformes	..243
Distintos Íconos Zoomorfos	.....249
Íconos de Cruces y Figuras Ecuestres	.....251
Íconos Geométricos	.....253
Distintas imágenes históricas	.....256
Repertorios Iconográficos	.....258
<b>El Tiempo Largo en el Arte Rupestre: entre procesos y estructuras</b>	<b>.....261</b>
Anexo Tablas.	
<b>Parte VII. Arte Rupestre y Cultura: una Hermenéutica de lo Sagrado.</b>	<b>.....263</b>
Pertinencia del Estudio.	.....263
Arte Rupestre y Religión, alcances y evaluaciones.	.....264
Palabras Finales.	.....268
<b>Bibliografía</b>	<b>.....I-XXIV</b>

## Introducción

*La inspiración me mueve a hablar  
De formas mudadas a cuerpos nuevos.  
Dioses (pues vosotros cambiasteis  
Incluso estos)  
Inspirad mi proyecto  
Y desde el comienzo primero del mundo  
Dirigid mi canto sin interrupción  
Hasta mi propia época.*

**Ovidio. La Metamorfosis, Libro I. 1-4.**

### ***Presentación del Tema***

Toda actividad desplegada por un grupo humano presupone a su vez el despliegue de sus símbolos.

No distinta a toda la historia de la humanidad, la zona centro sur andina ha visto cómo, a lo largo de siglos, distintos grupos culturales han interactuado entre sí, interdigitándose, mezclándose, asimilándose o desplazándose; en medio de este constante mosaico, el mundo de las ideas ha vivido el mismo proceso que los propios grupos humanos que las conciben, aunque su alcance muchas veces supera el de éstos.

A su vez, dentro del mundo de las ideas, el componente mítico y religioso es un pilar poderoso, que al interior de sociedades tradicionales ha asumido en gran medida un rol neurálgico en relación a componentes culturales tales como el orden, la moral o el poder. Este rol preponderante se trasunta hacia la materialidad; concretamente, podemos pesquisarlo en el arte rupestre, donde el alto contenido simbólico tanto del ícono como del soporte se conjugan, estableciendo un mensaje en varios niveles que pueden rastrearse más allá del contexto de sus realizadores originales.

### ***Historia de un proceso icónico***

*“Es plenamente posible captar, por un lado, la continuidad de la tradición, y por otro, las transformaciones sucesivas”*

Anita Cook<sup>1</sup>

En las tierras que actualmente corresponden a la Provincia del Loa para la época entre el Período Intermedio Tardío y el Período Colonial, nos encontramos con un lapso que abarca al menos desde el siglo XI al siglo XIX. En él, podemos observar procesos de cambio, continuidad e interdigitación cultural. Especial importancia cobran dos momentos históricos diferenciados sobre todo por la trascendencia de ciertos elementos intrusivos: sociales, políticos, religiosos y, por ende, simbólicos, relacionados directamente con el

---

<sup>1</sup> Cook, 1994: 165.

impacto de dos tradiciones externas: estas son la tradición inca sobre los desarrollos locales, y la tradición hispánica sobre un escenario local inserto en el Tawantinsuyu. Previamente a ello, la arqueología ha dado cuenta también de importantes cambios a partir del Período Intermedio Tardío en la región –en términos demográficos, habitacionales, geo-políticos, funerarios y agrohidráulicos-.

Existen evidencias para postular cierto desplazamiento poblacional y consecuente intrusión de elementos foráneos para el Período Intermedio Tardío, algo que también podría haber ocurrido en la etapa Inca –mitimaes-; de hecho, ocurrió con la presencia española durante el período colonial<sup>2</sup>. Sin embargo, aquí no observamos un proceso de cambio poblacional enfático, como el que se llevó a cabo, por ejemplo, a partir del exterminio de los diaguitas del Norte Chico durante el siglo XVI, ni tampoco cotejable con la mayoría rural mestiza que se generó en Chile Central, desde tempranas décadas del siglo XVII. Por ende, entendemos para la Provincia del Loa, durante los tres períodos señalados, la existencia de un proceso cultural cuyos elementos externos fueron incorporados tanto de manera directa como indirecta, pero que en ningún caso significaron un reemplazo radical, ni una extirpación absoluta de las tradiciones existentes; de hecho, no existió en el territorio un emplazamiento urbano de real magnitud hasta que Calama comenzó a configurarse propiamente como ciudad, ya durante tiempos republicanos.

Estas condiciones generales son traspasadas a nivel simbólico y, concretamente, a nivel de íconos. El concepto de íconos, entendidos como elementos visuales institucionalizados, puede ser aplicado a cada motivo de arte rupestre que se presenta bajo ciertas formas persistentes. De esta manera no debe remitirnos necesariamente a motivos pertenecientes a una sola tradición o estilo, pudiendo englobar distintas de ellas. Así, podemos entender la preeminencia de ciertos íconos en el arte rupestre de la provincia del Loa, como el camélido naturalista en las etapas más tempranas o el camélido esquemático al menos desde el Período Intermedio Tardío. Concretamente, las sucesivas tradiciones de arte rupestre en la región de estudio pueden ser entendidas como una integración de íconos susceptible de ser leída sincrónica y diacrónicamente.

Sincrónica, porque realizaciones de distintas épocas y con distinta motivación y función inicial pueden compartir escena o emplazamiento, incorporando sus respectivas esencias simbólicas en la construcción de mensajes conjuntos. Diacrónicamente, por los procesos de aparición, transformación y desaparición de los íconos. Las asociaciones estilísticas pueden percibirse y proponerse, de acuerdo a esto, como niveles de sincronía dentro de un fenómeno diacrónico; sin embargo, no es esta la única lectura susceptible de hacer del proceso icónico. En efecto, la delimitación estilística muchas veces parcela y separa elementos comunes, cuya transformación y desaparición, no obstante, es siempre gradual, y puede ser observada desde una perspectiva diacrónica, aportando puntos de vista que escapan a la adscripción de estilos.

Para la Provincia del Loa podemos postular un proceso de cambio en el arte rupestre; proceso en el cual la interacción de los íconos en todo nivel (formal, narrativo, espacial, hierofánico) genera una compleja gama de variantes, que, a nivel de motivos, comprende el

---

<sup>2</sup> Castro y Martínez, 1996: 69



reemplazo, desaparición y modificación formal de íconos; a nivel medio, la construcción, reconstrucción y resemantización de escenas; finalmente, a nivel general, comprende la construcción de espacios sagrados de composición heterogénea y diacrónica. Espacios cuya cadena de realizadores y receptores mantiene una percepción hierofánica del conjunto de realizaciones rupestres a un nivel generalizado, salvo excepciones que serán comentadas y desarrolladas a lo largo del presente escrito.

### ***Formulación del problema***

Como se ha señalado, el proceso icónico tiene distintas y complejas lecturas; narrativas, contingentes, o relativas al marco y circunstancias históricas puntuales que las sociedades realizadoras vivieron.

Sin embargo, este trabajo pretende apuntar a un estudio interpretativo de los elementos simbólicos subyacentes a estos procesos y circunstancias. Aceptando que tanto el cambio radical de motivos, como la modificación gradual de los mismos, implican cambios en la percepción, debemos señalar que el entendimiento del arte rupestre como hierofanía no aislará a las representaciones de sus contextos inmediatos; por el contrario, se nutrirá de ellos para cimentar una perspectiva transversal del simbolismo sagrado presente en íconos del arte rupestre de la provincia del Loa. Ello se traducirá en un trabajo de énfasis interpretativo, dentro del marco del proyecto Fondecyt n° 1011006 titulado “Entre la oralidad y la arqueología: caminos y senderos prehispánicos desde el Loa hasta Atacama.” La zona de estudio se circunscribe al área de investigación determinada por dicho proyecto.

En consecuencia a lo anterior, creemos que los caminos y rutas pueden ser definidas como vías de contacto, no sólo de bienes, sino de ideas; en ellas se hace presente la interacción simbólica que podemos ver plasmada en los sitios de arte rupestre. Por ende, proponemos circunscribir el estudio a sitios cercanos a rutas reutilizadas durante estos períodos, en el entendido que la misma lógica de reutilización operaría para dichos sitios.

El período cronológico propuesto es el lapso que incluye Período Intermedio Tardío, Tardío, Colonial y Republicano Temprano. Durante todo este tiempo, se suceden los horizontes culturales de manera quizá más abrupta y absoluta que en períodos anteriores. Los señoríos regionales ceden ante el imperialismo inca, poseedor de un fuerte contenido ideológico; a su vez, este horizonte cede a la intromisión de la égida conquistadora española, también fuerte a nivel ideológico y con una considerable vocación coercitiva.

De esta forma, pretendemos discernir símbolos sagrados dentro de un proceso ideológico de construcción dinámica, a través de una importante manifestación física; íconos plasmados en el arte rupestre.

### ***Objetivos***

Por consiguiente, estamos en condiciones de proponer los siguientes objetivos:

## **Objetivo General**

\*Contribuir a la comprensión de los marcos de creencias de la Provincia del Loa a lo largo de los Períodos Intermedio Tardío, Tardío, Colonial y Republicano Temprano, estableciendo un correlato entre símbolos, sacralidad e íconos rupestres en la Provincia del Loa.

## **Objetivos específicos**

\*Caracterizar el arte rupestre asociado a los Períodos Intermedio Tardío, Tardío, Colonial y Republicano Temprano, para los sitios de la provincia del Loa.

\*Discernir íconos concretos y repertorios iconográficos que resultan recurrentes dentro las tradiciones rupestres de la Provincia del Loa, a lo largo del tiempo y en distintos estilos.

\*Sintetizar y sistematizar la información disponible sobre la religión en los Períodos Intermedio Tardío, Tardío, Colonial y Republicano Temprano, bajo un prisma diacrónico e integrador que se organiza sobre la base de constructos teóricos elaborados ex profeso para esta memoria.

\*Establecer asociaciones entre arte rupestre y religión en los períodos mencionados.

\*Establecer asociaciones entre arte rupestre, religión y otras dimensiones culturales en la zona de estudio (sociales, políticas, económicas).

\*Evaluar la pertinencia de concepto de secularización para entender el arte rupestre de tiempos históricos.

## ***Resumen General***

Los símbolos, religión y creencias, son un soporte fundamental en la vida de los pueblos. La arqueología es una ciencia que puede ayudar a develar también este campo de acción importante en el pasado. Una de las formas fundamentales a partir de las cuales se puede obtener esta información, es a través de las imágenes realizadas en el pasado. En ellas, los símbolos se erigen de manera directa; pueden ser observados mayoritariamente en su contexto de realización, en forma de íconos. Entendiendo que el arte prehispánico ha sido largamente entendido como un referente colectivo y social por sobre la búsqueda de distinción individual, es altamente representativo de los marcos religiosos y universos simbólicos de sus realizadores y, en general, de los grupos humanos que interactuaron con estas representaciones. Concretamente, pretendemos pesquisar estos símbolos en el arte rupestre de la II región del país, junto a la proyección de los mismos hacia tiempos posteriores a la conquista hispánica.

## *¿Cómo?*

A partir de la siguiente premisa, propia de la psicología analítica: **los símbolos pueden ser leídos, antes que nada, como imágenes recurrentes y altamente estandarizadas en términos formales.** El reconocimiento de símbolos concretos en el arte rupestre y la información que éstos nos aportan para la comprensión de las sociedades en las que éstos se desarrollaron, debe llevarse a cabo en forma retroalimentaria con la información proporcionada por el resto del contexto arqueológico. A partir de ello pueden establecerse propuestas interpretativas que complementen el conocimiento logrado hasta ahora por las distintas líneas investigativas relacionadas con el arte rupestre en particular, y con la prehistoria del Norte Grande en general.

Sin embargo, una interpretación simbólica del arte rupestre amerita una serie de etapas previas. Para el presente caso de estudio, se implementó como unidad medular de análisis el concepto de **ícono**, entendido básicamente como un elemento visual estandarizado, susceptible de ser identificado a partir de su reconocimiento dentro de uno o varios estilos de arte rupestre regional. Esta definición, esencialmente formal, es el paso previo para cotejar a nivel asociativo si cada uno de estos íconos puede, en rigor, ser la explícita exteriorización de determinado símbolo.

Se entiende, pues, al arte rupestre de la región como a un proceso icónico de carácter diacrónico, en el cual han intervenido distintas tradiciones culturales. Este proceso puede ser estudiado, precisamente, a partir de la lectura de ciertos íconos reconocibles, algunos de los cuales han sido definidos como motivos recurrentes en las definiciones estilísticas existentes; otros, por el contrario, no han sido mayormente considerados como elementos centrales de estudio. Para ello, debe considerarse al conjunto del arte rupestre de la zona de estudio (íconos→símbolos y emplazamientos) como un texto, relacionado y legible desde una serie de contextos diacrónicos y sincrónicos, los cuales dan cuenta de distintas dimensiones de la actividad humana (cultural, social, política, económica) a través de la clave hermenéutica central del presente estudio: la dimensión sagrada (ver in extenso en Parte II de este escrito). A modo de síntesis, puede establecerse la base de este trabajo a través de la siguiente hipótesis:

### ***Hipótesis***

Puede apreciarse en el arte rupestre la existencia de un proceso icónico estrechamente vinculado a los universos simbólicos y a los marcos religiosos de las poblaciones de la Provincia del Loa, desde la Prehistoria Tardía hasta tiempos históricos. Esto se puede atisbar en la reconfiguración permanente de una cantidad limitada de íconos en el arte rupestre regional. Una aproximación a la comprensión de este proceso contribuirá al conocimiento de los grupos humanos que generaron, modificaron y convivieron integralmente con estas representaciones rupestres.

## Parte I

### Marco Teórico

#### *En torno al Arte Rupestre*

Todo cuanto hay en los cielos y la tierra resulta, potencialmente, material de referencia para la ejecución del arte; y por ende, para la acción, observación e imaginación del artista. Precisamente, para efectos de la presente investigación ha de entenderse “arte” como la constitución de un cosmos articulado, cuya génesis acoge una serie de elementos intrínsecos y extrínsecos al autor y a la propia obra en desarrollo. Una vez configurado este cosmos –por ende, una vez establecido un “orden”-ninguno de los elementos constitutivos resultará extemporáneo ni contradictorio, pues todos ellos pasan a formar parte de un sentido: el sentido de la obra de arte en cuestión.

Verbigracia, cada bloque rocoso con un par de motivos geométricos aislados; cada panel atiborrado de pinturas naturalistas yuxtapuestas; y, en fin, cualquier superficie rocosa intervenida y plasmada con representaciones rupestres es, en sí, un microcosmos ajustado a sentido, además de formar parte de un universo más amplio, en cuyas redes se relaciona, a su vez, como elemento constitutivo. Resulta adecuado, entonces, afirmar la siguiente síntesis: “allí donde hay paso del caos al cosmos, allí hay arte y artista”<sup>3</sup>.

Cabe plantear algunos elementos de juicio tendientes a robustecer la definición propuesta en el párrafo anterior. En primer lugar, debe señalarse que, etimológicamente, el propio vocablo arte proviene de la raíz indoeuropea *rt*. Como tal, está emparentado con los términos sánscritos *rita* (orden universal, justicia metafísica), *ritava* (lo regular), *ritu* (tiempo regulado), y finalmente, *rito*, concepto muy similar al que la misma palabra posee actualmente en nuestro idioma: acto de repetición de un acontecimiento sagrado.<sup>4</sup>

Por otra parte, la misma raíz se encuentra presente en el griego antiguo con *arti* (lo justo, proporcionado y regulado). A partir de ahí se llega al vocablo latín *ars*, referido a cualquier habilidad, oficio o ejecución que requiera cierta destreza específica. También el latín presenta el concepto *artus*, que hace referencia a las articulaciones del cuerpo y, por extensión, al cuerpo entero, ya que éste es tal precisamente gracias a la articulación de todos sus componentes. De esta manera, se ratifica que el término arte comparte este carácter de “conjunción ordenada de partes” con toda la familia de términos precedentes, derivados de la raíz *rt*.

Es importante este entendimiento orgánico del concepto “arte” (cosmos, ordenamiento, integración), pues resulta fundamental, dentro de los términos operacionales del presente

---

<sup>3</sup> Pacheco, 2001: 302.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

estudio. En contraposición, debe señalarse que, aún a la fecha, demasiadas investigaciones –desde la arqueología, o bien desde las ciencias sociales en general- inician sus estudios sobre el arte rupestre a partir de una premisa a mi juicio indebidamente reduccionista: que sólo entre comillas estas manifestaciones pre-modernas pueden ser entendidas como “artísticas”, pues no poseerían una serie de características esenciales, como la búsqueda de expresión individual, la exploración de un placer estético en sí, u otras. En rigor, debe señalarse que las mencionadas características sólo identifican a una parcela particular del quehacer artístico: la de la línea principal (y tampoco única) del arte occidental moderno, desde las postrimerías del renacimiento hasta el presente.

Ahora bien, con respecto al concepto específico de arte rupestre –que ya ha sido parcialmente caracterizado en la introducción del presente escrito-, existen distintas definiciones que dan cuenta, a su vez, de las diferentes aproximaciones teóricas que coexisten con respecto al fenómeno. No obstante, se hace pertinente iniciar una fundamentación del arte rupestre a partir de términos amplios –aunque también muy prácticos-, como los que propone J. L. Sanchidrián:

El término de arte rupestre designa a toda grafía, señal, figura, etc., ejecutada sobre una superficie mineral no movable por una persona de compleción media<sup>5</sup>.

A partir de esta definición, aparentemente técnica, pueden extraerse algunas características constitutivas del arte rupestre, tales como la intencionalidad de la ejecución; la conjunción específica entre representación y soporte; y, evidentemente, la estaticidad de dicho soporte, el cual, al no ser movable “por una persona de compleción media”, nos lleva a otra observación: el arte rupestre es un arte específico hecho para quedarse allí donde se realiza; y por ende, susceptible de ser entendido como un elemento integrante –y también integrador- de un paisaje cultural<sup>6</sup>.

Vale decir, tenemos al arte rupestre como una serie de representaciones, ejecutadas con intencionalidad sobre superficies minerales no movibles, y que se constituyen en elementos integrales (en su doble rol de integrantes e integradores) de un determinado paisaje cultural. Además, pueden agregarse algunas precisiones en torno a las técnicas de su ejecución, convencionalmente subdivididas en tres grandes grupos: representaciones grabadas, representaciones pintadas, y pictograbadas (éstas últimas, la conjunción de las dos primeras técnicas, al margen de cual sea la que predomine entre ambas).

Otra característica importante de las representaciones rupestres es su universalidad; en efecto, se trata de una de las más antiguas manifestaciones plásticas de la humanidad, y se han encontrado sitios rupestres en todos los continentes. Por ello, a decir de R. Raffino, “la única condición imprescindible para su surgimiento es la existencia de rocas para ser

---

<sup>5</sup> Sanchidrián, 2001:51.

<sup>6</sup> Entendiendo el concepto de paisaje cultural como una construcción cultural del entorno, por medio de la cual las sociedades tradicionales establecen una específica relación espiritual con su contexto natural (en Castro, 2002; también en Aldunate, Castro y Varela, 2003; y en Castro, 2004).

usadas como soporte para la ejecución”<sup>7</sup>. De tan entusiasta aseveración podemos rescatar el sentido de que no es un determinado estadio cultural, ni un sistema de subsistencia específico, el condicionante *sine-quantum* para la realización de arte rupestre dentro de un grupo humano. Efectivamente, en el área Centro-Sur Andina se ha asociado la realización de representaciones rupestres a sociedades desde el nivel cazador-recolector hasta el de una sociedad estatal, si bien el grado de “importancia” o la funcionalidad específica que se atribuya a las manifestaciones, en cada caso, varíe.

Por ende, debe considerarse al arte rupestre como una manifestación cultural<sup>8</sup> específica presente en disímiles grupos humanos, los cuales, desde la perspectiva de la modernidad, pueden ser entendidos globalmente como “sociedades tradicionales”<sup>9</sup>. En cuanto a la manifestación cultural, el arte rupestre se interrelaciona con otras manifestaciones culturales presentes en el grupo donde florece; entendiendo, por cierto, a la cultura como una compleja red dinámica. De esta manera, puede aventurarse que el arte rupestre se encuentra profundamente imbricado con todos los aspectos de la práctica social de un grupo humano<sup>10</sup>.

En consecuencia, la directa participación social, en cuanto acto cultural, es otra de las características del arte rupestre. Agréguese que no puede existir ni una interpretación ni una función unívoca para definir a estas representaciones, no sólo por los distintos tipos de sociedad en los cuales se despliega, sino porque también dentro de un mismo grupo específico existen distintos “por qué” (significados) y “para qué” (funciones) en torno al arte rupestre, ya sea en simultaneidad, o bien en orden sucesivo.

Esto último tiene relación con una de las características resaltadas en la introducción del presente escrito: el arte rupestre no ha sido concebido como una obra pasiva. Por el contrario, es su componente activo lo que, precisamente, permite que función y significado se mantengan vigentes, o bien puedan cambiar o vivir reformulaciones, en el seno de una misma sociedad o a través de distintas sociedades.

Desde la perspectiva de la creación, puede exponerse que la existencia del arte es el resultado de una fluidez cognitiva<sup>11</sup>, entendiendo al concepto de cognición como a una serie de procesos mentales en directa relación con la acción humana<sup>12</sup>. Estos procesos mentales a su vez se encuentran sujetos, en el orden biológico, a mecanismos físico-químicos específicos<sup>13</sup>, relacionados fundamentalmente con redes neuronales y sinapsis neuronales que se ejecutan, esencialmente, a partir de la zona del córtex cerebral<sup>14</sup>.

---

<sup>7</sup> Raffino, 2005:16.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Esta definición tiene sentido en términos generales, aunque, como se verá en capítulos subsiguientes del presente escrito, la realización activa de representaciones rupestres alcanza también parcialmente a actores actuales, pertenecientes nominalmente a una sociedad moderna.

<sup>10</sup> Espinoza, 1998.

<sup>11</sup> Mithen, 1998.

<sup>12</sup> Rivera, 2002.

<sup>13</sup> Sanchidrián, *op.cit.*

<sup>14</sup> Rivera, *op.cit.*

El individuo que se enfrenta, entonces, a la realización del arte rupestre, realiza una labor de síntesis: “traduce su percepción de lo sensible, lo emocional y lo vital, y sintetiza, al mismo tiempo, imaginación y pensamiento”<sup>15</sup>. Esta tarea de síntesis se encuentra dada por la mencionada fluidez cognitiva, que permite la suma de percepciones, emociones y elementos de análisis en la construcción de la obra de arte; vale decir, la adición de lo que, hasta hace no mucho, se denominaba convencionalmente elementos “racionales” e “irracionales”.

A su vez, sabemos que el proceso de creación del arte rupestre se encuentra condicionado por lo colectivo, entendido en primera instancia como el seno del grupo humano en el cual se llevan a cabo las manifestaciones. En relación a esto puede afirmarse, aplicado al arte rupestre, que:

Las ideas, antes de ser formalizadas, viven en la mente individual, pero así mismo en la cultura social, una vida compuesta de suposiciones y también de contrastes y alternativas<sup>16</sup>.

Otro condicionante general del proceso de creación del arte rupestre se encuentra compuesto por ciertos principios formales y universalmente presentes, que no se encuentran completamente concientizados, y que no son transmitidos por experiencia personal, sino que son manifestados por herencia. Estos principios, susceptibles de influir tanto en aspectos imaginativos como en aquellos propiamente cognitivos, pueden englobarse bajo el concepto empírico de inconsciente colectivo, propuesto por C. G. Jung<sup>17</sup>. Efectivamente, el avance en el campo de los estudios neuropsicológicos ha permitido establecer, recientemente, el principio de identidad del sistema nervioso humano al menos para toda la especie *Homo Sapiens Sapiens*<sup>18</sup>, lo cual permite también plantear la posibilidad de una idéntica capacidad de cognición, al menos en potencialidad<sup>19</sup>. Esta identidad cognitiva básica permite robustecer los fundamentos del concepto de inconsciente colectivo, tal como fuera planteado a principios del siglo XX.

En definitiva, podemos entender al individuo creador de arte rupestre, en términos de una “conciencia del yo” influida por dos factores: primero, por una conciencia social y cultural, propia del grupo en el cual se desenvuelve; y segundo, por formas provenientes del Inconsciente Colectivo. Sin embargo, lo que podríamos denominar la vida inconsciente no debe ser considerado exclusivamente un resto de naturaleza atávica, sino una región del ser humano a su vez permeable a la cultura<sup>20</sup>. Así, la suma de estos factores influyentes permite afirmar -sin por ello desestimar el rol de la propia “conciencia del yo”- que, en general, el hombre está siempre y en todas partes bajo el influjo de representaciones dominantes<sup>21</sup>, y que esta tendencia puede apreciarse generalmente en la creación artística<sup>22</sup> y específicamente en la creación del arte rupestre dentro de las sociedades tradicionales.

---

<sup>15</sup> Fèvre, 2005: 9

<sup>16</sup> Preta, 1999: 12.

<sup>17</sup> Jung 2002 (1936), 1997 (1951).

<sup>18</sup> Sanchidrián, 2001.

<sup>19</sup> Rivera, 2002; Lewis-Williams, 1997.

<sup>20</sup> Cencillo Ramírez, 1997.

<sup>21</sup> Jung, 1997 (1951).

Ahora bien, del mismo modo debe concebirse la dimensión del arte rupestre como una relación entre emisor(es) y receptor(es), entendiendo en el primer rol a quienes realizan las representaciones, y en el segundo rol, a quien quiera que se plante frente a éstas y obtenga de ellas un mensaje. En este sentido, el arte rupestre es comunicación, y puede ser articulado, en términos generales, bajo la clásica composición binaria de significado y significante<sup>23</sup>; entendiendo a éste último como una forma que porta un contenido, y al primero, como el contenido mismo.

En el caso concreto del arte rupestre, puede entenderse especialmente que la construcción del propio mensaje y del sentido derivado de éste es algo mutuo entre emisor y receptor. Desde este punto de vista cobra validez aplicar el concepto propuesto por Eco de “obra en movimiento”, en la cual el emisor espera manifiestamente la intervención de sus receptores para una construcción integral de la obra<sup>24</sup>. Efectivamente, las manifestaciones rupestres – más aún considerando su rol integral dentro del paisaje cultural- esperan generar una reacción en sus receptores inmediatos; ya sea una expresión votiva, como en el caso de las representaciones de Taira, signadas como propias del ceremonialismo pastoril<sup>25</sup>, o bien algún tipo de decisión contingente, como es el caso de las representaciones propuestas como indicadores de rutas regionales durante el Período Intermedio Tardío<sup>26</sup>. Incluso en el caso de ciertas representaciones plasmadas intencionadamente en lugares semicultos, de baja visibilidad y accesibilidad, se está en presencia de un emisor que busca una reacción activa de parte de su receptor, el cual accederá de manera dificultosa, o del cual se espera que esté en el secreto de cierta actividad misteriosa<sup>27</sup>.

Además, puede agregarse que el receptor activo no necesariamente tiene que compartir un contexto sincrónico con los emisores, sino que puede relacionarse con éstos a partir de las propias representaciones rupestres. Efectivamente, los emisores-creadores de las representaciones rupestres deben estar en el entendido que éstas últimas son, potencialmente, más duraderas que ellos mismos. La elección misma de un soporte parietal e inmóvil, por sobre otro soporte iconográfico, incluye la percepción de una permanencia de las representaciones a través de los ciclos del tiempo, por lo cual cabe la posibilidad que algunas de aquellas sean dirigidas, expresa y conscientemente, a receptores activos ajenos al contexto de simultaneidad de los emisores.

Por consiguiente, puede afirmarse la historicidad del arte rupestre como otra de sus características cardinales. Por medio de esta historicidad, puede entenderse una coautoría del receptor a través del tiempo<sup>28</sup>. De esta manera, puede ratificarse la concepción de las manifestaciones rupestres como un vehículo transversal –señalada en la introducción del

---

<sup>22</sup> Myers, 1990. También para Umberto Eco, en la creatividad influyen tanto el control consciente como el aporte del inconsciente (Eco, 1998).

<sup>23</sup> Saussure, 1971 (1916).

<sup>24</sup> Eco, 1984.

<sup>25</sup> Berenguer y Martínez, 1986.

<sup>26</sup> Núñez y Dillehay, 1979.

<sup>27</sup> Aquí se entiende el concepto de “misterioso” como la cualidad propia de un quehacer cultural específico cuya transmisión debe realizarse en forma selectiva y encubierta.

<sup>28</sup> Esta premisa ha sido propuesta por Jauss (2002) para la obra de arte en general.



presente escrito-, y, al mismo tiempo, ampliarse los alcances de esta afirmación: se trata de un vehículo transversal entre culturas, ya sea sincrónica o diacrónicamente; o bien, un vehículo transversal dentro de una misma cultura, en sentido diacrónico<sup>29</sup>.

Por todo lo anterior, puede comprenderse que una pluralidad de significados pueden convivir, en potencia, dentro de un solo significante<sup>30</sup>: las representaciones rupestres, en concreto. Sobre la posibilidad de acceder a estos significados, y la legitimidad interpretativa desde la perspectiva de receptores que se encuentran muy distantes del contexto directo del emisor (como de hecho es el caso del arqueólogo, que intenta aproximarse al arte rupestre a partir del paradigma general de la ciencia), existen distintas perspectivas, que serán desarrolladas en capítulos posteriores del presente escrito; por ahora, me interesa aclarar que el hecho de que no exista un solo significado, unívoco y excluyente, no es sinónimo de plantear un caos en la relación entre emisores y receptores. Por el contrario, se trata de dejar en evidencia la existencia del dinamismo y pluralidad de estas relaciones, que puede ser apreciada operacionalmente como una organización, o un sistema de relaciones, en torno al arte rupestre como significante.

En consecuencia con ello, se reafirma la caracterización del arte rupestre como una obra en movimiento, pudiendo aplicársele la siguiente frase: “la obra en movimiento, en suma, es la posibilidad de una multiplicidad de intervenciones personales, pero no es una invitación amorfa a la intervención indiscriminada”<sup>31</sup>.

En resumen, puede apreciarse que se han esbozado una serie de características constitutivas del arte rupestre, la última de las cuales dice referencia con una construcción activa de la obra entre emisor y receptor; integrándose, por ende, la dimensión comunicativa de las representaciones rupestres. Ahora bien, es precisamente esta dimensión la que permite aproximarse al fenómeno desde una perspectiva interpretativa, por lo cual amerita una visión más pormenorizada.

Efectivamente, el arte rupestre es un portador de sentido, estableciendo un vínculo comunicativo que implica codificación y decodificación(es). Por lo mismo, es también acción social; o más bien, interacción, o acción intersubjetiva<sup>32</sup>. Como se trata de un mensaje eminentemente visual –y también espacial-, es imposible que los sujetos que establecen esta interacción logren asirse directamente al significante, para extraer su significado; antes bien, toda la acción esta mediada por representaciones.

Así, el emisor abstrae representaciones mentales que luego traduce sobre el significante; éste se convierte, a su vez, en una representación, tanto en sentido físico como cognitivo. Luego, el receptor activo internaliza estas representaciones físicas e intenta traducirlas, a su vez, a sus propias representaciones mentales. Sólo a partir de este punto, puede emprender la decodificación de un significado.

---

<sup>29</sup> En tanto, la pertenencia de emisor y receptor a una misma temporalidad y grupo cultural, no implicaría la necesidad del concepto de “transversalidad.”

<sup>30</sup> Eco, 1984.

<sup>31</sup> Eco, 1984: 76.

<sup>32</sup> Crespo, 1995.

Por lo pronto, queda claro que el sentido del arte rupestre se encuentra directamente imbricado con el concepto de “representación”. Este puede ser definido, básicamente, como una forma de mediación entre sujeto y objeto; de esta forma, las representaciones median el proceso comunicativo, tanto en términos cognitivos, como conductuales. Para Schopenhauer, las representaciones son una pluralidad de imágenes de mundo llevadas a cabo en el espacio y en el tiempo<sup>33</sup>; son, por ende, contingentes, y por lo mismo podríamos agregar que están condicionadas históricamente, en concordancia con lo que hemos señalado en párrafos anteriores. También puede agregarse que la cualidad de representación es una medida de afirmación de realidad; por ende, todo aquello que puede ser representado, es real y tiene sentido<sup>34</sup>, independiente de si dicha “realidad” es física, o sólo conceptual.

Concretamente, el arte resultaría representación por antonomasia; dado que el mundo está sometido a las formas de representación, y dentro de éstas, son las representaciones artísticas una de las más legítimas maneras de acercarse al mundo de las ideas<sup>35</sup>. En definitiva, puede establecerse que, cuando nos referimos al arte parietal como “representaciones rupestres”, no solamente estamos haciendo alcance de su dimensión física, sino también haciendo alusión a su inherente dimensión comunicativa.

En este punto debe señalarse que, de entre todos los tipos de representaciones que median el proceso comunicativo en general (tanto en términos cognitivos, como conductuales), el arte rupestre se encuentra particularmente mediado por una serie de relaciones simbólicas. Por ende es menester ahondar, a continuación, en el concepto de símbolo y en los principales alcances de éste para los fines del presente estudio.

## ***Símbolo***

Existe, por cierto, un grado de complejidad inherente a cualquier intento de delimitación de la noción de “símbolo”. En primer lugar, puede señalarse que, etimológicamente, la palabra procede del griego *symbolon*, término que designaba en la Hélade a una tablilla o moneda que se partía en dos en el momento de separación de dos o más personas; el objetivo era que éstas, después de un prolongado lapso de tiempo, pudieran reconocerse o ser reconocidos al volver a reunirse, a partir del hecho físico de reconstituir los pedazos del *symbolon*<sup>36</sup>.

A partir de este sentido original fue configurándose la noción del símbolo como una especie de “representación convencional”, en términos amplios. Así, puede entenderse que los símbolos son formas determinadas de construir y expresar una idea o un pensamiento abstracto. En la actualidad, tanto el propio concepto como algunas de sus derivaciones (simbolismo, simbólica, simbología) son usados de manera muy distinta y, en algunos

---

<sup>33</sup> Schopenhauer, 1928 (1844).

<sup>34</sup> Wittgenstein, 1977 (1921).

<sup>35</sup> Schopenhauer, op.cit.

<sup>36</sup> Ivelic, 1996.

casos, aún contrapuesta; es por ello que se hace necesario establecer algunas bases para el uso posterior del concepto.

En términos muy generales, esta característica de “convencionalidad” ha servido para proponer que todos los conceptos son simbólicos por naturaleza, en cuanto abstracción; esto equivale a decir que el entendimiento no realiza la síntesis de los fenómenos directamente, sino mediado por símbolos<sup>37</sup>. De acuerdo a esto, toda relación entre seres humanos puede ser definida como una “interacción simbólica”<sup>38</sup>. Esta definición concuerda con la caracterización del arte rupestre que se ha hecho en las páginas precedentes, entendiendo por ende la relación entre emisor, obra y receptor como una clara interacción simbólica.

Sin embargo, se hace necesario circunscribir aún más el concepto de símbolo. Para ello, debe indicarse en primer lugar que, en tanto representación convencional, el símbolo no es deducible ni reducible directamente a lo que representa; vale decir, no es una codificación directa, como lo es el signo. Por ende, su decodificación no pertenece a una dimensión semiótica, sino que se mueve dentro de su propia dimensión, que podríamos llamar, propiamente, una dimensión simbólica. Al respecto, cobra sentido la advertencia de C. G. Jung: “Toda concepción que explique la expresión simbólica como una analogía o designación abreviada de una cosa es una concepción semiótica.”<sup>39</sup>

¿Cómo puede entenderse, pues, una expresión simbólica? Primeramente, debe considerarse al símbolo como un modo autónomo de conocimiento<sup>40</sup>; vale decir, una forma de conocimiento en sí, consustancial al ser humano<sup>41</sup>. En segundo lugar, debe expresarse que esta forma de conocimiento es esencialmente sintética: en efecto, una representación simbólica se manifiesta como la síntesis de más de un sentido posible, de convenciones, correspondencias y analogías; las que a su vez pueden ser captadas en distintos niveles por un receptor, más allá de la pura aprehensión conciente:

El símbolo es siempre un producto de naturaleza sumamente compleja, pues se compone de los datos de todas las funciones psíquicas. A consecuencia de eso no es ni de naturaleza racional ni de naturaleza irracional. Tiene, ciertamente, un lado que es accesible a la razón, pero también un lado que es inaccesible a la razón, por cuanto está compuesto no sólo de datos de naturaleza racional, sino también de datos irracionales de la pura percepción interna y externa. La abundancia de presentimientos y la preñez de significado del símbolo son cosas que hablan tanto al pensar como al sentir, y su peculiar carácter de imagen, cuando se configura en una forma sensorial, estimula tanto la sensación como la intuición<sup>42</sup>.

---

<sup>37</sup> Gutiérrez Pozo, 2001.

<sup>38</sup> Mead, 1965 (1934).

<sup>39</sup> Jung, 2000 (1921): 554.

<sup>40</sup> Eliade, 1979 (1955).

<sup>41</sup> *Ibíd.*

<sup>42</sup> Jung, 2000 (1921): 559.

Tenemos, pues, que el acceso al símbolo no se agota en un nivel consciente, sino que puede ser aprehendido a partir de distintos niveles; he aquí a lo que Jung se refería con los “datos irracionales” que en parte componen una representación simbólica. Por consiguiente, puede afirmarse que, en cuanto a su discernimiento, los símbolos son representaciones sintéticas susceptibles de ser captadas por las cuatro funciones psicológicas en conjunto<sup>43</sup>.

Algunas de las características enunciadas hasta aquí –irreductibilidad a una dimensión semiótica, constitución como una dimensión autónoma de conocimiento, propiedad de síntesis- pueden ser identificadas en la siguiente definición, en la cual R. Guénon utiliza la comparación entre el simbolismo y el lenguaje (oral) para aclarar diferencias y enunciar propiedades:

Generalmente, la forma del lenguaje es analítica, discursiva, como la razón humana de la cual constituye el instrumento propio; el lenguaje sigue o reproduce lo más exactamente dicho discurso. Por contra, el simbolismo propiamente dicho es esencialmente sintético, y por eso mismo intuitivo en cierto modo, lo que lo hace más apto que el lenguaje para servir de punto de apoyo a la “intuición intelectual”, que está por encima de la razón...<sup>44</sup>.

Puede decirse entonces, en propiedad, que la síntesis establecida por la función simbólica no es una síntesis de “significado”, sino de “sentido”, en tanto la vinculación entre representación y concepto no se agota en la captación sensorial, y tampoco en una construcción convencional del todo consciente. Agreguemos a ello que este “sentido” no es único ni excluyente: en efecto, una de las características fundamentales del símbolo es la polisemia, vale decir, la polivalencia de sentido<sup>45</sup>.

A partir de P. Ricoeur, puede extrapolarse que el símbolo posee un primer sentido, a través del cual, el sujeto puede remitirse a otro(s) sentido(s)<sup>46</sup>. Podría agregarse a ello que este primer sentido se enlazaría directamente con la representación convencional, conocida por el sujeto en la vida diaria, conscientemente; y los sentidos restantes, se fundarían en una serie de correspondencias polivalentes, que no invalidan el primer sentido: “El simbolismo añade un nuevo objeto a un objeto o a una acción, sin que por ello queden afectados sus valores propios e inmediatos”<sup>47</sup>.

En efecto, el universo simbólico se encuentra unido por un sistema de correspondencias y asimilaciones, pero “la simbolización es discontinua y trascendente a la obra en que aparece plasmada. En el simbolismo nunca hay mera relación de causa a efecto<sup>48</sup>”. Por ende, puede

---

<sup>43</sup> Las cuatro funciones psicológicas –sensación, intuición, percepción y juicio- fueron enunciadas por C. G. Jung en su libro *Tipos Psicológicos* (1921); actualmente son utilizadas en la aplicación de test categorizadores, como el de Meyers (1967), que reducen las funciones junguianas a un nivel operativo demasiado reduccionista.

<sup>44</sup> Guénon, 1995 (1962): 17.

<sup>45</sup> Martínez y Viscotti, 2004.

<sup>46</sup> Ricoeur, 1990.

<sup>47</sup> Eliade, 1979 (1955): 191.

<sup>48</sup> Martínez y Viscotti, op.cit.: 3.

aseverarse que “el símbolo se funda en las correspondencias existentes entre los diferentes estratos de la realidad, pero no toda correspondencia es analógica<sup>49</sup>”. Esto significa que lo aparentemente similar, vale decir, lo análogo, no es necesariamente aquello a lo cual el símbolo hace referencia. Vale preguntarse, entonces, ¿qué es lo que define las correspondencias de un símbolo? Y, en consecuencia, ¿cómo se configura un símbolo?

Hemos visto que el símbolo es una realidad compleja de captar, y también que sus correspondencias son polivalentes. Debe agregarse que todo símbolo se revela portador de fuerzas psicológicas y sociales<sup>50</sup>, por lo cual sus correspondencias se configuran históricamente, a través de la cultura. Esto significa que “...el símbolo vivo ha de incluir en sí lo que de afín hay en un gran grupo humano, para poder influir en él<sup>51</sup>”. Podemos concebir, por ende, una retroalimentación en la configuración mutua entre determinados símbolos y una tradición cultural. Por ende, resulta acertado proponer que “el estudio teórico del símbolo es inseparable del análisis de su despliegue en formas culturales efectivas<sup>52</sup>”.

En resumen, podemos afirmar que el símbolo puede ser leído –y configurado históricamente- a un nivel amplio, transcultural; también al nivel de una tradición cultural específica; y, finalmente, a nivel individual, pues cada individuo, en potencia, puede sintetizar -entre su consciencia e inconsciente- una particular relectura de los símbolos presentes en su horizonte colectivo. Es por ello que R. Mellafe ha señalado que el estudio de los símbolos puede permitir el acceso al contenido mental de un largo período histórico; pero también de una cultura específica y, en última instancia, de un individuo<sup>53</sup>.

En otras palabras, es precisamente su cualidad inherente de **sobredeterminación** lo que hace que el símbolo sea tan atrayente y sustentable en diversos planos; desde lo individual a lo colectivo, desde la simultaneidad a períodos acotados o largos de tiempo, la acción del hombre con respecto a esta sobredeterminación permite la llamada “pregnancia simbólica” mencionada por M. Eliade<sup>54</sup>, por medio de la cual un símbolo –o un conjunto determinado de éstos- se mantiene vivo y activo en su permanente despliegue cultural.

Por otra parte, también puede perderse esta condición: en efecto, a lo largo del tiempo, y por distintas causas, un símbolo puede disipar su sobredeterminación al interior de la cultura que lo cobija. Por otro lado, la dinámica de la historia humana impele al encuentro de culturas y, por ende, al encuentro de símbolos, algunos de los cuales pueden verse subsumidos en otros, perdiendo entonces su sentido y, por ende, su rol netamente simbólico. Así, puede señalarse que, mientras un símbolo está vivo, es “la expresión de una cosa que no cabe designar de mejor manera que con él”<sup>55</sup>. Agreguemos que, cuando un símbolo no está vivo, sus representaciones pueden de todas formas permanecer o perpetuarse a través del quehacer humano, aunque degradadas, mutiladas, o bien

---

<sup>49</sup> Guénon, 1995 (1962): 239.

<sup>50</sup> Meslin, 1978.

<sup>51</sup> Jung, 2000 (1921): 557.

<sup>52</sup> Gutiérrez Pozo, 2001: 110.

<sup>53</sup> Mellafe, 1982.

<sup>54</sup> Eliade, 1979 (1955), 1996 (1964).

<sup>55</sup> Jung, 2000 (1921): 555.

transformadas en meras “herramientas” socio-culturales: metáforas, códigos, convenciones, o, principalmente, alegorías<sup>56</sup>.

La alegoría es un símbolo reducido, constreñido al papel de signo<sup>57</sup>, a la designación obligatoria de una sola de sus posibilidades<sup>58</sup>. Se trata, entonces, de una mecanización del símbolo<sup>59</sup>, por medio de la cual uno de sus sentidos se petrifica y deviene en significación excluyente y limitada; sin embargo, en cuanto a las formas, una alegoría aún puede encontrarse cubierta por un ropaje simbólico. De esta manera, como ejemplo de alegoría puede citarse el caso de alguna “imagen inerte, un concepto bien racionalizado”<sup>60</sup>. Al perderse la sobredeterminación, se opone, entonces, la pregnancia propia de un símbolo vivo, a la esterilidad de un símbolo llevado a la condición de alegoría.

Por otro lado, la conceptualización de símbolos vivos o degradados nos remite, a su vez, a la esfera del cambio; y por ende, a la de la acción. Con respecto a esto, puede precisarse que:

El símbolo despierta determinadas intuiciones...se trata, pues, de un lenguaje, que actúa a la vez en y sobre la materia psíquica, y por el cual el hombre siente, mucho antes de comprenderla y explicársela racionalmente, su experiencia inmediata<sup>61</sup>.

De esta forma, y siempre entendido como un modo autónomo de conocimiento, el simbolismo puede apreciarse, en cuanto a acción, como un lenguaje; un lenguaje activo, al que podemos denominar **operación simbólica**. Este tipo de operaciones establecen vínculos entre el hombre –ya como sujeto, ya como colectividad- y conjuntos de símbolos vivos; relación que debe sostenerse en un acto de sobredeterminación, para que dichos símbolos no caigan en la discontinuidad o, finalmente, la pérdida de sentido. Por ende, toda operación simbólica debería conducir a la **eficacia simbólica**: en tanto esto se produce, existe símbolo vivo. De lo contrario, éste puede ser rebajado a alegoría, a metáfora visual, a significante malogrado.

El simbolismo, entonces, expresa y representa una participación vivida, sugerida o que excede la propia experiencia humana, vinculando dicha participación a una dimensión sensible: una acción, un objeto, una imagen. En resumidas cuentas, señalemos que el pensamiento simbólico permite tender vínculos y aproximaciones entre el sujeto y el cosmos; entendiendo a éste último como entorno absoluto, e incluyendo, por ende, en él, a los otros sujetos; a todo lo visible e invisible; y también, por cierto, a los dominios de naturaleza y cultura, no expresados ya como una antinomia operacional, sino más bien hermanados como universo de realidad en torno al mencionado sujeto.

---

<sup>56</sup> Como puede verse, lo contrario a un símbolo no viene a ser sinónimo de su desaparición, sino más bien su transformación en representaciones de alcance más limitado; de acuerdo a la premisa de M. Eliade de que un símbolo puede camuflarse, mutilarse o degradarse, aunque no extirparse (Eliade, 1979 [1955], 1981 [1957]).

<sup>57</sup> Jung, op.cit.

<sup>58</sup> Jung, 1998 (1949).

<sup>59</sup> Martínez y Viscotti, 2004.

<sup>60</sup> Bachelard, en Martínez y Viscotti, op.cit.: 2.

<sup>61</sup> Meslin, 1978: 202.

Ahora bien, como el propio pensamiento simbólico establece vínculos entre individuos, es precisamente en virtud a estos lazos intersubjetivos que se presentan los símbolos que han de ser consensuados en el seno de la cultura; aquellos símbolos que, en virtud a un *consensus gentium*, a decir de C. G. Jung, constituirán principalmente las claves de sentido para un grupo humano. En palabras de M. Grebe, “las construcciones simbólicas se legitiman y validan al generarse consensos activados por los procesos de comunicación y transmisión cultural”<sup>62</sup>. Efectivamente, es en la cultura donde estos símbolos perviven, decantan o decaen, a través del tiempo; pues la propia cultura, en tanto conjunto del quehacer humano, se funda, en suma, sobre la conciencia y el inconsciente.

De esta manera, estos conjuntos de valores simbólicos, constituidos en el seno de la cultura, establecen puentes de sentido referentes a distintos ámbitos de la dimensión humana; ámbitos tales como la vida social, la pervivencia de la propia cultura, la ética, las esferas del arte, de la religión, de las tradiciones narrativas (principalmente orales, en el caso de las sociedades tradicionales). Desde este punto de vista, estos puentes de sentido pueden ser homologables a las formas simbólicas propuestas por E. Cassirer<sup>63</sup>, pero con una función menos totalizante, más específica y delimitable; en efecto, en todos los ámbitos culturales más arriba descritos, existe -además de un sistema simbólico- también un sistema conceptual, semiótico, constituido sobre la base de delimitaciones enfáticas.

No es entonces, desde luego, el simbolismo un exclusivo ente rector de toda actividad del hombre; aunque sí puede operar con mayor primacía sobre algunas áreas de la dimensión humana, y también sobre algunos grupos humanos en particular, a diferencia de otros grupos, sobre los cuales primaría la lógica de un sistema conceptual semiótico<sup>64</sup>. Es, pues, en principio, en las sociedades tradicionales donde el simbolismo se manifiesta como estructura esencial de todo desarrollo cultural<sup>65</sup>; y es, fundamentalmente, a través de su manifestación en imágenes, como el simbolismo se hace particularmente presente en las esferas del arte.

En efecto, es en términos de imágenes como más claramente podemos percibir una manifestación simbólica; desde otro punto de vista, puede decirse que las imágenes resultan recipientes idóneos para encarnar a los símbolos. Por ello, puede postularse que “la misión y el poder de las imágenes es hacer ver todo cuanto permanece refractario al concepto”<sup>66</sup>. Se trata, por ende, de representaciones dotadas de las cualidades y características generales

---

<sup>62</sup> Grebe, 1997: 44.

<sup>63</sup> Cassirer, 1971 (1925).

<sup>64</sup> En este punto es necesario advertir la insustentabilidad y, por ende, la inconveniencia del siempre divulgado planteamiento sobre una antinomia absolutamente irreductible, maniquea, entre aquellas sociedades “primitivas”, presas de una mentalidad “irracional”, mítica, simbólica; y aquellas que encarnarían lo contrario, particularmente la sociedad occidental-moderna, racional y conceptual. Lo cierto es que las sociedades tradicionales, pese a la activa presencia de puentes simbólicos en su diario acontecer, no son “irracionales”, pues demuestran de forma permanente un ordenamiento conceptual y, en último término, una racionalidad funcional a su propia existencia; por otra parte, la sociedad occidental-moderna, por más que así lo afirmen loadores y detractores, no ha extirpado del todo el pensamiento simbólico, pues simplemente éste forma parte en última instancia de sus estructuras de cognición.

<sup>65</sup> Guénon, 1995 (1962).

<sup>66</sup> Eliade, 1979 (1955): 20.

propias de todo símbolo, y por lo mismo resulta lógico complementar que “las imágenes son multivalentes por su propia estructura”<sup>67</sup>. O sea, son polisémicas y viven en la cultura por medio de la antes mencionada acción de sobredeterminación. Es por eso que traducir una imagen a uno solo de sus planos de referencia, es aniquilarla en cuanto instrumento de conocimiento simbólico. A esa dirección apuntaba, con seguridad, Eliade, al aseverar que “sobre el plano de la dialéctica de la imagen, toda reducción exclusiva es aberrante”<sup>68</sup>.

La importancia de las imágenes como sistema de representación y como indisoluble sostén del simbolismo ha sido intuita desde tiempo atrás; ya Aristóteles afirmaba que no se piensa sin imágenes. Posteriormente, Tomás de Aquino rescata una ejemplificación dada por Agustín de Hipona, para elaborar un juicio sobre la operación simbólica; señalando que el símbolo es algo que, aparte de la apariencia que muestra a nuestros sentidos, trae a la mente algo distinto de sí mismo, “de la misma manera que la huella de un animal nos informa sobre el paso de la bestia”<sup>69</sup>. Como puede notarse, el ejemplo se centra en una imagen, en tanto símbolo vivo.

Para James Hillman, las imágenes están con nosotros ininterrumpidamente; imaginamos antes de la acción, después de la acción y durante la acción. También destaca Hillman que las propias imágenes acompañan los pensamientos, y no pocas veces los provocan; con respecto a los sentimientos, las imágenes no sólo los acompañan, sino que, con suma frecuencia, los provocan<sup>70</sup>. Así, vemos su directa incumbencia en las dos principales formas de elaboración simbólica, pensamiento y sentimiento.

Puede decirse, entonces, que la imaginación, o sea, el procesar-en-imágenes, nos abre a la realidad; por ende, cabe aplicar la noción del homo *imaginalis*<sup>71</sup>, para hacer referencia a aquella dimensión humana que nos permite percibir que el sujeto “es en el mundo” en cuanto imaginando. Entonces, la imagen no sólo es generadora de creencias y actos pese a ser también un objeto de contemplación<sup>72</sup>, sino precisamente en razón y a partir de ello.

En resumen, puede afirmarse que, orquestadas entre la captación de los sentidos y las emociones<sup>73</sup>, las imágenes constituyen el vehículo esencial por medio del cual se establecen operaciones simbólicas, con un alto grado de eficacia simbólica. Ahora bien, si este “vehículo simbólico” en particular se manifiesta altamente activo y presente en los sistemas de representación de imágenes, dicha relación se fortalece aún más si se trata de grupos humanos susceptibles de ser caracterizados como sociedades tradicionales; es decir, volvemos al punto de interés central del presente escrito, el arte rupestre, ahora reafirmado en torno a su alta potencialidad para la expresión de sentidos, tanto a nivel sincrónico, como diacrónico.

De esta manera, puede considerarse que:

---

<sup>67</sup> Op.cit.: 15.

<sup>68</sup> *Ibid.*: 16.

<sup>69</sup> Tomás de Aquino, 1947 (1274).

<sup>70</sup> Hillman, 2001 (1975).

<sup>71</sup> *Ibid.*

<sup>72</sup> Rodríguez, 1997.

<sup>73</sup> Rodríguez, 1997.



Durante milenios, las imágenes hicieron entrar a los hombres en un sistema de correspondencias simbólicas, orden cósmico y orden social, mucho antes de que la escritura lineal viniera a peinar las sensaciones y las cabezas<sup>74</sup>.

Este enunciado expone la preeminencia de las imágenes como símbolos dominantes en las sociedades tradicionales. Así también lo reafirma C. Lévi-Strauss, al afirmar que el pensamiento salvaje “parece sumergido en imágenes”, por lo cual éste sólo podría trabajar desde analogías, y en torno a aproximaciones<sup>75</sup>. Sin embargo, las propiedades centrales de representación e identificación que posee la imagen-símbolo, pueden también apreciarse en ejemplos propios a una sociedad moderna-contemporánea:

Una imagen, aunque no pueda ser leída, es interpretada por aquel que la mira...de esta forma existirán tantas interpretaciones como miradas, pero la capacidad unificadora de la imagen hace que se identifiquen entre sí los que comparten una misma imago cultural (vg. los componentes de la Cruz Roja, de una orden religiosa, de un grupo musical); así la imagen deja de ser individual y forma parte del grupo a través de la identificación de sus miembros con la imago cultural que comparten<sup>76</sup>.

Este párrafo da la clave para apreciar la imagen en cuanto símbolo, en tanto pertenencia y también en cuanto proyección hacia el exterior del grupo humano en cuestión. Entonces, las imágenes-símbolos pueden entenderse como **proyecciones extra-conscientes**, entendiendo que se encuentran revestidas del poder del inconsciente, y que también suelen proyectarse con el beneplácito de la conciencia cultural; sobre ambos pilares, consecuentemente, se puede fundamentar un sentido de identidad, una pertenencia.

La imagen-símbolo entendida como referente identitario de un grupo en particular –de un grupo que comparte una “imago cultural”, como señalaba Rodríguez- también puede actuar como condicionante parcial y, potencialmente, incluso como estructurador de relaciones entre distintos grupos culturales. En efecto; sabemos que los sistemas de comunicación verbal y visual operan a nivel biológico como un instrumento adaptativo, “aumentando y cimentando la conciencia social del grupo a la vez que dirigen el comportamiento social del individuo”<sup>77</sup>. Ahora bien, se supone que el lenguaje verbal es prioritario, pero “si dos grupos humanos interactúan y mantienen distintas lenguas, la información visual pasa a primer plano en la comunicación”<sup>78</sup>. Vale decir, la imagen-símbolo es susceptible de convertirse en punto de relación entre culturas.

Aún más, puede entenderse que “la presencia de las imágenes y de los símbolos es lo que conserva abiertas a las culturas”<sup>79</sup>. Aparente paradoja, ya que, como sabemos, una cultura

---

<sup>74</sup> Debray, 1992: 47.

<sup>75</sup> Lévi-Strauss, 1975 (1962).

<sup>76</sup> Rodríguez, op.cit.: 239.

<sup>77</sup> Sanchidrián, 2001:41.

<sup>78</sup> Op.cit.

<sup>79</sup> Eliade, 1979 (1955): 187.

es, esencialmente, conservadora, refractaria al cambio<sup>80</sup>; y sin embargo, entre sus principales cualidades está precisamente la adaptación permanente a él, a lo largo del tiempo. Así, cobra sentido el postulado enunciado en su momento por A. Oyarzún, en el sentido de que “no hay pueblos sin historia”<sup>81</sup>. En medio de esta permanente dinámica entre permanencia, encuentro y cambio, el símbolo -particularmente, la imagen-símbolo- juega un papel central.

Por ende, la Identidad en torno a lo imaginario<sup>82</sup>, expresado en imágenes simbólicas, puede resumirse de la siguiente manera:

En toda situación de grupo existe una representación imaginaria subyacente, común a muchos de los miembros del grupo. Mejor aún, en la medida de que existe tal representación imaginaria hay una unidad y algo común en el grupo<sup>83</sup>.

Ahora bien, desde una perspectiva visual, ciertas recurrencias representativas de una imagen-símbolo pueden ser expresadas como íconos; precisamente, derivado del griego *eikon*, “imagen”. Así, se propone, en principio, a los íconos como un conjunto recurrente de elementos simbólicos visuales institucionalizados<sup>84</sup>. Precisamente, se ha utilizado el concepto de ícono en tanto símbolos representativos de una tradición cultural particular. Así lo hace M. E. Grebe:

Las representaciones icónicas consisten en monumentos u objetos, decoraciones o dibujos—todos ellos documentos primarios elaborados por los actores sociales indígenas—capaces de proyectar mediante formas concretas algunos aspectos relevantes de la construcción simbólica del mundo sur-andino<sup>85</sup>.

Ésta es, en primer lugar, una definición operacional. No obstante, también puede inferirse de ella la presencia de, al menos, dos supuestos teóricos que el autor del presente escrito hace suyos: la manifestación en cuanto íconos de los símbolos vivos; y la existencia de una tradición cultural específica en cuyo seno opera un conjunto de símbolos determinados, la tradición de la llamada “Área Centro-Sur Andina”.

Vale decir, se reafirma, en este párrafo, a los íconos como representaciones simbólicas sujetas al devenir histórico, percibibles en el seno de una tradición cultural a la cual se le reconoce una continuidad, pese a una serie de transformaciones puntuales merced a impactos externos. Es, precisamente, en el seno de esta misma tradición cultural, la del Área Centro Sur Andina, que se inserta el trabajo del presente escrito; he aquí algo que resulta pertinente tener presente al acercarse al estudio del arte rupestre, considerando

---

<sup>80</sup> Turaine, 2006.

<sup>81</sup> Oyarzún, 1940:4.

<sup>82</sup> Claro está, entendiéndolo lo “imaginario” no en cuanto al uso común del término, sino del modo específico en que J. Hillman utiliza el concepto, mencionado en la página anterior.

<sup>83</sup> Anzieu, citado en Rodríguez, 1997: 239.

<sup>84</sup> El concepto de ícono, en cuanto categoría operacional, es discutido con mayor profundidad en Partes VI y VII (Metodología y Análisis, respectivamente).

<sup>85</sup> Grebe, 1997: 44.

dentro de su composición regional una serie de íconos representativos de ciertas operaciones simbólicas producidas a lo largo del tiempo.

Volviendo a una consideración más general con respecto a las propiedades del símbolo, podemos recapitular y afirmar, sintéticamente, que toda operación simbólica consiste en transformar un objeto cualquiera (particularmente una imagen, en el caso del arte, pero, como se ha dicho, también un acto, o una palabra) en algo diferente, en vías de otorgar un sentido, un puente de correspondencias. Ahora bien, debe apreciarse que muchas operaciones simbólicas pretenden convocar, en sus respectivos objetos, la correspondencia con realidades consideradas más amplias, más elevadas o trascendentes (o también más inciertas o desconocidas) con respecto a la experiencia cotidiana del ser humano. Estas pueden ser entendidas como operaciones de simbolismo religioso.

De esta manera, si el símbolo es susceptible de ser entendido como mediación y puente - entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo oculto y lo manifiesto, entre pensamiento y sentimiento-, parte medular de esta mediación se instituye, no sólo hacia otros hombres y otras culturas; también hacia lo sagrado, de la forma en que el ser humano conciba o intuya esto.

Efectivamente, como decía Goethe<sup>86</sup>, existe una fuerza dinámica del símbolo que permite vincular al ser humano con una totalidad que le excede; la vinculación con esa totalidad remite, de una u otra forma, a lo sagrado, sobre todo en las sociedades tradicionales. En concordancia con ello, puede decirse que el rol del símbolo religioso sería, a partir de M. Meslin, introducir al hombre en el ámbito de lo sagrado por medio de un tipo particular de relaciones<sup>87</sup>. Ahora bien, el examen de este rol y una necesaria aproximación conceptual a dicho ámbito de lo sagrado hacen necesario el siguiente subcapítulo, en miras al entendimiento orgánico del presente escrito.

## ***Religión***

En primer lugar, resulta apropiado concebir a un símbolo religioso en el arte como la representación sintética y polisémica de ciertas ideas, mediante determinadas convenciones visuales, las cuales se tornan altamente significativas dentro de determinado grupo humano; esto último, en virtud a la trascendencia, consciente o inconsciente, que los miembros de dicho grupo humano le atribuyen a tales convenciones visuales. De esta forma, es válido señalar que los símbolos religiosos son “modos de representación de lo sagrado que concuerdan con el pensamiento y la sensibilidad de los hombres de una cultura dada”<sup>88</sup>.

Ahora bien, el uso de las nociones de “sagrado” y “trascendencia” puede resultar poco esclarecedor para la propia definición de religión. Debe señalarse, pues, en primer término, que ambas nociones pueden ser usadas para englobar una serie de características imprecisas, cuyo conjunto es percibido por el sujeto como su propia contraparte -o como su

---

<sup>86</sup> Goethe, 2003 (1806).

<sup>87</sup> Meslin, 1978.

<sup>88</sup> Meslin, 1990 (1976): 356.

objeto de atención- en el contexto de una experiencia religiosa, sea ésta individual o colectiva. De aquí se colige que el concepto de religión puede ser caracterizado, antes que nada, como una relación; relación en la cual el sujeto se plantea ante un “objeto” que se encuentra, en último término, más allá de su total alcance y comprensión. En el contexto de esta relación, el simbolismo permite que el sujeto objetivice, precisamente, a esta contraparte inasible a través de representaciones concretas.

A lo largo de los siglos, la relación general entre símbolos y religión ha decantado en la construcción y pervivencia de sistemas, organizaciones y tradiciones culturales que complementan, norman o reemplazan la experiencia religiosa individual; a su vez, la decadencia o definitiva pérdida de dichos sistemas y organizaciones trae aparejado, también, el declive de sus símbolos religiosos más decisivos, los que, no obstante, pueden reubicarse o resemantizarse con el paso del tiempo. Por ello, puede afirmarse que “difícilmente se hallará un solo gran símbolo religioso cuya historia no sea la trágica sucesión de innumerables caídas”<sup>89</sup>.

Dejemos, por ahora, establecido que el simbolismo religioso es aquel que permite mediar en la relación entre el sujeto y lo que éste último percibe como sagrado. Añádase que la propia palabra “religión” proviene de la voz en latín “*re-ligare*”: vale decir, re-conectar, volver a conectar; en términos amplios, se trataría de volver a conectar al ser humano con un sentido más amplio que éste, entendido precisamente como lo sagrado, lo trascendente o, directamente, con la divinidad. Como puede apreciarse, la propia etimología del término permite robustecer este punto de vista de la religión en cuanto relación: los verbos “acceder”, “direccionar” y “proyectar” resultarían también funcionales a la voluntad de esta relación entre el sujeto y lo sagrado.

Sin embargo, más allá de esta consideración inicial, se hace necesaria una mínima objetivación de la religión, que permita percibirla e incluirla como objeto de estudio, en directa relación con los conceptos ya expuestos de arte rupestre y símbolo. Es aquí, en la consideración de lo religioso como fenómeno, como surge claramente a la vista la enorme diferencia de criterios y enfoques que han existido a la hora de abordar el tema.

A partir del siglo XIX, cuando comenzaban a constituirse las ciencias del hombre –o sociales-, el fenómeno de la religión empieza a ser considerado objeto de estudio. Así es como Feuerbach, por ejemplo, postula a mediados del siglo que la imaginación humana, como función natural, tiene directa relación con la construcción de los dioses; de esta manera, la divinidad sería un producto imaginado, concerniente en última instancia a los deseos insatisfechos de los hombres<sup>90</sup>. Si bien el aporte de Feuerbach es poner en el tapete el rol de la imaginación como función activa en la constitución de lo religioso, su reducción del fenómeno a una mera proyección de lo deseado insatisfecho resulta insuficiente, dado que el hombre no necesariamente busca establecer un mero espejo de sí en su relación con

---

<sup>89</sup> Eliade, 1979 (1955): 16.

<sup>90</sup> Feuerbach (1844), en Meslin (1978). El propio Meslin (ob. cit.) señala el origen de este razonamiento en Jenófanes de Colofón (s. VI a.C.)

lo sagrado<sup>91</sup>.

También a mediados del siglo XIX, se hacía fuerte el método comparativista, aplicado a las distintas experiencias, tradiciones y costumbres religiosas de pueblos vivos y del pasado, de muy distintas peculiaridades culturales. Esta tendencia tenía su origen en el postulado de la Ilustración, acerca de la existencia de una religión natural –y racionalizable- común a toda la humanidad. También se nutrió, posteriormente, de la aplicación de la tesis evolucionista al fenómeno de la religión: de esta manera, todos los estadios religiosos seguirían un progreso consecuente al desarrollo de la civilización, hasta llegar al grado máximo: el monoteísmo cristiano, propio de la sociedad más civilizada de todas, la Europea Occidental Moderna.

En este contexto, se ubican los estudios de Max Müller<sup>92</sup>, quien establecía comparaciones filológicas en el estudio de mitos y tradiciones religiosas para, a partir de ellas, inferir un trasfondo común. Así, estableció la identidad, en cuanto a la construcción de lo sagrado, de romanos, griegos, iraníes e indios, agrupados como “la familia aria”. Pese a su asimilación absoluta entre lenguaje y mitología, y pese al sentimiento de superioridad occidental - propio de su época- que impregnaba sus trabajos, Müller sentó un precedente valioso para el posterior estudio del lenguaje en relación al fenómeno religioso.

Las últimas décadas del siglo XIX permiten apreciar a la naciente disciplina antropológica plantear una serie de estudios centrados en la búsqueda de un origen de la religión. Así, E. B. Tylor, en su obra “*Primitive Culture*” (1871), plantea la tesis del animismo como la primera noción religiosa en aparecer en la humanidad, al identificarse en el hombre primitivo la idea de una dualidad psicofísica<sup>93</sup>. El orden evolutivo propugnado por Tylor y sus seguidores era el siguiente: animismo, politeísmo, monoteísmo. La controversia generada por la tesis del animismo generó distintas respuestas, como la de A. Lang, antiguo discípulo de Tylor. Lang planteó la tesis de un pre-animismo, edificada sobre la evidencia de tribus etnográficas, sitas en un “estadio arcaico”, que creen en un Ser Supremo sin haber pasado ni por el animismo, ni por el politeísmo. Así mismo, Lang planteaba que la idea de un “Dios Creador” se desarrollaba por homología ante la propia facultad constructora, creadora, productora, que posee el mismo hombre, en cuanto *homo faber*.

Sir James G. Frazer, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, se constituyó en un importante referente para el estudio de la religión, a la cual reubica dentro de un esquema evolucionista modificado: primero primaría un estadio de magia, después la religión propiamente tal, y, finalmente, el estadio más avanzado, la ciencia. Su caracterización del estadio de “magia” -en cuanto marco de relación entre cultura, sociedad y naturaleza- para el hombre considerado primitivo, constituye uno de sus principales aportes, desentendiéndose, además, de la búsqueda exacta de un origen irreductible para el

---

<sup>91</sup> De hecho, a partir de Feuerbach se han establecido otros postulados, muchos de ellos de tanta pobreza teórica como metodológicamente insostenibles: Marx, por ejemplo, declaraba simplemente que la religión era algo “falso”. ¿Falso para quién y en nombre de qué? La existencia de un fenómeno universal en el cual una multiplicidad de sujetos atestiguan la veracidad de su vínculo específico con lo sagrado no puede ser declarado ni insostenible ni inexistente, sólo porque así le acomode al gusto de un observador del fenómeno.

<sup>92</sup> Müller, 1970 (1898).

<sup>93</sup> Tylor, 1970 (1871).

sentimiento religioso. En su erudita y copiosa obra se aprecia también el mérito de complementar trabajos etnográficos con fuentes históricas y mitológicas<sup>94</sup>, aunque no siempre se aprecie una sistematicidad orgánica en la integración de estos abundantes datos.

A comienzos del siglo XX, la escuela sociológica francesa plantea un nuevo punto de vista para apreciar el fenómeno de la religión, a partir de los vínculos irreductibles de éste con la vida social. Importante iniciador de esta línea de trabajo es Émile Durkheim, a través de su obra mayor, “Las Formas Elementales de la Vida Religiosa” (1912). Centrando sus estudios en el caso concreto del totemismo australiano, Durkheim postuló que toda manifestación religiosa responde a necesidades colectivas concretas, que en último término la explican y la generan. Así por ejemplo, el tótem se constituye como la proyección simbólica de todo el clan ante el individuo, normándolo en su accionar, aunque también dando sustento a su necesidad de protección<sup>95</sup>.

La perspectiva sociológica del estudio de la religión es llevada adelante y también perfeccionada por Marcel Mauss, sobrino de Durkheim. A partir de la premisa de que creencias y ritos son inseparables de los marcos sociales que los sustentan, Mauss caracteriza a la vida religiosa como una de las categorías fundamentales del pensamiento humano; originado, por supuesto, en las vicisitudes de la vida colectiva. Además de sentar un valioso precedente para el posterior desarrollo del estructuralismo<sup>96</sup>, Mauss también toma y perfecciona el análisis de la magia iniciado por Frazer.

En paralelo a todos estos estudios, sitos desde la perspectiva más amplia y colectiva de la religión, se desarrollaban también investigaciones sobre la experiencia religiosa, desde la perspectiva del individuo. Así J. M. Charcot, por ejemplo, uno de los padres de la psicología experimental, postula en las últimas décadas del siglo XIX a la religión como un fenómeno patológico<sup>97</sup>. Mucho más completo en esta misma dirección se inscribe Sigmund Freud, quien sostuvo que las actitudes religiosas son comparables a los síntomas neuróticos individuales; un ejemplo decidor a este respecto sería la relación entre el Complejo del Padre y la creencia en un Dios Supremo y Castigador. Posteriormente, en su obra *Tótem y Tabú* –y tras la lectura de la obra de Frazer–, Freud insinúa la existencia de un alma colectiva que se manifiesta simbólicamente, aunque siempre como la amplificación de la experiencia traumática vivida por una psique individual<sup>98</sup>. En general puede decirse, en acuerdo con Meslin, que la religión era para Freud una forma mayor y compleja de la neurosis obsesiva y universal, inherente a toda la humanidad<sup>99</sup>.

---

<sup>94</sup> Frazer, 1998 (1890).

<sup>95</sup> Durkheim, 1993 (1912).

<sup>96</sup> En efecto, Lévi-Strauss rescata la obra de Mauss y, en buena medida a partir de ésta, construye su propia teoría.

<sup>97</sup> Charcot (1950).

<sup>98</sup> Freud, 2001 (1912).

<sup>99</sup> Meslin, 1990 (1976). Recuérdese, por otra parte, que la línea de investigación psicoanalítica fue seguida por antropólogos, siendo uno de los primeros casos señalados el de Malinowski (1975 [1922]), aún cuando su diagnóstico final sobre el complejo de Edipo, para el caso de los trobriandeses, llegase a diferir del dictaminado por su maestro austríaco.

También se centran en la experiencia individual los trabajos de Rudolf Otto, aunque desde una perspectiva muy distinta. A principios del siglo XX, Otto señalaba que no sólo hay que estudiar las representaciones colectivas, sino, por sobre todo, el sentimiento religioso que subyace y mantiene vivas aquellas. Así, se centra en la percepción psicológica, por parte del sujeto, de algo que es “cualitativamente distinto” a él; este “algo” es lo sagrado, experimentado concretamente por el sujeto a través de vivencias denominadas numinosas<sup>100</sup>, las cuales producen una especial modificación de la consciencia. El conjunto de las experiencias numinosas puede ser clasificado, básicamente, en tres tipos de actitudes: *mysterium tremendum* (el sobrecogimiento ante lo absoluto o lo divino, que puede derivar en temor); *fascinans* (la obnubilación, asimilable a la participación mística que Otto observó en sus viajes a la India); y *augustum* (la reverencia hacia el absoluto o la divinidad).

Entre los méritos de R. Otto se encuentra, fundamentalmente, el propio concepto de lo numinoso, ocupado con posterioridad por otros estudiosos, tanto en el tema de la religión, como específicamente en el tema de los estados extáticos de conciencia. Por otra parte, sienta las bases de la caracterización de la religión como una relación con lo sagrado (aunque entendiéndolo en términos esencialistas); también señala que el hombre no ha podido construir la idea de Dios a su propia imagen<sup>101</sup>, pues figura en él una inherente condición psicológica hacia lo no develado, hacia lo vasto e irreductible que alimenta, en última instancia, a toda experiencia numinosa<sup>102</sup>.

Desde el seno de la sociología, pero con la intención de aproximarse más bien a la mentalidad que a la funcionalidad social, surge en las primeras décadas del siglo XX Lucien Lévi-Bruhl. Señalando como insuficiente la identificación entre lo religioso, lo social y lo lógico, plantea que el pensamiento primitivo se encuentra regido por la ley de participación (formas de identificación mística con el entorno vivo y sugerido); este tipo particular de pensamiento puede ser definido como “pensamiento pre-lógico”<sup>103</sup>. Así, sólo cuando la ley de participación pierde fuerza, ha de ser mediatizada por representaciones materiales, que signarían, propiamente, el paso de un estado pre-religioso a uno de religión.

Complementando y matizando sus propios postulados, Lévi-Bruhl advierte, en la década del '30, que toda actividad mental es, a la vez, lógica y pre-lógica; sólo esta doble estructura psíquica permite explicar la creencia en la divinidad<sup>104</sup>, y la perpetuación de ésta a través de la cultura. Sólo la tendencia a la primacía de una u otra, entre ambas estructuras de pensamiento, permitiría identificar el estadio religioso de un grupo humano. A mi juicio, la nomenclatura manifiestamente evolucionista-lineal de sus conceptos (lógico, pre-lógico; religioso, pre-religioso) ha llevado a una crítica exacerbada de la obra de Lévi-Bruhl; crítica que, por lo demás, parece ignorar la profundización de sus estudios posterior a 1910.

---

<sup>100</sup> Otto, 1968 (1917).

<sup>101</sup> Contrariando de este modo una hipótesis que, como hemos visto, había sido defendida -entre muchos otros- por Feuerbach y Lang.

<sup>102</sup> Para exponer esta orientación común a toda experiencia numinosa, Otto se apoya en las sentencias de Maître Eckart, acerca de “impregnarse de y por Dios” (Otto, 1968 [1917]).

<sup>103</sup> Lévi-Bruhl, 1960 (1910).

<sup>104</sup> Lévi-Bruhl, 1966 (1935).

Desde las obras de Otto y Lévi-Bruhl pueden enlazarse algunos conceptos interesantes; de hecho, podría entenderse que el valor e intensidad de la experiencia numinosa individual en un sujeto, oscilaría de manera inversamente proporcional a la fuerza de las representaciones materiales y formulaciones conceptuales de la religión colectiva, en el pensar y actuar del mismo sujeto. Vale decir, al alejarse la experiencia personal de lo sagrado-vivido, cobra más fuerza la institucionalización religiosa, a nivel sociocultural. Sin embargo, este planteamiento no puede estar sujeto a la concepción de evolución lineal, propia del contexto en que fuera inicialmente formulado. Por el contrario, debe hacerse la salvedad de que muchas veces, en el seno de una misma cultura, los individuos que la componen pueden vivir momentos de mayor o menor cercanía con respecto a sus formas religiosas consensuadas; de la misma forma con respecto a la experiencia numinosa individual, existiendo vastos ejemplos en los cuales los sujetos renuncian a toda vivencia personal de lo sagrado, dejando ésta en manos de especialistas sociales (sacerdotes, místicos, psicopompos, etc.).

La formulación de identidades y homologías propias a estructuras mentales específicas, ya sugerida por la obra de Lévi-Bruhl, puede verse complementada, en primer término, por la perspectiva de Ernst Cassirer. Éste último engloba a todas las formas hasta entonces entendidas como pensamiento mágico, primitivo, pre-lógico o participativo, como constituyentes de un lenguaje mítico; lenguaje que viene a ser un genuino, legítimo y distinto modo de conocer, y por ende, en ningún caso inferior a la racionalidad analítica preconizada por la modernidad<sup>105</sup>. A su vez, este tipo de lenguaje se encontraría particularmente en funcionamiento por medio de símbolos, los cuales quedarían sobre todo de manifiesto en los casos del arte y la religión.

Posteriormente, a partir de la década de los 50', surge el análisis estructuralista. Se identifica su directa filiación con respecto a las fuentes de la escuela sociológica francesa, al aseverar que manifestaciones tradicionalmente entendidas como religiosas –mitos, rituales, curaciones mágicas- se encuentran indisolublemente unidas a las necesidades de la vida social. Sin embargo, también se incorporan las nociones de mentalidad y de categorías de pensamiento (izadas por autores como Cassirer y Lévi-Bruhl), enarbolándose, en consecuencia, la noción de estructura: un conjunto de sistemas simbólicos, interrelacionados, común e invariable para toda la humanidad, cuyas “piezas” pueden modificar su orden, pero no ser definitivamente extirpadas ni creadas<sup>106</sup>.

Pese al estudio de realidades consideradas directamente religiosas por parte de los pueblos estudiados, el estructuralismo levi Straussiano niega, sin embargo, el concepto mismo de lo sagrado. Todo queda “explicado” en la interrelación entre la estructura y la justificación-pervivencia de lo social; así, la magia resulta una proyección de la naturaleza en el hombre, y la divinidad, una proyección antropomorfa que el hombre confiere a su entorno natural. Además, el concepto mismo de estructura queda establecido de manera sincrónica, restringiéndose así el acceso a la rica historia que portan los símbolos religiosos.

---

<sup>105</sup> Cassirer, 1971 (1925).

<sup>106</sup> Lévi-Strauss 1970 (1958), 1975 (1962).



Con muchas diferencias con respecto al enfoque lévi-straussiano, también centra sus estudios en el concepto de estructura Georges Dumézil. A lo largo de décadas, llevó a cabo el estudio del fenómeno religioso en los pueblos indoeuropeos, incluyendo mitos, epopeyas, ritos, instituciones, y lenguaje; a través del conjunto de ello, llegó a establecer la existencia de una estructura mental afín a todos estos pueblos<sup>107</sup>. De aquí se colige que Dumézil designa con el nombre de “estructura” a la representación coherente y lógica que ciertos pueblos se hacen de las realidades en que viven; dichas estructuras se encuentran, no obstante, insertas en la diacronía, y por ende, sus distintas manifestaciones culturales concretas presentan cambios y particularidades a lo largo del tiempo.

A lo largo de décadas de estudios, Carl Gustav Jung se dedicó al análisis del fenómeno religioso, al cual llegó a través de ciertas regularidades en las experiencias oníricas de sus pacientes; éstas fueron identificadas por el psiquiatra suizo como evidencias de una función psicológica propia, relacionada con el ámbito de lo sagrado, que se encontraría sujeta a la intervención de procesos inconscientes manifestados a través de grandes decantaciones simbólicas específicas: los arquetipos. La analogía entre estas experiencias oníricas en el hombre moderno, y el contenido de ciertos mitos, rituales, epopeyas y cuentos de hadas, muchos de ellos vigentes en sociedades tradicionales, le llevó a reafirmar su concepción de lo religioso como una de las funciones universales de la psique humana.

De esta forma –y tomando en cuenta a R. Otto– Jung postula que toda expresión de la religión “expresa la particular actitud de una consciencia transformada por la experiencia de lo numinoso”<sup>108</sup>. A partir de esta base, sostiene que toda “confesión” (entendiendo por tal a toda socialización religiosa institucionalizada) se funda, en origen, a partir de estas experiencias de lo sagrado, objetivadas a través de símbolos vívidos que se muestran entre el inconsciente y la conciencia, entre la intuición onírica y la manifestación material.

Por todo ello, señala, la religión es un fenómeno histórico y social, pero también un importante asunto personal<sup>109</sup>. A mi juicio, esta última aseveración puede complementarse cabalmente integrando el concepto de cultura a estos tres niveles mencionados para la articulación de lo religioso (individual, histórico, social); desde esta perspectiva, se entendería a la cultura como la reproducción de un modo “en sí” de pensar y de representar los aspectos religiosos dentro de un grupo, más allá de las funcionalidades sociales que inciden en la normatividad del fenómeno en cuestión.

A partir de Jung, con su enfoque fenomenológico de la experiencia religiosa, se constituye definitivamente a lo sagrado como un objeto de estudio válido (no reducible ni explicable como ilusión ni neurosis) desde la psicología. A su vez, se tienden puentes para conectar esta experiencia individual con las vivencias colectivas de la religión, a través de símbolos de diversa índole cuyas manifestaciones más amplias y universalmente reconocibles serían los arquetipos.

---

<sup>107</sup> Dumézil, 1996 (1971).

<sup>108</sup> Jung, 1998 (1949): 24.

<sup>109</sup> Op.cit.

Precisamente las conceptualizaciones que Jung hace del símbolo religioso son en buena medida aprovechadas y aplicadas por Mircea Eliade, quien establece las bases de lo que él denomina Historia de las Religiones<sup>110</sup>. Eliade –también discípulo de Dumézil- aplica un estudio del fenómeno religioso a través del tiempo y de distintas culturas, buscando regularidades no reductoras, susceptibles de ser delimitadas en categorías de entendimiento de lo sagrado. Su concepto de hierofanía, expresado ampliamente como una “manifestación de lo sagrado”, remite a distintas modalidades del pensar y actuar simbólico del hombre: así, por ejemplo, las hierofanías del “centro del mundo”, del “árbol cósmico”, de las “piedras de rayo”, de “la construcción del templo”<sup>111</sup>, de la metalurgia<sup>112</sup> o de las especificidades celtas solares, lunares o uránicas.

Con todo, cada hierofanía es un enfoque particular del ser humano; podría decirse que no existe realidad que no pueda, potencialmente, ser considerada sagrada. En ese sentido, la diferenciación entre lo sagrado y lo profano –una de las dialécticas fundamentales en la obra de M. Eliade<sup>113</sup>- no obedece a realidades esenciales en sí, sino a un flujo susceptible a cambio permanente a lo largo del tiempo y el espacio.

Finalmente, puede señalarse la importancia de Michel Meslin, quien, a partir de la década de los '70, realiza un esfuerzo integrador con respecto a los variados enfoques de estudio del fenómeno religioso. Meslin propone la configuración de una ciencia de las religiones<sup>114</sup>, entendiendo que las distintas perspectivas de estudio (experiencia individual, dimensión social, estructura simbólica, identidad cultural) son necesarias y complementarias para el estudio de lo sagrado; vale decir, para el estudio de la aprehensión y relación con aquello que el hombre considera sagrado, a través de sus distintas experiencias.

En resumidas cuentas, lo sagrado se encuentra directamente imbricado en las variadas dimensiones de la realidad humana, y se retroalimenta con éstas; sin embargo, no por ello es explicable ni reducible, sencillamente, como un epifenómeno de otras dimensiones de la cultura. M. Meslin, a la postre, propone que esta “ciencia de las religiones”, integradora de distintos enfoques y hermenéuticas, puede ser englobada bajo el concepto de Antropología Religiosa<sup>115</sup>.

En general, puede observarse que la apreciación del fenómeno religioso como tal ha oscilado, a grandes rasgos, entre dos péndulos: la experiencia individual y la vida colectiva. De acuerdo a ello, se han llegado a afirmar postulados excluyentes, como el que actualmente sostiene K. Wilber; a saber, que la única verdad esencial en cuanto a lo sagrado es la vivencia personal, y que toda estructura colectiva en torno a ella es prácticamente un “secuestro” de la experiencia verdadera<sup>116</sup>. Por otra parte, estudios derivados del marco estructuralista, que consideran a la vida social como la única realidad

---

<sup>110</sup> Eliade no es el primero en utilizar el término, pero sí lo es en aplicarlo al intento de fundación de una disciplina orgánica.

<sup>111</sup> Eliade, 1996 (1964).

<sup>112</sup> Eliade, 1993 (1937).

<sup>113</sup> Eliade, 1981 (1957).

<sup>114</sup> Meslin 1978, 1990 (1976).

<sup>115</sup> Meslin, 1993.

<sup>116</sup> Wilber, 1992 (1972).

simbólica válida, gozan aún de buena salud para lo que se refiere a definir lo sagrado como un epifenómeno secundario de ella.

En cambio, siguiendo una perspectiva integradora (y recordando lo expuesto en páginas precedentes, acerca de los distintos niveles de aprehensión del símbolo), creo pertinente establecer una definición que conjugue lo esencial de las distintas miradas al fenómeno religioso.

De esta manera, se entenderá a la religión como una realidad inherente al ser humano, expresada como la tendencia a una relación entre éste y lo que considera sagrado. Esta realidad inherente cubre dos pilares fundamentales, el psicológico y el social, conectados y sustentados a través de la cultura. Esta tríada de aprehensión de lo sagrado (psique, cultura, sociedad) se mantiene viva, sobre todo, a través de símbolos vivenciados a distinto nivel por el ser humano, y se sustenta formalmente a través de representaciones y conceptos ya explícitamente concientizados.

Por ende, con respecto al pilar psicológico de la religión, cabe reafirmar, una vez más, su pertinente asociación con la etimología misma del término: *re-ligare*, volver a conectar una relación entre el ser humano y la divinidad<sup>117</sup>. En este sentido, el religar puede ser entendido, tanto como un puente con una realidad externa al propio sujeto, como con la conexión con las profundidades psíquicas, que en términos junguianos se conoce como *selbst*<sup>118</sup>.

Con respecto al pilar social, la religión puede ser caracterizada como todo un marco ordenador, normativo y sobre todo generador de cultura. De acuerdo a esto, entenderemos en este aspecto a la religión como **el marco social institucionalizado que aglutina ciertos pilares míticos y se encausa y proyecta con eficacia simbólica tanto en el campo de las ideas, como en el de la acción**. De tal forma, se entiende la importancia y el sustento de mitos (narrativas-vivencias de sentido), ritos (acciones de sentido) y dogmas (conceptualizaciones racionalizadas) en el sustento social de un marco religioso.

Como se ha dicho, el tercer componente de esta tríada de aprehensión de lo sagrado es la cultura, entendida a su vez como conexión, sustento y articulación espacio-temporal de los otros dos pilares. En efecto, la integración de los distintos niveles de percepción del sentimiento religioso se encuentra en la cultura, en tanto “un modo (del ser humano) de definirse en el mundo y frente a sus semejantes”<sup>119</sup>.

Una vez establecida esta forma de entender el fenómeno religioso, puede agregarse que son, precisamente, los distintos modos de definirse en el mundo y frente a los semejantes, los que permiten captar la amplitud del fenómeno religioso a través de sus particularidades.

---

<sup>117</sup> R. Otto, 1968 (1917). No resulta impropio plantear una alternativa aún más amplia para la misma definición; entendiendo, así, a la función psicológica religiosa como una “orientación incondicional hacia algo” (Jung, 2000 [1921]).

<sup>118</sup> Traducido casi consensuadamente al español como Sí-Mismo. En general, los distintos planos de búsqueda en los cuales el sujeto identifica a lo sagrado deberían resultar, en principio, equivalentes para la perspectiva del investigador externo.

<sup>119</sup> Meslin, 1990 (1976): 409.

Aquí cabe contemplar el rol de la historia, dado que tanto en la religión, como en la idea de la divinidad, probablemente no haya nada de histórico en cuanto al fondo, pero todo en su desarrollo es histórico<sup>120</sup>. Esto equivale a decir, en definitiva, que el hecho religioso se singulariza y delimita tan pronto como se manifiesta; se expresa en la historia, pero es trans-histórico.

Por otra parte, se ha señalado a la participación simbólica como una función necesaria para que –tanto a nivel de sujeto como de grupos humanos-, se haga efectiva la vivencia de lo sagrado; de hecho, no es otra cosa que un pertinaz manejo simbólico lo que, en primer término, permite sustentar y afianzar ciertos marcos religiosos socio-culturales. En este sentido, y haciendo hincapié en las culturas tradicionales (tales como las propias del Área Centro Sur Andina, que ocupan el presente estudio), podemos expresar que la participación simbólica entre el ser humano y los distintos ámbitos de relación con lo sagrado se encuentra firmemente asentada sobre el mito y el ritual; entendidos, ambos, como cimientos colectivos de alta eficacia simbólica.

### ***Mito y Ritual, soportes simbólicos de la religión***

En efecto, ya se ha esbozado -en la definición de la página precedente- la importancia del mito y el ritual con respecto a los marcos religiosos sociales. Sin embargo, es menester agregar que ambos pilares no agotan su significación en cuanto funcionalidad social; así, pueden ser entendidos ampliamente como soportes simbólicos de la religión, articulando, de esta forma, la dimensión religiosa con las otras dimensiones de la vida. Mito y ritual se constituyen, de esta manera, en posibilidades de vivencia participativa, tanto a nivel colectivo, como individual.

En primer lugar, puede decirse que un mito comprende “el relato de hechos primigenios, paradigmáticos y atemporales, en cuya recreación el ser humano reafirma su propia condición esencial”<sup>121</sup>. Estos relatos paradigmáticos se sostienen a través del tiempo, en una permanente dinámica de continuidad y cambio, a través de las distintas posibilidades que la cultura otorga para su sustento. Los mitos no necesariamente deben aludir directamente a grandes narraciones cosmogónicas; efectivamente, las tradiciones orales pueden establecer caracteres míticos y, por ende, fundacionales, para el relato de distintas circunstancias históricas cuya importancia es más bien acotada -o específica- en el seno de un grupo humano.

La visión predominante acerca de los mitos en la cultura occidental osciló constantemente entre la idea de “mentiras supersticiosas” o “infundios propios de pueblos atrasados”; en el mejor de los casos, se les señaló como cierta clase de alegorías, llenas de enseñanzas. Sin embargo, como antes se ha dicho, el propio avance de las ciencias sociales en el estudio sobre la religión –a partir de la segunda mitad del siglo XIX- fue de la mano, las más de las veces, del estudio de los mitos, ya sea en sociedades etnográficas, o procedentes de la

---

<sup>120</sup> B. Constant, en Meslin, 1978.

<sup>121</sup> López y Aguayo, 2003: 8.

antigüedad<sup>122</sup>. Así, cobró sentido el postulado de Cassirer -esbozado en páginas precedentes- acerca del mito como una modalidad específica del pensamiento humano, no mejor ni peor que otras; poseedor de su propio universo de sentido y, por supuesto, de sus propias reglas<sup>123</sup>.

Enlazado con lo anterior, puede decirse del mito que es un “*humanun*”; es decir, una de las maneras del hombre de ser en el mundo<sup>124</sup>. Se trata de relatos que fundan un sentido en sí mismos, y que no buscan convencer en términos dialécticos, sino establecer una dimensión de realidad y seguridad ontológica para el ser humano. De esta manera, puede afirmarse que “propiamente, el mito no busca ni ofrece explicaciones, sino razones para vivir<sup>125</sup>”; en definitiva, un mito “exige que se le reconozca<sup>126</sup>”. Con respecto a la articulación de los mitos, a través del proceso de construcción de la vida cultural, podemos percibir también los niveles psicológico y social, de la misma manera que ha sido trazada para el concepto general de religión.

Así, en el nivel psicológico, una de las funciones más reconocibles del mito puede ser definida como el posicionamiento del individuo ante lo numinoso: “el hombre es mítico en la medida en que se reconoce como un ser limitado, pero abierto a algo que lo trasciende y no cerrado sobre sí mismo”<sup>127</sup>. Inquietudes, temores, anhelos, grandes o pequeñas interrogantes, pueden verse así sistematizadas –o conjuradas- al volverse conscientes y de cierta manera mensurables dentro de la psique del individuo. Gran parte de esta propiedad puede apreciarse, también, a un nivel colectivo, ya sea aplicada explícitamente en términos de cohesión social o bien moldeando, de manera amplia, los derroteros de la dimensión cultural en un grupo humano.

De esta manera, ambos niveles de participación –individual y colectivo- permiten concebir la validez del mito como una forma de control y proyección del ser humano hacia su universo de referencia, fundando, por ende, específicas dimensiones de realidad. El propio camino a través del cual el mito se desarrolla y afianza es un proceso de construcción permanente e inherente, pues “la actividad mitopoiética es inevitable: todo individuo, toda sociedad necesita motivaciones y fundamento para existir<sup>128</sup>”. Esta función mitopoiética, a la vez necesaria e ineludible, reafirma la vinculación entre mito y religión, en tanto el primero es operación simbólica susceptible de servir a la voluntad de sentido que, en general, da forma a la segunda. Por ello resulta válido afirmar que “la religión brota con el hombre mítico; correlativamente, los mitos encierran en sí los contenidos concretos de las

---

<sup>122</sup> No obstante, no puede dejar de mencionarse el caso de Giovanni Battista Vico como el verdadero precursor del estudio moderno de los mitos, ya en pleno siglo XVII; consideraba que la historia de las distintas circunstancias históricas de los pueblos decantaban en estos relatos, en parte metafóricos, en parte reales, cuyo alto potencial informativo esperaba la exégesis de parte de una ciencia nueva dedicada a los estudios del hombre (Vico, 1941 [1730]).

<sup>123</sup> Cassirer, 1971 (1925).

<sup>124</sup> Moreno, 1993.

<sup>125</sup> *Ibid.*: 19.

<sup>126</sup> Frankfort y Frankfort, 1967 (1946): 18.

<sup>127</sup> Moreno, 1993: 18.

<sup>128</sup> Moreno, 1993: 19

religiones<sup>129</sup>”, ya sea como narración, como parábola, como construcción de metáforas transmitidas oral y visualmente.

La posibilidad de transmitir y vivenciar los mitos a través de imágenes es válida y frecuente. Recuérdese la preeminencia de las imágenes en tanto símbolos dominantes en el seno de sociedades tradicionales; y recuérdese, por sobre todo, la propiedad que posee la imagen-símbolo como generador en sí de creencias y actos. Efectivamente, la articulación del mito a través de imágenes puede ser expuesta de la siguiente manera sintética:

El mito es la exégesis del símbolo. Desarrolla en una serie de acciones externamente relacionadas el contenido condensado del símbolo...el mito fracciona un pensamiento en diversas imágenes conexas, y cede al receptor la tarea de extraer las últimas consecuencias de tal conexión<sup>130</sup>.

De esta manera, el mito predispone para la acción a través de relatos paradigmáticos que de por sí sugieren y conectan imágenes, susceptibles de ser reproducidas culturalmente a través de íconos concretos. De hecho, la representación de elementos míticos a través de la iconografía ha sido uno de los supuestos importantes a partir de los cuales se ha avanzado hacia la comprensión de sociedades prehistóricas<sup>131</sup>. En el caso concreto del arte rupestre, esta posibilidad ha podido robustecerse en las circunstancias en que se ha contado con el aporte de datos etnohistóricos y etnográficos<sup>132</sup>.

En general, las distintas formas concretas del mito –incluyendo su expresión iconográfica– poseen la propiedad de recontextualizarse, adaptándose a través de una dinámica de continuidad y cambio. Esta propiedad les permite expandirse y proyectar su influencia a través de culturas en contacto, o bien desdoblarse en una multiplicidad de versiones parciales. Por ello puede decirse que “los mitos particulares...construirán una forma concreta del Mito, que podrá ser transitoria y limitada, que podrá desaparecer y ser sustituida por otra”<sup>133</sup>.

A la par con el mito, en cuanto soporte simbólico de la religión -y poseedor también de un amplio campo de posibilidades- se alza el ritual. Dado que la actitud religiosa conlleva consigo, las más de las veces, un conjunto de prácticas cotidianas específicas, la visibilidad de los ritos es alta en general, y no sólo en lo que respecta a sociedades tradicionales.

El ritual posee una lógica a la vez formal y simbólica; está constituido por un comportamiento, y también por una carga de significado que, si bien no necesita explicar exhaustivamente la acción que se está realizando, al menos proyecta su sustento a lo largo del tiempo. Permite establecer y mantener ciertos puntos de singularidad dentro de la vida cotidiana, que de tal forma se manifiestan cargados de una sacralidad específica; así, el ritual pasa a ser “un método concreto por el cual se expresa y reafirma una realidad

---

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Bachofen, 1988: 39.

<sup>131</sup> Verbigracia, entre muchos otros: Valcárcel 1959, Cook 1994.

<sup>132</sup> Verbigracia, Mostny 1961; Berenguer y Martínez 1986; Gallardo, Castro y Miranda 1990; Castro y Gallardo 1996; Artigas, 2003.

<sup>133</sup> Moreno, 1993: 20.

sagrada”<sup>134</sup>, también entendible como un conjunto de “técnicas de abordamiento y manipulación de lo sagrado”<sup>135</sup>.

Para que el ritual pueda realmente ser calificado como tal –vale decir, expresado a la vez como significado y significante-, debe haber operación simbólica; desprovisto de ésta, pierde sentido, se transforma en ceremonial vacío, mecanizado, y por ende incapaz de su función unificadora. En tanto, al operar simbólicamente, el ritual se convierte efectivamente en una dimensión de participación para los individuos que lo realizan.

Particularmente en el seno de sociedades tradicionales, la vida colectiva se encuentra normada por conductas rituales en una proporción significativa; no obstante, dentro de las Ciencias Sociales, el estudio del ritual como concepto amplio ha generado numerosas monografías específicas, pero no modelos generales de aproximación teórica como los que sí se han desarrollado en torno al mito. De hecho, en muchas oportunidades se aplican a la acción ritual marcos elaborados en principio para el mito y para la actividad mitopoiética.

En general, la relación entre mito y ritual es de por sí compleja y desigual, presentando muchos matices y variables; por ende, no puede ser determinada unidireccionalmente. Existen rituales que se sostienen en el tiempo sin encontrarse asociados de manera determinante a un mito (o incluso habiendo perdido, con los años, dicha asociación). De la misma forma, pueden encontrarse mitos que no se sostienen en determinados rituales específicos, sino que dejan mucho más abierto el margen para la acción. Sin embargo, en todos los casos, la posibilidad de vinculación entre mito y ritual se encuentra siempre latente dentro del ámbito de la cultura<sup>136</sup>.

Efectivamente, la articulación entre mito y ritual contribuye en alto grado a configurar los vínculos de la vida colectiva en el seno de sociedades tradicionales. Así, en los casos en que se forja esta articulación, la coherente disposición de ambos elementos interrelacionados genera un sistema que proyecta un sustrato simbólico -en principio religioso- hacia los distintos ámbitos de la vida social. A su vez, el individuo puede acceder a planos de seguridad ontológica a través de su propio grado de participación en este sistema.

Cobra validez, pues, señalar que “el vínculo funcional entre mitos y ritos es para el hombre un medio de aproximación a lo sagrado y de posesión de su poder”<sup>137</sup>. Este vínculo es una verdadera toma de posesión, proyectada tanto a un nivel individual como colectivo. Puede suceder, en algunos casos, que las gentes puedan reconstruir su propio sistema mito-ritual a partir de la conservación de uno sólo de sus pilares. En el caso de las tierras altas de Atacama, puede apreciarse esta reconstrucción, a partir de un contenido ritual que se mantiene en buena medida incólume desde tiempos prehispánicos, junto a un contenido mítico que, en cambio, ha venido reconfigurándose a través del tiempo.

---

<sup>134</sup> López y Aguayo, 2004: 8.

<sup>135</sup> Eliade, 1996 (1964): 413.

<sup>136</sup> Como ejemplo de lo anterior, puede señalarse que en la Roma Republicana el acto ritual se había transformado, en sí, en la principal objetivación de lo sagrado, en tanto operación simbólica con un alto grado de eficacia. En contraposición, el sentido de los mitos se había perdido (Dumézil, 1996 [1971]).

<sup>137</sup> Meslin, 1978: 177.

En efecto, si bien podría decirse que los mitos de percepción del mundo en dicha zona han perdido bastantes elementos de la cosmología prehispánica, no es menos cierto que han ganado otros tantos elementos enriquecedores, como la propia incorporación de los antepasados “gentiles” dentro del acervo mítico. De tal manera, esta propiedad de parcial reconfiguración fortalece y otorga vitalidad al sistema mito-ritual de la zona en cuestión, sin que pueda por ello decirse que dicho sistema ha sido directamente reemplazado por otro<sup>138</sup>.

Más aún, puede sostenerse que los sistemas mítico-rituales se mueven por y entre las fronteras culturales (que son, en las sociedades tradicionales, el principal constituyente de las fronteras identitarias), estableciendo operaciones simbólicas compartidas, potencialmente dialógicas o bien excluyentes; en este último caso, las sociedades se ven obligadas a optar o bien adaptar, jerarquizando formas y contenidos.

No obstante, un sistema mítico-ritual siempre responderá, en los hechos, a un necesario grado de adaptación histórica, aún cuando sea en un alcance menor. En tanto sostén operativo de la religión, pues, el sistema mítico-ritual siempre será una adición de propensiones a la acción, las cuales pueden ser casi las mismas en dos grupos culturales distintos, pero jerarquizadas de distinta manera. Esta propiedad, si se quiere, “acumulativa y combinatoria”, nos permite recordar que “no se encuentra en ningún sitio una religión simple, reducida a las hierofanías elementales”<sup>139</sup>.

Como toda actividad humana –y principalmente, en cuanto a su propiedad conativa, de propensión a la acción- los sistemas mítico-rituales dejan secuelas en la materialidad; en el caso del arte rupestre, su evidencia como objeto y espacio ritual resulta observable, en muchos casos, a lo largo de siglos de ocupaciones, aún discontinuas. La forma de representarse narrativamente esa relación ritual, articulándola con el resto de la realidad, otorga el pilar mítico del sistema, el cual –como se ha dicho- en muchos casos se ha perdido; sin embargo, el potencial heurístico del mito permite en buena medida reconstruir parte del sistema.

Más aún, el propio ritual permite, en sí, reconstruir buena parte del sistema, articulándolo con la religión y con el resto de las dimensiones de las sociedades tradicionales. Así lo han propuesto Thomas y Salazar, quienes intentan sostener una reconstrucción de la religión en el Norte Grande a partir de una fenomenología del rito funerario siempre relacionado con una estructura simbólica más amplia<sup>140</sup>; en buena medida concordante con la que aquí he denominado sistema mítico-ritual.

En definitiva, cada sistema mito-ritual, al proponer determinado modo de actuar en el mundo de los hechos, se ve, a su vez, modificado de vuelta por la propia materialidad; de

---

<sup>138</sup> Es menester recalcar que esta propiedad de auto-reconstrucción no puede hacerse extensiva a una generalidad de culturas; en muchos casos, en efecto, ciertas rupturas enfáticas en el terreno de la acción generan, en un corto tiempo, profundos cambios simbólicos que se manifiestan directamente en la desintegración o profundo desplazamiento de elementos míticos y rituales.

<sup>139</sup> Eliade, 1996 (1964): 21.

<sup>140</sup> Thomas y Salazar, 1997.



esta manera, “las transformaciones sobrevenidas en el mundo material (agricultura, metalurgia, etc.) abren al espíritu nuevos medios de abarcar la realidad”<sup>141</sup>; al hacerlo, el acontecimiento histórico permite el desarrollo de una experiencia religiosa inédita, y la aparición de nuevas formas de entender lo sagrado, con las consiguientes mudanzas en los sistemas mítico-rituales. Por lo mismo, muchas prescripciones rituales, muchas convicciones míticas, llegaron en un momento a hacerse de un cumplimiento cada vez más difícil, a consecuencia de las modificaciones que la historia introdujo en esas sociedades.

En general, la articulación de los pilares mítico y ritual impele a lo activo cualquier vinculación pasiva que se encuentre establecida en la estructura religiosa de un grupo humano. Como tal, el realizar, percibir o –fundamentalmente- el relacionarse activamente con el arte rupestre, dan cuenta de siglos de esta propensión conativa. No obstante, no se trata de la única modalidad de vinculación con lo sagrado que se encuentra presente en las manifestaciones rupestres.

### ***Arte Rupestre y la sacralización del espacio físico***

La condición de sacralidad otorgada al arte rupestre por parte de las sociedades tradicionales –particularmente, en lo que se refiere al Área Centro Sur Andina- puede ser entendida dentro del rol general que juega la religión en la construcción del espacio cultural. Efectivamente, la percepción del entorno como sagrado se constituye en una gran matriz cognoscitiva, en un referente insoslayable para estas sociedades andinas; dentro de dicha matriz, el arte rupestre como entidad física se posiciona y establece relaciones con el resto del paisaje así percibido.

En atención a lo anterior, puede señalarse que, a lo largo del tiempo, las poblaciones del área referida ha poseído “un sustrato muy importante, que es la sacralización de la naturaleza, la que además está enraizada en una concepción cíclica del tiempo”<sup>142</sup>. La visibilidad actual de este sustrato, confirmada por una serie de estudios etnográficos –robustecidos, sobre todo, a lo largo de las últimas tres décadas- permite plantear que las comunidades altoandinas aún conservan, en buena medida,

Un modo ancestral de comprender su medioambiente, lo que les permite integrar múltiples facetas de su realidad y experimentar la naturaleza como cultura. En su conceptualización, este mundo está vivo y habitado por fuerzas positivas y negativas<sup>143</sup>.

La continuidad de esta conceptualización del entorno -entendida como una serie de correlaciones vitales, construidas culturalmente con respecto al mundo natural- ha logrado proyectarse en el tiempo a raíz de una serie de factores. Sin embargo, no es menor señalar que la sacralización de la naturaleza ha llegado, en gran medida, hasta nosotros, pues he ahí

---

<sup>141</sup> Eliade, op.cit.: 414.

<sup>142</sup> Castro, 2004: 6.

<sup>143</sup> Castro, 2002: 193.

“una forma de veneración que el extirpador de idolatrías no pudo destruir. No pudo hacer desaparecer la montaña, el río o la laguna<sup>144</sup>”.

Debe consignarse que esta proyección hacia el paisaje cultural en la relación del ser humano andino con lo trascendente, no puede ser percibida como algo que ha sido progresivamente descubierto; ergo, no se manifiesta a sus ojos como el simple fruto de una indagación activa, sino más bien como la manifestación autónoma de esta naturaleza-sacra ante el hombre. Se trata, entonces, de un “tú”, ante el cual el sujeto se posiciona y relaciona; de hecho, “todo hombre se enfrenta a un tú viviente en la naturaleza; y todo hombre –tanto el emotivo, como el intelectual y el imaginativo- expresa esta experiencia”<sup>145</sup>.

Por supuesto, esto no implica retrotraernos a las antiguas explicaciones reductivas animistas, referidas a un supuesto vitalismo caótico e irracional, propio de la perspectiva de aquél “hombre primitivo”. Por el contrario, esta relación con el paisaje sacralizado se enmarca en un ordenamiento lógico y coherente, experimentado en lo sensible, pero también racionalizado; y por ende, susceptible de ser entendido en sus categorías culturales. En definitiva, dado que en esta relación con el entorno, el hombre se plantea como “un cosmos vivo abierto a todos los otros cosmos vivos que le rodean”<sup>146</sup>, necesariamente ha de considerarse la propiedad de articulación y coherencia interna que posee el propio término de “cosmos”.

Uno de los primeros indicios que pueden derivarse de la premisa de este verdadero entendimiento entre distintos cosmos, es que la homogeneidad tiende a romperse en la percepción participativa del espacio por parte de las sociedades tradicionales. Más aún, es precisamente la ruptura de dicha homogeneidad la que señalará las vías de articulación para la sacralización del paisaje. Así sucede, por ejemplo, en el área de estudio con las diferentes propiedades, los disímiles mitos y asociaciones rituales que se han tejido en relación a los distintos volcanes de la zona; así también ocurre con todas las altas cumbres en general, particularizadas, en menor o mayor medida, y sacralizadas a partir de dicha particularización.

De aquí puede reafirmarse que la irrupción de lo sagrado hace cualitativamente diferente un espacio con respecto a otros territorios circundantes<sup>147</sup>; a su vez, el comportamiento hacia tierras desconocidas implica fundar cosmogónicamente esta relación, integrándola en la articulación entre cosmos ya existente, pues “no puede hacer uno suyo un territorio si no le crea de nuevo, es decir, si no le consagra”<sup>148</sup>.

Así, en este contexto de articulación de distintos elementos dentro de un paisaje sacro, “es muy frecuente ver que el mito juega un papel de determinación, de precisión, de apropiación del espacio”<sup>149</sup>. Mito y ritual contribuyen, pues, a establecer y mantener esta

---

<sup>144</sup> Castro, 2004: 7.

<sup>145</sup> Frankfort y Frankfort, 1967 (1946): 17.

<sup>146</sup> Eliade, 1996 (1964): 407.

<sup>147</sup> Eliade, op.cit.

<sup>148</sup> Eliade, 1981 (1957): 34.

<sup>149</sup> Meslin, 1978: 180.

diferenciación de lo sagrado dentro de una relación general del hombre con el paisaje, fundando y consolidando lugares que se vuelven particularmente expresivos, como las *pakarinas* o lugares de origen cosmogónico de los distintos pueblos de tierras altoandinas.

Dentro de este amplio escenario, puede entenderse al arte rupestre como una de las formas posibles de consagración del espacio físico; vale decir, ciertos espacios singulares del paisaje cultural -en ocasiones remarcados en su importancia en virtud de su posición específica ante cerros o lagunas, o bien por su posición estratégica, o como puntos intermedios en el contexto de rutas neurálgicas prehispánicas- quedan consagrados, definidos, particularizados, y por intermedio del arte rupestre, realzados en su sacralidad.

No obstante los ejemplos anteriores, cabe advertir que la ruptura de la homogeneidad expresada en la elección del emplazamiento para las manifestaciones rupestres no puede ser leída siempre como una consagración *a posteriori*; en efecto, en tanto el hombre andino percibe un cosmos que se manifiesta “a sí mismo”, muchas veces las representaciones pintadas o grabadas han debido preceder y convocar en un sitio cierta afluencia ritual, modificaciones arquitectónicas, o incluso el direccionamiento y re-direccionamiento de algunos tramos de rutas prehispánicas para articularse con estos espacios consagrados.

En definitiva, la consagración/singularización del espacio expresada a través del arte rupestre es una de las formas en que se manifiesta la comprensión del entorno como una sacralidad viva; este proceso, de por sí complejo, puede operar a priori o a posteriori de otros fenómenos singulares, en conjunción con los cuales se reafirman y potencian ciertas articulaciones concretas de sacralidad en el espacio vivenciado por el hombre centro-sur andino. En este proceso de consagración, no es admisible explicar toda elección como una estrategia completamente concientizada y orientada a maximizar una correspondencia entre “medios” y “fines”<sup>150</sup>. Antes bien, resaltan la complejidad y la riqueza de la relación entre el hombre andino y su entorno, con todos los matices que a esta relación le entrega la tríada de aprehensión de lo sagrado: psique, cultura, sociedad.

### ***Arte Rupestre como símbolo religioso***

En este punto se hace necesario retomar y aplicar algunos conceptos medulares hasta aquí formulados, en vías a redondear una configuración solvente y sintética de las principales premisas teóricas que han sustentado el rumbo de este trabajo.

En primer lugar, recordando que el símbolo “identifica, asimila, unifica planos heterogéneos y realidades aparentemente irreductibles<sup>151</sup>”, cobra sentido entender al arte rupestre como un sistema de símbolos que se revela portador de fuerzas psicológicas y sociales, que se manifiesta histórica y espacialmente en la cultura y que posee un rico potencial comunicativo en tanto es una “obra en movimiento”. A cada objetivación material

---

<sup>150</sup> En efecto, en repetidas ocasiones, ciertas superficies rocosas ubicadas en un emplazamiento que puede ser considerado óptimo desde muchos puntos de vista son, empero, ignoradas por el arte rupestre; en cambio, éste último puede ubicarse en lugares que, desde una perspectiva estratégica moderna, podría resultar muy “poco funcional” (inaccesibilidad, lejanía de cursos de agua, poca visibilidad, etc.).

<sup>151</sup> Eliade, 1996 (1964): 405.

de este sistema de símbolos corresponde la siguiente propiedad: “los símbolos, cualquiera que sea su naturaleza y cualquiera que sea el plano en que se manifiestan, son siempre coherentes y sistemáticos”<sup>152</sup>.

Por ende, el arte rupestre es un sistema de símbolos coherente, expresado visualmente y generador de una serie de relaciones. Esta estructuración se hace visible en una variedad de formas de representación concretas: distintos referentes, narrativas y estilos rupestres se entrecruzan o se delimitan a lo largo del tiempo en un área específica, en permanente diálogo y en construcción conjunta con el resto de las expresiones de la cultura. De modo que sus cualidades de sistematicidad y coherencia permiten no sólo colegir ordenamientos internos dentro de los conjuntos de símbolos, sino también apreciar la articulación que cada uno de estos “cosmos” establece en sus relaciones con el resto de los cosmos, que viven en medio de la permanente construcción/percepción humana del mundo.

Por medio del arte rupestre se establece una serie de operaciones simbólicas, con un alto grado de eficacia simbólica; esta dinámica constante de operaciones requiere que las representaciones rupestres se mantengan como símbolo vivo, vale decir, que mantengan la vigencia de su potencial sintético y expresivo en la cultura (o entre culturas). La propia mantención o expansión de esta preñez simbólica implica que existen personas que le confieren una especial trascendencia a estas representaciones, más allá del micro-texto de significado que un uso o función específica les hayan conferido en medio de una contingencia delimitada.

Así, esta general atribución de trascendencia (sustentada en la dinámica de operaciones que mantienen vigente la preñez simbólica rupestre en un área, pese a los cambios culturales, a las imposiciones y al olvido), nos permite definir al arte rupestre como simbolismo religioso; siempre a partir de la definición de religión que ha sido extensamente planteada en el presente escrito.

Recordemos que el simbolismo religioso es aquel que permite mediar en la relación entre el hombre y lo que éste último percibe como sagrado; verbigracia, si el hombre andino percibe a su entorno como sagrado, el arte rupestre le permite relacionarse con él; y en general, con todo aquello que, visible o no visible, es fundamentalmente real en el plano de la sacralidad. Entendiendo, pues, que una escena de representaciones rupestres bien puede mostrar un celoso apego a los referentes naturales (camélidos, por ejemplo), la función del simbolismo religioso vendría a ser “transformar un objeto o un acto en algo diferente de lo que ese objeto o ese acto muestra ser en la perspectiva de la experiencia profana”<sup>153</sup>.

De tal modo, el simbolismo religioso permite al arte rupestre constituirse y mantenerse como una persistente fórmula expresiva a lo largo de los siglos; por consiguiente, la configuración del arte rupestre a través del tiempo permitirá objetivar los vaivenes en cuanto a la relación de distintos grupos humanos con lo sagrado.

---

<sup>152</sup> Eliade, ob.cit.: 407.

<sup>153</sup> Eliade, 1996 (1964): 398

Entendiendo que “las representaciones religiosas son de gran fuerza sugestiva y emocional, tal como lo muestra la historia<sup>154</sup>”, podemos apreciar que algunas de estas representaciones rupestres se mantienen, a lo largo del tiempo, en número, proporciones y variaciones finitas; vale decir, las combinaciones de estas imágenes-símbolos son limitadas; sus innovaciones, mensurables, y su distinta forma de relacionarse con funcionalidades contingentes no impide apreciar que ciertas estructuraciones de símbolos persisten y se extienden a lo largo del tiempo –y, a veces, también en el espacio-. En resumidas cuentas, enfrentarnos a representaciones simbólico-religiosas implica que “nunca nos encontraremos sino ante los resultados de una maduración y de accidentes que ocuparon decenas de siglos”<sup>155</sup>.

En definitiva, entender al arte rupestre como simbolismo religioso no implica la pretensión de una identificación simplista, ni tampoco un aislamiento funcional con respecto a las demás esferas de la vida del hombre; por el contrario, la religión –la relación con la trascendencia- se encuentra directa y neurálgicamente imbricada, en el Área Centro-Sur Andina, con las distintas esferas de la vida social, económica y política; otorgando la base de integración consciencia-inconsciente sobre la cual éstas últimas dimensiones se articulan conscientemente. El arte rupestre es ejemplo paradigmático de esta integración.

En general, podemos señalar que el arte rupestre es simbólico-religioso en tanto permite al hombre establecer relaciones entre los distintos ámbitos de aquello entendido cosmológicamente como real; a su vez, permite la creación de sistemas coherentes de imágenes que se extienden en el tiempo y en el espacio, pudiendo alcanzar diversas funcionalidades; genera en torno a sí creencias y actos; es susceptible de normar el espacio ritualmente, y en algunos casos, de normar la cotidianeidad míticamente; entre sus distintos niveles de entendimiento, puede resultar experiencialmente numinoso; sus componentes narrativos son simultáneos, por lo cual la manifestación de las imágenes puede operar de manera instantánea en distintos planos de la psique, siendo aprehendidos por la conciencia y activando una serie de mecanismos conscientes e inconscientes; posee, por lo tanto, distintas formas de aprehensión, y permite establecer sucesivos o simultáneos campos de codificación que hablan al sujeto: o sea, que interpelan a aquella “conciencia del yo” que se encuentra influida por la cultura y que está, a la vez, siempre al alcance de las manifestaciones del Inconsciente.

Desde la perspectiva del simbolismo religioso, podemos señalar a las unidades físicas de representación rupestre como íconos, en tanto recurrencias significativas y concretas que, a través de ciertas figuras, configuraciones o temas, manifiestan aspectos relevantes de la construcción simbólica en el mundo surandino.

A diferencia del concepto de “estilo”, que alude a ciertas “características de diseño” y permite plantear, principalmente, criterios cronológicos<sup>156</sup>, el concepto de ícono –en tanto unidad de objetivación de determinados sistemas coherentes de símbolos- permite plantear una serie de relaciones y, por ende, una serie de preguntas sobre su interacción con distintos

---

<sup>154</sup> Jung, 1998 (1949): 100.

<sup>155</sup> Dumézil, 1996 (1971): 14.

<sup>156</sup> Cook, 1994: 167.

contextos de la vida en los grupos humanos que los produjeron, o que interactuaron con ellos.

En efecto, la estructuración coherente que llega a configurarse en torno a estos íconos, a lo largo del tiempo, permite que dichas representaciones “anulen sus límites concretos, y dejen de ser fragmentos aislados para integrarse en un sistema”<sup>157</sup>. De esta manera, los íconos llegan a constituir tradiciones concretas, cada una de las cuales manifiesta, en sí, una forma particular de exteriorizar los respectivos sistemas simbólicos que subyacen a ellas. Los íconos rupestres son, entonces, representaciones simbólicas sujetas al devenir histórico. Desde una perspectiva diacrónica, en términos de continuidad y cambio, puede aplicarse a ellos la siguiente máxima del simbolismo religioso: “todo hecho religioso es a la vez imagen y ejemplo”<sup>158</sup>.

### *Hierofanías en el tiempo y en el espacio*

Ahora bien, la interacción que se genera entre estos íconos rupestres, los sistemas simbólicos que los sustentan y los grupos humanos que se relacionan con ellos, se completa sumando a éstos el rol del espacio físico sacralizado. Sólo así podemos apreciar el arte rupestre como una dinámica integral de lo sagrado, que incluye el aspecto simbólico – emotivo y cognitivo-, la manifestación concreta en imágenes, y las características concretas de soporte, emplazamiento y paisaje en general.

Como hemos visto, el entorno natural posee sus propias dinámicas de sacralización en la percepción de las sociedades tradicionales; éstas se reafirman y singularizan aún más en la dinámica conjunta que se establece a partir del arte rupestre.

Cada manifestación concreta, cada delimitación en el tiempo y en el espacio de esta dinámica conjunta, es una ruptura de la homogeneidad en el cosmos, como se ha dicho en páginas anteriores; vale decir, cada manifestación específica de arte rupestre es la fundación de una peculiaridad, que se relaciona con su entorno y con el hombre de manera cualitativamente distinta a como lo hacen otras manifestaciones. En atención a estas características, la objetivación histórica del arte rupestre puede ser entendida como **hierofanía**.

Como se ha señalado con anterioridad, el concepto de hierofanía ha sido entendido, en términos amplios, como “manifestación de lo sagrado”. Eliade lo utilizó para categorizar las distintas modalidades, particulares, pero recurrentes, en que se manifiesta, a lo largo de la historia y en distintas culturas, el actuar del ser humano ante aquello que percibe como sacro.

A mi juicio, el entendimiento del arte rupestre como hierofanía no sólo permite apuntar a la amplia categorización transhistórica de Eliade; en efecto, en tanto manifestaciones concretas y activas de lo sagrado, las hierofanías permiten apreciar la historia y propiedades

---

<sup>157</sup> Eliade, 1996 (1964): 404.

<sup>158</sup> Meslin, 1990: 412.

peculiares de cada una de estas fundaciones singulares. Puede decirse, pues, que no hay hierofanía que no sea histórica; la manipulación y transmisión de sus formas acentúa aún más su historicidad.

Como toda manifestación de lo sagrado, el sentido hierofánico del arte rupestre nunca deja de ser un enfoque particular del hombre que vive en cultura y sociedad (aún cuando gran parte de su base simbólica tenga alcances universales). Por ende, este sentido sagrado puede llegar a perderse a lo largo del tiempo, y es precisamente esa una de las principales características de su cualidad de historicidad. El arte rupestre de nuestra zona de estudio plantea una serie de interrogantes al respecto<sup>159</sup>.

Por ende, podemos decir que el arte rupestre puede ser entendido como hierofanía a partir de dos perspectivas inclusivas; a **nivel general**, señalando que toda aquella conjunción específica que incluye representaciones icónicas, sistemas simbólico-religiosos, soportes, emplazamiento y paisaje sacralizado, constituye, global e integralmente, una modalidad específica y recurrente por medio de la cual el hombre perteneciente a sociedades tradicionales ha entendido su relación con lo sagrado. De manera que la categoría “arte rupestre” no puede ser subsumida como mera representación de otras manifestaciones de lo sagrado; si bien se relaciona en todo momento con ellas –por medio de la antes expresada articulación de cosmos- presenta un entendimiento autónomo, con sus particulares propiedades, alcances, objetivación ritual y relación con la vida del hombre.

A **nivel particular**, como manifestación concreta y delimitada, como irrupción específica de lo sagrado, cada una de las hierofanías rupestres se distingue como una serie de hechos singulares que se relacionan con la construcción de realidad que hace el hombre. Así, cada manifestación hierofánica juega un rol, tiene una historia y se asocia con distintos contextos, simultáneos o sucesivos.

De esta manera, el nivel general nos otorga un marco comprensivo; el nivel particular, permite plantear preguntas específicas que luego pueden sumarse, en vías a establecer panoramas contextuales más amplios.

En ambos niveles, cabe destacar que la hierofanía se manifiesta como contenido y continente de lo sagrado en sí, a diferencia de la epifanía, que sólo refleja indirectamente la sacralidad propia de otra entidad o realidad. Sólo así puede entenderse el cariz particular que cobran, para un grupo humano, ciertas figuras grabadas sobre la roca, por más que la escena que representen no resulte, aparentemente, de gran trascendencia en la vida cotidiana. En efecto, en tanto hierofanía, **la representación rupestre se hace presentación**, adquiere su propio poder y teje su propia red de relaciones, no ya como simple réplica<sup>160</sup>.

---

<sup>159</sup> La posible pérdida del sentido hierofánico, la secularización y la desacralización del arte rupestre son abordados en capítulos subsiguientes.

<sup>160</sup> De esta propiedad de manifestación autónoma puede, en parte, explicarse que ciertas figuras o temas que no están presentes, o son menos representativos en otros soportes materiales, son recurrentes en el arte rupestre; también ha ocurrido a la inversa.

La hierofanía rupestre, como una manifestación concreta del simbolismo religioso, se relaciona con el resto de la vida en cultura, dibujando y conectando una posibilidad permanente de apertura de la cotidianidad hacia lo trascendente, en los distintos planos que operan desde lo individual a lo colectivo.

Como se ha dicho, la delimitación de una hierofanía implica la convergencia de singularidad y recurrencia; así, “justamente porque las hierofanías se repiten, podemos distinguir los hechos religiosos y llegamos a comprenderlos”<sup>161</sup>. En concordancia con ello, podemos afirmar que el arte rupestre de nuestra zona de estudio permite apreciar la recurrencia de ciertos patrones peculiares de disposición espacial, de íconos, de estilos, de asociación cultural –prehistórica e histórica-, y de funcionalidades contingentes, que se entretienen en sucesión y en simultaneidad.

En efecto, en la Provincia del Loa puede apreciarse un proceso progresivo, pero gradual de cambio en el arte rupestre; proceso en el cual la interacción de los íconos en todo nivel (formal, narrativo, espacial, hierofánico) genera una compleja gama de variantes, que, a nivel de motivos, comprende el reemplazo, desaparición y modificación formal de ciertos íconos; a nivel medio, la construcción, reconstrucción y resemantización de escenas, y la reformulación de estilos; finalmente, a nivel amplio, este extenso proceso comprende la construcción/percepción de hierofanías rupestres reconocibles a lo largo del tiempo, que se hacen fuertes entre el poder de la imagen y de los espacios sagrados.

Estas hierofanías rupestres, a través de su composición heterogénea y diacrónica, pudieron adaptarse para cumplir las diversas funcionalidades específicas que distintos grupos humanos les fueron confirmando, al vivenciarlas culturalmente. Propiamente, no existirá contradicción enfática entre funcionalidades disímiles, en tanto se mantenga una percepción hierofánica para todo el conjunto rupestre; en tanto, quienes vivencien o interactúen con un conjunto rupestre sin percibir/construir en él la dimensión de lo sagrado, posiblemente apreciarán en dicho conjunto una desarticulación de sentidos, que de esta manera se vuelven escindidos y excluyentes, ajenos al concepto de “cosmos”.

Puede, pues, existir arte rupestre sin hierofanía; sin embargo, durante siglos, la actual Provincia del Loa fue lugar de residencia y de paso para sociedades tradicionales con distintas especificidades culturales, aún cuando siempre participes de la gran matriz de la co-tradición andina. Más allá de las distintas funcionalidades específicas que le eran conferidas, el arte rupestre se mantuvo como hierofanía a través de un largo período de tiempo; la pérdida de esta percepción a partir de la efectiva conquista y progresiva intromisión occidental (en términos normativos y culturales) es un supuesto que dista mucho de ser una realidad absoluta y que, por lo mismo, deberá ser examinado con detención.

Es, pues, la hierofanía rupestre -extendida en el espacio de la actual provincia del Loa, y a través de un lapso que abarca por lo menos entre los siglos XI y XIX- un tejido de procesos icónico-espaciales cuyas regularidades y propiedades características pueden ser apreciadas y colegidas como ciertas “estructuras” de representación, en el sentido de G. Dumézil: o

---

<sup>161</sup> Eliade, 2001 (1951): 14.



sea, como las representaciones lógicas y coherentes – pero insertas en la diacronía- que los pueblos hacen de las realidades en las que viven. En este caso, se trata de la estructura de pueblos que pasaron por las problemáticas propias del Período Intermedio Tardío, y por las sucesivas incorporaciones al Tawantinsuyu, a la corona española, y luego a la lógica republicana pro-moderna (primero Bolivia y luego Chile).

Así pues, cada particularización de lo sagrado presente en el arte rupestre de la zona –con su correspondiente orden diacrónico y espacial, con su propio rol dentro de este tejido de procesos icónicos- muestra parte de estas estructuras que, siempre en contacto, se comunicaron, se reafirmaron y también se negaron.

Recuérdese que, dado que toda cultura es un conjunto de sistemas simbólicos, el encuentro de culturas es encuentro de símbolos; cuanto más persisten y se mantienen “vivos” éstos últimos, alcanzan la propiedad de los símbolos religiosos. Las hierofanías rupestres nos muestran parte de esta meta-historia a través de un correlato físico, visual y espacial.

Este correlato, siempre imbricado con las demás dimensiones del quehacer cultural, constituye, a su vez, una red mayor de sentido –un macrocosmos- junto a la cultura material y a los atisbos que la tradición ha proyectado hacia la actualidad, principalmente en forma de pilares mítico y ritual.

Puede buscarse, pues, una posibilidad comprensiva para los hechos de sociedades tradicionales en el pasado (prehistórico e histórico) en torno a esta red mayor de sentido, a partir de las relaciones que el hecho religioso tiende hacia las otras direcciones de la vida en cultura. Dado que “la religión sólo puede ser captada a través de sus formas concretas”<sup>162</sup>, cobra especial relevancia el arte rupestre como una de estas formas, en tanto hierofanía –e, incluso, en tanto se discuta si lo es o no-.

En definitiva, la compleja cadena de acción simbólica y cognición que permanentemente opera en el arte rupestre no sólo incluye las perspectivas del hacer y el expresar, sino también (y fundamentalmente) el “relacionarse con”. La suma de todas estas perspectivas de relación –principalmente, la suma de aquellas que durante siglos percibieron al arte rupestre como hierofanía- constituye un conjunto de páginas reveladoras para la historia integral de la actual Provincia del Loa.

---

<sup>162</sup> Meslin, 1990: 368.

## Parte II

### Referencias Previas

#### *Introducción y Demografía*

La Provincia del Loa forma parte de la II región de Antofagasta; tiene una superficie total de 42.934,1 kms<sup>2</sup> y está compuesta por las comunas de Calama, Ollagüe y San Pedro de Atacama. De entre estas tres, Calama constituye claramente el principal eje urbano de la provincia, con una población que supera las 120.000 personas; últimamente su expansión física y su crecimiento demográfico han aumentado, a causa del cierre habitacional del campamento minero de Chuquicamata y el consecuente traslado de ésta población a la capital provincial. La comuna de Calama también comprende una serie de poblaciones tradicionales, de data al menos colonial (Chiu-Chiu, Lasana, Toconce, Ayquina, Caspana, Cupo) y asentamientos asociados a la gran minería que atraen población laboral especializada (como El Abra).

En tanto, la comuna de Ollagüe se centra en un poblado eminentemente rural y en población dispersa. Por su parte, la comuna de San Pedro de Atacama comprende una serie de poblados, también de data al menos colonial: Peine, Socaire, Tilomonte, Toconao, Cámara, Río Grande, Machuca; y los históricamente llamados “ayllus” de San Pedro de Atacama (Béter, Solor, Sequitor, Quitor, Tolor), hacia donde se ha desplazado la población local en los últimos años a medida que el turismo internacional y el comercio ligado a éste han tomado posesión del casco urbano de San Pedro (emplazado sobre el antiguo ayllu de Conde-Duque).

#### *Geografía, Clima, Flora y Fauna*

La región de Antofagasta constituye una de las áreas más áridas dentro del territorio nacional, con precipitaciones muy escasas. Específicamente dentro de la Provincia del Loa, pueden distinguirse dos tipos de clima: el **desértico marginal de altura**, entre los 2000 y los 3000 msnm, y el clima de **estepa de altura**, a partir de los 3000 msnm. El primero de ellos comprende el centro de la región, incluyendo, entre otros sectores, a Calama y Chiu-Chiu; se caracteriza por una aridez extrema durante todo el año, con ausencia de humedad y carencia casi absoluta de nubosidad<sup>163</sup>. El segundo, por su parte, presenta una nubosidad mayor y temperaturas muy frías, lo que hace que muchas de las precipitaciones sean de nieve. Sobre los 5000 msnm abundan las nieves eternas.

---

<sup>163</sup> Schiappacasse, Castro y Niemeyer, 1989.

Gran parte de la Provincia alcanza un nivel altitudinal superior a los 2.000 msnm; de hecho, la mayor parte de los estudios llevados a cabo por el equipo de investigadores del presente proyecto se han realizado en pisos de altura igual o superior a los 2700 msnm, para cuyos efectos fueron definidos cuatro pisos vegetacionales<sup>164</sup>:

Primeramente, un piso **pre-puneño** que se extiende entre los 2700 y los 3000 msnm, caracterizado por una cobertura dispersa de pequeños matorrales; a continuación, un piso **puneño** propiamente tal, extendido desde los 3000 a los 3850 msnm, de gran amplitud física y con una mayor densidad de plantas en general; un piso **altoandino**, hasta los 4200 msnm, caracterizado por la presencia dominante de gramíneas y plantas en cojín; y finalmente un piso denominado **subnival**, con una escasa vegetación “dominada por hierbas perennes y algunas plantas en cojín”<sup>165</sup>.

Además de la escasa vegetación ya mencionada, la fauna puede ser definida como escasa en el nivel desértico y más abundante hacia los pisos altiplánicos. Pese a ello, en el desierto pueden encontrarse, además de pequeños reptiles y anuros, a la viscacha (*lagidium viscacia*) y otros roedores; también “a las dos especies de zorros, el colorado (*dusicyon culpaeus*) y la chilla (*dusicyon griseus*)”<sup>166</sup>. En el altiplano pueden encontrarse los dos camélidos silvestres, la vicuña (*lama vicugna*) y el guanaco (*lama guanicoe*); además de aves como la guayata (*chloephaga melanoptera*), la perdiz (*tinamotis petlandii*), la kiula (*tinamotis pertlandi*) y la parina o flamenco (*thoenicoparrus andinus*).

### ***Poblaciones Tradicionales***

Debe señalarse que las poblaciones tradicionales dentro de la provincia se distribuyen en tres sectores bien definidos, de acuerdo a las posibilidades de subsistencia que otorga el medio<sup>167</sup>.

En el sector septentrional, se ubican los poblados que aún mantienen la dirección del ferrocarril Antofagasta – La Paz: Puquios, Amincha, Ollagüe, Buenaventura, Santa Rosa, Cebollar, Ascotán, Polapi, Estación San Pedro, Conchi y Conchi Viejo. El sector intermedio comprende a la cuenca misma del río Salado: allí encontramos las localidades de Chiu- Chiu, Lasana, Ayquina, Turi, Cupo, Caspana, Toconce. Finalmente, en el sector meridional, se ubican los pueblos de Toconao, Socaire, Peine, San Pedro de Atacama, Río Grande, Machuca y una serie de estancias y casas aisladas identificadas de acuerdo al nombre de los accidentes geográficos.

Se ha señalado para esta provincia que la economía de las localidades está basada en “fuertes lazos de reciprocidad e intercambio y puede definirse como agropastoril con énfasis diferenciados según sea su localización”<sup>168</sup>. Tradicionalmente se ha venido llevando

---

<sup>164</sup> Villagrán et. al. 1981, Castro 2002, Castro y Aldunate 2003.

<sup>165</sup> Castro, ob. cit.: 195.

<sup>166</sup> Niemeyer 1989 en López, Ms. 2004:7.

<sup>167</sup> Aldunate y Castro, 1981.

<sup>168</sup> Aldunate y Castro, 1981.

a cabo una actividad agroganadera y de recolección, de acuerdo a “tecnologías ancestrales que combinan con trabajos de manufactura textil y alfarería”<sup>169</sup>. La actividad ganadera presenta rebaños mixtos, que en no pocos casos combinan la presencia de llamas, ovejas y cabras. También se crían alpacas, conejos y, en algunas comunidades, cerdos.

A partir de la colonia, la actividad mercantil empezó progresivamente a ganar ciertos espacios, posicionándose a un nivel de intercambio fluido entre comunidades que se había perdido después de la conquista hispana; también se posicionó firmemente la arriería, al menos desde el siglo XVIII. Posteriormente, la minería de plata y más tarde las azufreras y el salitre, también presentaron opciones de subsistencia distintas al patrón original. El sistema económico resultante es de permanente tensión, sea por la falta de agua para las actividades tradicionales, o bien por la falta de espacios laborales para las actividades no tradicionales. Sin embargo, muchas familias de base indígena mantienen una actividad agroganadera en sus comunidades de origen y, al mismo tiempo, poseen una residencia en Calama, para fines laborales o de estudio, que les permite complementar sus actividades.

## *Antecedentes del Arte Rupestre Regional*

### **Historia de la Investigación**

Ricardo Latcham (1938) y Stig Rydén (1944) figuran como los precursores de la investigación del arte rupestre en la zona. El primero, en un intento clasificador de carácter nacional, propio de la diversidad de sus inquietudes eruditas; el segundo, aproximándose por vez primera al estudio de Taira, un sitio que en décadas posteriores ha sido objeto de constante recurrencia para los investigadores de arte rupestre hasta nuestros días.

Posteriormente, los primeros intentos sistemáticos para el estudio de las representaciones lo encontramos en Mostny y Kunsemüller (1959), en el tramo entre Santa Bárbara y Taira; y Gustavo Le Paige, en las Quebradas de Jeri y del Guanaco (1958)<sup>170</sup>. Sin embargo, es en la década del sesenta cuando el arte rupestre comienza a ser realmente estudiado desde un mayor grado de sistematización propia del arqueólogo; M. Orellana (1963, 67) en Ayquina y Río Salado, J.C. Spahni (1961, 67) en el Alto Loa y Loa Medio; y H. Niemeyer (1967, 68) en el sitio de Chuschul y también en Taira, son los ejemplos más decisivos al respecto<sup>171</sup>.

Estos primeros estudios eran de índole esencialmente descriptiva, con una caracterización sin referentes estandarizados y no aventuraba interpretaciones. En la década de los 60', L. Núñez se constituyó en precursor para el planteamiento de preguntas de investigación dirigidas a la materialidad rupestre<sup>172</sup>. En su caso, este acercamiento fue de carácter

---

<sup>169</sup> Castro y Varela, 1994.

<sup>170</sup> En Niemeyer, 1968.

<sup>171</sup> Berenguer, 2004.

<sup>172</sup> Núñez 1965, 1968.

funcional, a través de estudios que consideran las condiciones tanto físicas, como de contexto social, que rodeaban a las representaciones rupestres en la época de su realización; así, postuló la integración de los sitios rupestres en medio de redes de rutas interregionales de tráfico caravanero. Esto daría cuenta del intenso desarrollo de las relaciones socio-económicas, en medio de las cuales los petroglifos son principalmente indicadores de ruta. Posteriormente, el autor amplió y depuró dichos postulados<sup>173</sup>.

Por su parte, G. Mostny postuló, a fines de la década del 60', al arte rupestre como una expresión activa del mundo de las ideas de sus primitivos realizadores, por lo cual su significado siempre poseerá carácter mágico y religioso, y en algunos casos, activamente ritual y votivo; fundamentó este concepto en la analogía generada a través de pioneros acercamientos etnográficos en poblaciones tradicionales atacameñas<sup>174</sup>.

Además de este afianzamiento de preguntas de investigación e instalación de preceptos teóricos, durante los años setenta y ochenta se realizaron, además de descripciones sistemáticas de los paneles, las primeras tentativas de una secuencia cronológica. También se aprecia un avance en metodología y uniformidad de criterios y, por sobre todo, se amplió y diversificó el campo de las interpretaciones. Thomas et. al., por ejemplo, asocian el arte rupestre con el contexto funerario y las tabletas de rapé en El Loa Medio y San Pedro<sup>175</sup>. En 1985, Berenguer y colaboradores realizaron la primera propuesta de una cronología general<sup>176</sup>; un año después, Berenguer y Martínez vincularon representaciones de algunos paneles de Taira al mito de la Yakana o Llama Celestial, dando cuenta de una ideología de pastores con énfasis en la fecundidad animal<sup>177</sup>.

Siempre en el marco de la ampliación de perspectivas interpretativas y de herramientas metodológicas, puede apreciarse a partir de la década de los '90 la implementación de fuentes de información etnográfica y etnohistórica, como hacen Gallardo, Castro y Miranda (1990) para el estudio de las figuras ecuestres<sup>178</sup>, o Castro y Gallardo<sup>179</sup> en la propia región del río Salado, donde se utiliza el recuerdo vivo de las comunidades indígenas asociando el culto de los antepasados o "gentiles" con el arte rupestre. Un ejemplo de esta progresiva pluralidad de enfoques es el estudio arqueoastronómico de Flora Vilches<sup>180</sup>, estableciendo un correlato a nivel de fenómenos celestes con el arte rupestre de Taira.

Por otro lado, el curso de las investigaciones ha tendido a sistematizar mayormente el conocimiento de dos sub-áreas dentro de la Provincia: el Alto Loa, fundamentalmente estudiado por Berenguer y colaboradores<sup>181</sup>; y el Salado, estudiado principalmente por

---

<sup>173</sup> Núñez, 1985; Núñez y Dillehay, 1979.

<sup>174</sup> Mostny, 1969.

<sup>175</sup> Thomas, Benavente y Massone, 1985.

<sup>176</sup> Berenguer et. al., 1985.

<sup>177</sup> Berenguer y Martínez, 1986.

<sup>178</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990.

<sup>179</sup> Castro y Gallardo, 1996.

<sup>180</sup> Vilches, 1996.

<sup>181</sup> Berenguer et. al., 1985; Berenguer y Martínez, 1986; Vilches, 1996; Cáceres y Berenguer, 1998; Berenguer, 1999, 2004b; Horta, 1998, 2001.

Gallardo y colaboradores<sup>182</sup>. En cuanto al resto de la Provincia, si bien no existe este grado de sistematización y de exhaustividad, se ha avanzado también en las últimas décadas a partir de estudios puntuales que abordan al mismo tiempo criterios descriptivos e interpretativos. Es el caso de Núñez y colaboradores, para el caso de algunos sitios en la comuna de San Pedro de Atacama<sup>183</sup>; y de D. Valenzuela y sus estudios en el sur del Salar de Atacama (Quesala, localidad de Talabre), vinculados a la arqueología del paisaje<sup>184</sup>.

### **Cronología: una larga tradición, distintos estilos**

El arte rupestre de la región es fruto de una larga cadena de realizaciones que se mantiene en actividad desde hace largos siglos, siguiendo, incluso, hasta nuestros días: camiones, soldaditos, o réplicas de modelos prehispánicos con intención de reivindicaciones étnicas, siguen engrosando paneles de sitios ocupados al menos desde el Período Formativo, o incluso desde tiempos Arcaicos.

Hasta hoy, la evidencia más temprana de representaciones rupestres en la Provincia del Loa corresponde al sitio Puripica -1, con una fechación de 4815+- 70 antes del presente.<sup>185</sup> Se encuentra enmarcado en el complejo Puripica (2800-2000 a.C.), entendido como un Arcaico Tardío en transición a un Formativo Temprano donde los primeros cultivos y la incipiente crianza de camélidos empezaban a relevar a las actividades tradicionales de caza y recolección. Las representaciones son principalmente camélidos de factura naturalista, de dos patas y una oreja. Encontramos un atisbo de continuidad par estas representaciones en la fase Tilocalar (1200- 450 a.C). Se trata de registros que dan cuenta del Formativo Temprano en la región de San Pedro de Atacama, evidenciándose ya las primeras tradiciones propiamente pastoralistas en la zona; a ella corresponde el sitio Tulán 54, de carácter aldeano aglomerado y que presenta un gran bloque vertical con una llama semejante a las de Puripica. Ello sugiere la continuidad de esta incipiente tradición de camélidos naturalistas, luego evidenciada en el estilo Kalina y complejizada en el estilo Taira<sup>186</sup>.

Precisamente basándose en el sitio tipo Taira y los que circundan la zona de Santa Bárbara, encontramos el primer intento de una cronología para la región, propuesta por Berenguer y colaboradores<sup>187</sup>:

Primeramente encontramos **la Fase Kalina**, con una antigüedad de 3000-2000 a. C. Sus realizadores son cazadores recolectores con domesticación incipiente, y sus figuras características, camélidos naturalistas bidimensionales, de extremidades abiertas (pezuñas).

---

<sup>182</sup> Gallardo y Vilches, 1995; Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Gallardo Ms., 2001; Montt, 2001; Sepúlveda, 2002.

<sup>183</sup> Núñez et. al., 1997.

<sup>184</sup> Valenzuela, 2000.

<sup>185</sup> Núñez, 1981 en Vilches, 1996.

<sup>186</sup> Vilches, ob. cit.

<sup>187</sup> Berenguer et. al., 1985.

Su emplazamiento se encontraría siempre aguas arriba del valle, a la derecha del observador, lo que podría suponer una fuerte relación con los cursos de agua.

Posteriormente, pero no en una continuidad inmediata, se propone **la Fase La Isla**, representada en el panel del mismo nombre y que cuenta con la presencia de una figura antropomorfa con tocado cefálico y boca con colmillos; además de camélidos, felinos, y representaciones esquemáticas zoomorfas bicéfalas. Se le ha identificado con el período Medio de San Pedro, y por ende, con la época de influencia Tiwanaku (500- 1100 d. C.), que no excluiría una probable influencia conjunta del NO argentino.

Luego encontramos la **Fase Santa Bárbara**, como perteneciente al Período Intermedio Tardío; posteriormente, aislada cronológicamente, los investigadores identifican **la Fase La Costa**, vinculada al paso de viajeros y/o trabajadores por la posta de Santa Bárbara entre 1860 y 1885 de nuestra era.

Esta propuesta ha sido objeto de correcciones por parte de otros investigadores; H. Horta restringe la antigüedad de la fase Kalina (hablando, más bien, de estilo que de fase) remitiéndose al fechado de C-14 de 795 a.C., que sería la mayor antigüedad de este estilo en los sitios más representativos: Taira y Santa Bárbara 43<sup>188</sup>. Sin embargo, la semejanza formal con los camélidos de Puripica-1 nos indica que puede tratarse de una larga tradición que cubriera también esta fecha, y nada impide pensar que nuevas fechaciones en otros sitios puedan volver a plantear una mayor antigüedad para el estilo Kalina.

Por otro lado, los propios investigadores de la zona<sup>189</sup> discernieron el componente Taira del componente Kalina, dentro de las representaciones de camélidos naturalistas. De este modo, **Taira** es entendido como un estilo de arte rupestre adscrito al Período Formativo Medio (700 a.C.- 500 d.C.), consistente en camélidos naturalistas de vientre sinuoso y las cuatro extremidades en expresión dinámica (los camélidos Kalina sólo presentan dos extremidades), en su mayoría grabados (aún cuando también hay figuras pintadas y pictograbados) en paneles rocosos cercanos a las fuentes de agua. Suelen aparecer yuxtapuestos y abigarrados sobre la superficie rocosa, en disímiles tamaños; algunas figuras presentan la composición de una llama y su cría. También aparecen asociados a figuras de aves, de otros animales en menor medida, de antropomorfos muy pequeños y simples y de la imagen de vulvas.

Gallardo y colaboradores también proponen una reformulación parcial para los componentes tempranos dentro de la tradición de camélidos naturalistas<sup>190</sup>, estableciendo una cronología de amplio rango que engloba a las representaciones Kalina y Taira junto a las registradas por Núñez al sur del Salar de Atacama, y junto a otras similares ubicadas en la sub-región del Río Salado. Así, se habla de **la serie o estilo Taira-Tulán**, que poseería una extensa distribución: prácticamente toda la precordillera, desde el tramo superior del río Loa, incluyendo la cuenca del Salado, hasta la quebrada de Tulán, al sur del salar de Atacama. Se caracteriza por la preeminencia de grabados por sobre las pinturas, de

---

<sup>188</sup> Horta, 1998.

<sup>189</sup> Berenguer 1999, 2004; Horta, 2001.

<sup>190</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Gallardo, Ms. 2001.

camélidos naturalistas por sobre otro tipo de figuras y por la reiterada superposición, yuxtaposición, adición de líneas y repaso de parte de las líneas de contorno.

También Gallardo y colaboradores han dado cuenta de otros estilos para la sub-región del Salado, fundamentalmente a partir de pinturas. Así, de aparición posterior, pero con un largo período de contemporaneidad con Taira Tulán, emerge el estilo denominado **Confluencia**, con pinturas en rojo y rojo-amarillo; se trata de representaciones humanas y de camélidos de no más de 20 cms. de altura, que acentúan los rasgos anatómicos del cuerpo humano: caderas amplias, cinturas delgadas, o extremidades excesivamente contorneadas, con un efecto de animación y el porte de instrumentos como propulsores o dardos. Además, las figuras humanas se encuentran preferentemente de perfil, lo cual es indicador de acción, a diferencia de los antropomorfos frontales, que más que desempeñar actividades, en nuestro parecer son indicadores referenciales<sup>191</sup>.

Luego encontramos el estilo denominado **Cueva blanca**; figuras humanas y animales se hacen rígidos, encontrándose correspondencia con las efigies de los textiles. Aparecen diseños geométricos de bastante recurrencia, como líneas onduladas y en zig-zag. Algunas figuras geométricas, que han sido calificadas de antropomorfas, podrían ser fitomorfas. En general se trataría de figuras sin aparente filiación narrativa, y un auge en principio posterior al 400 d. C. Siempre según estos autores, durante el período intermedio tardío se realiza una evocación de los estilos Cueva blanca y Confluencia. La intención de movimiento de las figuras Confluencia ha sido rescatada, aunque no las proporciones anatómicas. También se hace presente la semejanza con modelos textiles típica de Cueva Blanca. Dentro de todo, se trataría de figuras con una gran variabilidad a partir de los patrones existentes, con escasa composición de escena y, más bien, representaciones separadas agregadas progresivamente en los paneles.

El estilo denominado **Quebrada Seca** aparecería después del 1400 d. C. Priman los grabados de camélidos realizados en ángulos rectos, con cuerpos rígidos, rectangulares y de trazo delgado; los humanos y otros animales aparecen en cantidad menor, con parecidas características. También existen figuras esquemáticas de felinos, de una o dos cabezas, y cuerpo segmentado en campos triangulares (probable influencia del NO argentino). No parece haber tampoco constitución de escenas en estas representaciones, aunque existe una cierta recurrencia en la imagen de pastores conduciendo piños de animales. En general, este estilo daría cuenta de una nueva realidad política y de subsistencia, a raíz de la anexión inca, y se internaría en tiempos históricos con pocas modificaciones, como la inclusión de figuras que asemejan caballos<sup>192</sup>.

---

<sup>191</sup> Gallardo Ms. 2000, Ms. 2001.

<sup>192</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Gallardo, Ms. 2001; Sepúlveda, 2002.



## Observaciones Generales

A **nivel conceptual**, debe señalarse que no ha existido un criterio unificado entre los investigadores para abordar conceptos claves, como “estilo”, utilizado en algunos casos como adscripción cronológica cultural, o como símil cronológico de “fase”, y en otros como simple agrupación de ciertos caracteres formales. Esto también se traduce en yuxtaposiciones estilísticas; en efecto, Berenguer señala que las diferencias entre los estilos Santa Bárbara y Quebrada Seca obedecerían, en estricto rigor, más a sectorizaciones y grupos de investigación distintos, que a diferencias claramente estilísticas<sup>193</sup>.

**En términos cronológicos**, las secuencias establecidas se han basado en el estudio de sectores muy acotados, extrapolándose sus conclusiones al resto de la región debido a la falta de estudios más integradores. Sin embargo, debe señalarse el aporte del proyecto Fondecyt n° 1980200 en la búsqueda de establecer fechaciones y, por ende, cronologías confiables para las representaciones pintadas del sector del Salado.

**Sobre los realizadores**, existe una renuencia a aceptar parte del arte rupestre como creación de grupos cazadores-recolectores, insinuándose sólo su realización por parte de grupos de incipiente agricultura o ganadería que aún mantenían resabios complementarios de caza y recolección. De esta forma se ha afianzado y hecho hincapié en la tradición pastoralista y los rituales de fertilidad relacionados con ésta, (y en menor medida con la agricultura), como único trasfondo religioso posible. Este consenso ha impedido se propongan otro tipo de interpretaciones de corte ritual, por lo cual los investigadores se han autorrestringido para proponer una antigüedad mayor al arte rupestre de la región, hacia épocas propiamente cazadoras. De hecho lo que sí se ha realizado es proyectar lo más atrás posible la importancia de un incipiente pastoreo, atribuyéndole desde el arcaico tardío la importancia ideológica unívoca que motivó las representaciones.

A **nivel formal**, existe una clara preeminencia de los motivos figurativos por sobre los geométricos y abstractos; a su vez, entre aquellos priman las figuras de camélidos, con diversos niveles de pericia y de estilo. La figura humana, en cambio, se presenta generalmente en trazos simples, semiesquemáticos o esquemáticos, y en las escenas compartidas normalmente ocupa un lugar secundario o de referencia. Otras representaciones animales, como felinos, cánidos y distintos tipo de aves, también se encuentran presentes, pero con una frecuencia menor.

**Como aspecto a considerar** debe tomarse la constante resemantización de las figuras en el arte rupestre de la región; es decir, la superposición consciente, en que las antiguas figuras se hacen funcionales al nuevo mensaje o bien legitiman a los nuevos realizadores. Es este un aspecto característico de la región, en el cual la sobreposición de motivos y la polifuncionalidad de las representaciones se ha venido dando en un amplio rango temporal que llega hasta el presente.

---

<sup>193</sup> Berenguer, 2004.

## ***Contextualización del Estudio***

El presente estudio comprendió el examen de sitios de arte rupestre registrados bajo el marco del proyecto Fondecyt n° 1011006, para la zona que comprende los pisos geográficos de desierto y altura en un amplio territorio de la Provincia del Loa. Precisamente esta zona ha sido escenario de sucesivos proyectos de investigación por parte de los investigadores titulares V. Castro y C. Aldunate, los cuales han permitido lograr un conocimiento arqueológico y etnográfico hoy vital para aportar a la comprensión de las representaciones de arte rupestre regional.

En efecto, creemos que la reocupación de sitios de arte rupestre a lo largo del tiempo, por parte de distintas tradiciones culturales, es una realidad en las tierras altas de la Provincia del Loa; en este sentido, puede establecerse un interesante correlato con la propia reocupación de caminos, senderos y rutas de tráfico prehistóricas e históricas en la misma zona. El que este correlato llegue a implicar, en algunos casos, un marco relacional e incluso causal más profundo -dados los casos de asociación directa o al menos continuidad geográfica entre arte rupestre y caminos-, es necesariamente uno de los puntos a tratar para un estudio de arte rupestre que pretende establecer observaciones a nivel regional.

De esta forma, el tramo norte-sur de rutas y caminos en las tierras altas denominado “de Ascotán a Catarpe”, cubierto operacionalmente por los investigadores del proyecto, se constituyó también en guía referencial para el estudio en terreno de sitios de arte rupestre, por ende, insertos o cercanos a dicho tramo. La actividad de registro de arte rupestre puede sintetizarse, fundamentalmente, en campañas de terreno, realizadas respectivamente en los años 2001 y 2003. La campaña 2001 comprendió el registro sistemático del sitio de Likan Este y una primera aproximación al sitio de Pampa Vizcachilla. La segunda campaña comprendió el reconocimiento y registro de sitios tanto previamente estudiados, como carentes de investigaciones previas, todos ellos con el fin de obtener la necesaria perspectiva regional que el dicho estudio requiere. Estos sitios de arte rupestre fueron: Tambo Salado, Pampa Vizcachilla, Altos de San Bartolo, Toconce, Cupo, Pukara de Turi, Piedra de la Coca, El Encuentro-Confluencia, Pila, Caspana y Chuschul.

Del material resultante se trabajó en gabinete en la sistematización de los datos del relevamiento y registro íntegro de los sitios Likan Este, Chuschul, Altos de San Bartolo y Tambo Salado; así como un registro general y en algunos casos parcial del resto de los sitios mencionados. De tal forma, el enfoque de la presente obra pudo incurrir en el derrotero de una monografía de dos o tres sitios, exahustivamente cuantificados en cuanto a las variables de sus representaciones; no obstante, se prefirió enfocar el trabajo como una perspectiva general del arte rupestre de la Provincia, para lo cual debieron establecerse criterios cualitativos de análisis y de interpretación que permitiesen subsanar el desnivel de información en todos los sitios trabajados. Estos criterios cualitativos, básicamente establecidos a través de los conceptos operacionales de ícono y repertorio iconográfico (ver páginas siguientes), permitieron, a su vez, integrar al presente estudio a la mayoría de los sitios reportados y/o publicados por otros investigadores para la zona y los períodos seleccionados.

La propia organización del presente escrito da cuenta de estos criterios cualitativos; así, en lugar de separar capítulos en “Antecedentes”, “Datos”, “Análisis” e “Interpretaciones”, se optó por un criterio diacrónico en el cual los tres períodos en estudio (Período Intermedio Tardío; Período Tardío; Período Colonial y Republicano Temprano) son presentados como unidades, dentro de los cuales se exponen asociadamente los antecedentes, datos, evidencias de análisis y cruces interpretativos, para cada uno de ellos. Posteriormente, un capítulo da cuenta de los íconos de mayor recurrencia y sus principales asociaciones interpretativas; finalmente, se vuelve a lo general para establecer vinculaciones a nivel más amplio entre arte rupestre, sacralidad, íconos y contextos históricos sucesivos.

Por otra parte, el presente estudio se convirtió en cierto modo en una sistematización de lo que se ha dicho, muchas veces fragmentariamente, a propósito de la religión de los habitantes de la región durante los períodos estudiados. Con diferentes enfoques, con diferentes énfasis, a veces tocando el tema de modo tangencial, esos datos, inferencias y propuestas aparecen aquí sistematizadas bajo un marco teórico elaborado que recoge distintas perspectivas para elaborar una propuesta al fin y al cabo personal, con conceptos claramente explicitados, delimitados y relacionados entre sí; de modo tal que esta base teórica se constituyó en un marco deductivo para “traducir” el resultado de disímiles investigaciones y estructurar un corpus coherente, ensayando, a su vez, nuevas interpretaciones. En este sentido, el marco teórico del presente estudio aparece como un pilar permanente, al lado del arte rupestre en sí, con el cual se intentó hacerlo dialogar a lo largo de todo el escrito, y no sólo como un corolario final del mismo.

## **Marco Epistemológico y Metodológico**

*“Hasta la mejor y más completa de las tradiciones es de suyo muda y amorfa, si la historia no se encarga de convertirla en respuesta a las preguntas que se le dirigen”*

**Johan Huizinga**<sup>194</sup>

### **Decodificación del arte rupestre**

Cuando abordamos el estudio del arte rupestre, encontramos que la consabida dificultad inherente a toda actividad arqueológica se ve agravada. En efecto, a diferencia del resto del registro arqueológico, aquí hemos de enfrentarnos, de manera más inmersa y quizás indescifrable, al mundo de las ideas de sus pretéritos realizadores.

El aspecto funcional del arte rupestre, que por cierto existe, es de asociación indirecta y da cuenta de necesidades cuya evidencia se hace escurridiza en el reflejo material, a diferencia de la asociación directa con el ámbito de la subsistencia que nos puede proporcionar, por ejemplo, un raspador lítico o una escudilla de cerámica. Sin embargo, el riesgoso camino de decodificación del arte rupestre no puede ni debe asimilarse a la premisa de que los objetos son mudos cuando están fuera de su texto. El arte rupestre, como entidad significativa, puede entregar textos distintos a los relacionados con su contexto primero; una sólida prueba de esto es la reutilización y consiguiente resemantización de paneles, en algunos casos, desde tiempos prehispánicos hasta el presente.

De esta manera, las dos características por las que hemos partido para definir el arte rupestre -su importancia significativa y su asociación directa con el mundo de las ideas- lo convierten en un componente activo de creencias; de este modo, su texto puede ser traspasado, con eficacia simbólica, a través del tiempo y sin mediadores directos entre grupos humanos muy disímiles. En este sentido, un claro ejemplo de esto es el respeto generado por los paneles, y la percepción sacra de éstos, por parte de pobladores actuales que, no obstante, no conservan una concepción más acabada de sus predecesores en la zona<sup>195</sup>. En otros casos, se mantiene una relación más activa aún, en la cual muchos caminantes ocasionales realizan ofrendas a los paneles rupestres cuando transitan en sus cercanías.

El intento por decodificar el arte rupestre -común a la mayoría de los investigadores que se acercan al tema- ha sido entendido, no obstante, de diversas maneras. Como señaló A. Dettwiler dos décadas atrás, buena parte de los múltiples enfoques para “hacer hablar” a las representaciones presenta el prisma del funcionalismo<sup>196</sup>, en el cual la interrogante del “por qué” cede su lugar a un “para qué”; en este sentido pueden inscribirse los estudios que entienden a los petroglifos como marcadores de rutas caravaneras. Posteriormente, la incorporación de la semiótica a la interpretación arqueológica ha permitido complementar

---

<sup>194</sup> Huizinga, 2005 (1946): 19.

<sup>195</sup> Castro y Gallardo, 1996.

<sup>196</sup> Dettwiler, 1984.

este prisma con la explotación de otras posibilidades, esta vez enfocadas a establecer una amplia gama de significados verosímiles. También en ese sentido se inscriben los intentos, en la última década, por circunscribir el arte rupestre dentro de la dinámica de la arqueología del paisaje.

No obstante, la dificultad de acceder al conocimiento de las representaciones y sus realizadores se mantiene en tanto la búsqueda arqueológica persigue, la mayoría de las veces, un significado último y excluyente, más acorde al sentido de “explicación” que al de “comprensión”.

La búsqueda de una “comprensión” del pasado puede verse rastreada, germinalmente, en la obra de hermeneutas del siglo XVIII y principios del XIX, como Schleiermacher, Novalis y Schlegel<sup>197</sup>; y más atrás aún, a través de la obra precursora del historiador-filósofo-mitólogo Giambattista Vico<sup>198</sup>. No obstante, ya en términos de organicidad claramente científica, el concepto de la Comprensión puede remitirse sucintamente al filósofo y teórico de la historia alemán W. Dilthey, quien a fines del siglo XIX planteó una separación esencial al interior de la Ciencia, en términos epistemológicos<sup>199</sup>: en este sentido, las Ciencias Naturales requieren obtener “explicaciones” de los fenómenos; por ende, ejes causales unívocos, concatenados, a partir de los cuales se desarrollan, excluyente y precisamente, una serie de consecuencias que pueden ser formuladas en leyes. En tanto, las “Ciencias del Espíritu” (Ciencias Sociales) requieren de “comprensión”<sup>200</sup>, pues no existen en ellas razones aisladas y unicasales para los fenómenos, ni tampoco una predictibilidad homóloga que permita la observación de leyes de aplicación universal.

Si bien el enfoque de Dilthey era sumamente pertinente en un contexto histórico en el cual el paradigma científico mayoritario tendía a mantener su ingenuidad epistemológica y su búsqueda de progreso, certidumbre y verdad –entendidos como conceptos totales-, hoy las propias Ciencias Naturales han vivido crisis y redefiniciones paradigmáticas; tanto más las Ciencias Sociales, donde al momento presente la búsqueda de la interpretación del pasado se ha vuelto, legítimamente, un juego de comprensión en busca de afinidad, coherencia interna y verosimilitud. Efectivamente, ya hace dos décadas se explicitó que las nociones de contexto, coherencia y correspondencia son los pilares a partir de los cuales debe generarse la tarea interpretativa en arqueología, con un énfasis en “la relación dialéctica entre teoría y datos<sup>201</sup>”. Así, la metáfora/invitación hodderiana, con respecto a leer el registro arqueológico –y el pasado a través de él- como si fuese un texto, no es sólo una alusión etimológica a los inicios de la disciplina hermenéutica<sup>202</sup>; también puede ser tomado como un punto de partida netamente operacional para la construcción de un estudio arqueológico.

En este sentido, resulta clave el entendimiento del Arte Rupestre como un Texto, en tanto punto de partida epistemológico (y, por ende, generador de coordenadas metodológicas).

---

<sup>197</sup> Ferrater Mora, 1951; Meslin, 1990; Ginzo, 1993.

<sup>198</sup> Vico, 1941 (XX).

<sup>199</sup> Dilthey, 1993 (1949).

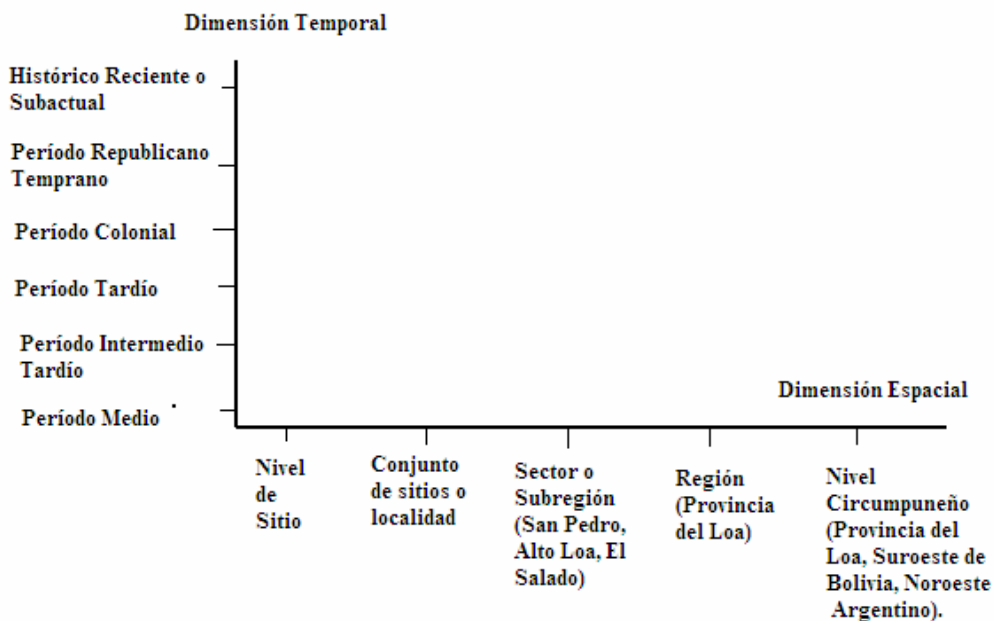
<sup>200</sup> Dilthey, 1944.

<sup>201</sup> Hodder, 1994: 193.

<sup>202</sup> Tampoco una mera venia a las conceptualizaciones de Collingwood sobre la comprensión histórica.

En este caso, el arte rupestre de la Provincia del Loa es entendido como un texto legible desde una yuxtaposición espacio-temporal de contextos; así, los realizadores directos de un panel constituyen sólo uno de estos posibles contextos, y nosotros (investigadores del presente) formamos otro. En medio de ello, a lo largo del tiempo y del espacio, se han establecido y vinculado otros contextos de lectura: algunos más circunscritos que otros, algunos mayor o menormente inclusivos. Precisamente, la hermenéutica mayor –el estudio simbólico- requiere de una visión que incluya la mayor cantidad posible de contextos, utilizando para ello la variable temporal –diacrónica- y la variable espacial –sincrónica-.

Así, el cruce de las variables sincrónica y diacrónica nos permitirá visualizar un contexto propio de un “tiempo de larga duración”, al modo en que éste ha sido definido por la Escuela Francesa de Los Annales<sup>203</sup>; verbigracia, la continuidad y cambio en un sitio particular de arte rupestre, desde el Período Medio hasta tiempos republicanos. También se observan contextos de “tiempo corto”, o contextualizaciones relativamente sincrónicas entre sí, donde la variabilidad o correspondencia de representaciones a nivel espacial es la pregunta central. En general, la aplicación activa de este principio (un texto + distintos contextos yuxtapuestos + pilar espacial + pilar temporal) al presente estudio puede verse sintetizado de la siguiente manera:



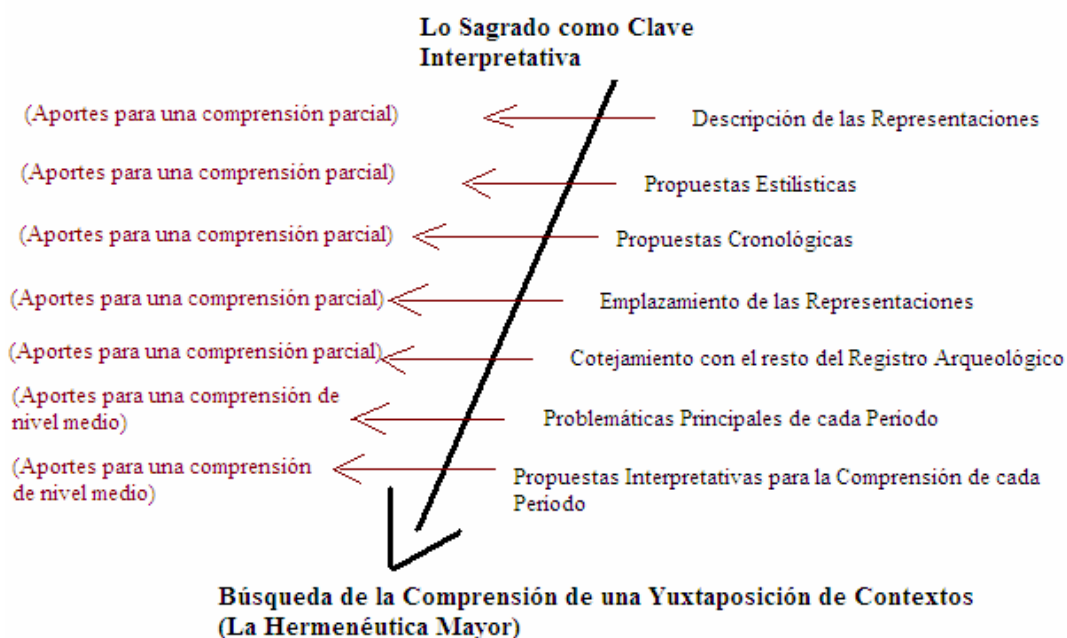
Ahora bien, más allá de la relación entre un texto y su(s) contexto(s), debe existir una clave interpretativa para interrogar de modo ordenado a esta yuxtaposición, pues de lo contrario se corre el riesgo de construir una maraña sin coherencia ni consistencia interna en torno a las representaciones rupestres. Como se ha visto a partir del capítulo anterior, aquí,

<sup>203</sup> Le Goff, 1987 (1971); Burke, 2004.

precisamente, se ha elegido la hermenéutica de lo sagrado como clave para acercarse a este texto y a sus contextos.

Claramente, no es esta la única clave de aproximación posible, pero de acuerdo a todo lo esgrimido en el capítulo previo resulta una de las claves más atingentes, pertinentes y relacionables para el entendimiento de este fenómeno –Arte Rupestre- dentro de estas coordenadas concretas –Provincia del Loa, a lo largo de al menos un milenio-. De hecho, esta clave interpretativa ha sido aplicada con anterioridad a contextos acotados de la región (algunos sitios rupestres puntuales), o bien ha sido recurrida epifenoménicamente<sup>204</sup>. En el presente estudio, en cambio, se recurre a la clave de lo Sagrado para intentar un acercamiento a la ya mencionada Hermenéutica Mayor, con todos los riesgos del caso y entendiendo que una “Clave de Interpretación” no necesariamente conlleva a un reduccionismo.

Así, a lo largo del presente estudio, lo Sagrado como Clave Interpretativa puede ser visualizado a modo de un flujo direccionado hacia la comprensión, al mismo tiempo nutrido y cruzado perpendicularmente por una serie de elementos de juicio, tanto obtenidos de primera mano por el autor, como tomados y/o reelaborados desde investigaciones previas:



De tal modo, el presente estudio se inscribe en la potencialidad epistemológica de comprender el pasado desde una aproximación interpretativa, hermenéutica; en cierto modo, desde la así llamada “doble hermenéutica”<sup>205</sup>, que plantea un enfoque de lo sagrado

<sup>204</sup> Verbigracia: los “rituales caravaneros” con que Berenguer (2004) nutrió de contenido simbólico al entendimiento del Arte Rupestre dentro del Modelo de Movilidad Giratoria propuesto previamente por Núñez y Dillehay (1979).

<sup>205</sup> Salazar, 1998.

para aportar a la comprensión del pasado prehispánico, y una retroalimentación entre un punto de partida deductivo –elaborado a partir del Marco Teórico- y el cruce permanente con los datos; esto permite redefinir y afinar permanentemente tanto la propia base interpretativa, como los elementos de juicio a interpretar (arte rupestre, sitios, registro arqueológico, publicaciones de otros investigadores).

Desde este punto de vista, la presente obra encuentra cierta relación con algunos estudios que han planteado el enfoque de una profunda vinculación de lo sagrado con todas las esferas de la realidad en el pasado prehispánico<sup>206</sup>; vinculación que también ha sido problematizada en la proyección de la misma región hacia tiempos históricos<sup>207</sup> y hacia el presente etnográfico<sup>208</sup>.

Una última precisión de carácter epistemológico: la búsqueda comprensiva del presente estudio no debería ser entendida, propiamente, hacia el develamiento propiamente semiótico de significados; en cambio, resulta más coherente tratar de establecer un “sentido” relacional entre las representaciones y las sociedades que las generaron. La aplicación de la etnoarqueología resulta una herramienta válida en este campo de búsqueda, aunque no es la única: precisamente en este estudio se pretende establecer una decodificación simbólica, acorde al concepto de “comprensión” y, por ende, ajena al entendimiento del arte rupestre como “signos” (conceptos semióticos convencionales y excluyentes). En efecto, en tanto símbolos, se trata de representaciones susceptibles de adquirir más de un sentido, que como hemos visto en el capítulo anterior, tienden a desplegarse en una polisemia coherente a través del tiempo.

### **Criterios de Adscripción**

Se ha establecido que los criterios para adscribir determinadas representaciones rupestres a cierto momento temporal, obedecen básicamente a los siguientes criterios<sup>209</sup>: Superposición entre motivos (criterio técnico, relacionado con el estado de pátina del soporte rocoso); fechaciones cruzadas (datar el registro arqueológico que acompaña a un panel); identificación icónica de referentes materiales en el arte rupestre; y asociación iconográfica con respecto a representaciones ya adscritas a algún período.

Para la presente investigación, se hizo uso de todos estos criterios en la búsqueda de establecer precisiones; debe señalarse que, en no pocos casos, el uso de estas distintas variables ha llevado a posturas de adscripción disímiles para ciertos paneles, sitios e incluso para estilos completos. En estos casos, se cotejan las distintas posturas y se opta por vindicar aquella que resulta más acorde a los elementos de juicio y que porta mayor potencialidad de retroalimentación con los datos existentes.

---

<sup>206</sup> Berenguer, Aldunate y Castro, 1984; Tudela, 1984; Salazar, 1998; Thomas y Salazar, 2000; Artigas, 2002; Aldunate, Castro y Varela 2003.

<sup>207</sup> Castro, 1997.

<sup>208</sup> Castro y Varela 1994, Aldunate, Castro y Varela 2002, Aldunate y Castro 2003.

<sup>209</sup> Berenguer et. al. 1985, Berenguer 2004.



En otros casos, principalmente en los sitios inéditos generados a partir de la presente investigación, debió seguirse principalmente la variable de asociación iconográfica con respecto a representaciones ya adscritas, lo cual es en todos los casos ponderado y advertido a partir de los cruces interpretativos que se conjugan en el presente escrito.

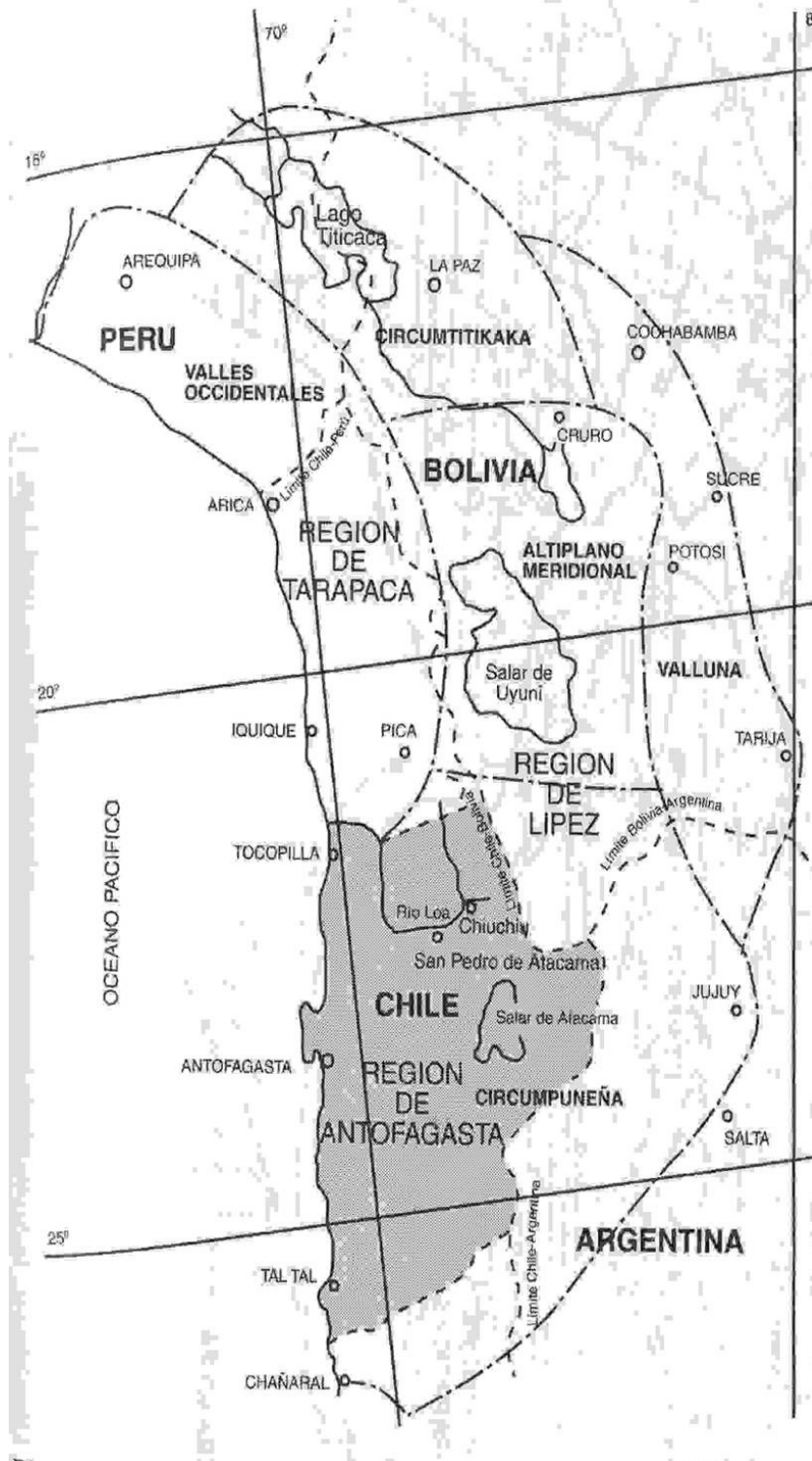
### **Conceptos Operativos**

Una de las bases operativas de la presente investigación es el concepto de **ícono**, entendido básicamente como un elemento visual estandarizado, susceptible de ser identificado a partir de su reconocimiento dentro de uno o varios estilos de arte rupestre regional; un ícono llama, en principio, a un referente externo (“camélido esquemático”; “camélidos en hilera”); aunque también puede ocurrir que su identificación se vea constreñida sólo a lo formal (“círculo concéntrico”).

En todos los casos, las líneas de interpretación de la presente investigación optan por la identificación de íconos en lugar de una adscripción estilística, entendiéndose, como se ha dicho, que las distintas propuestas de estilo no tienen una base conceptual homogénea a todos y a cada una de ellos; no obstante, igualmente se señalan las referencias estilísticas, en el caso en que éstas hayan sido explicitadas por algún investigador.

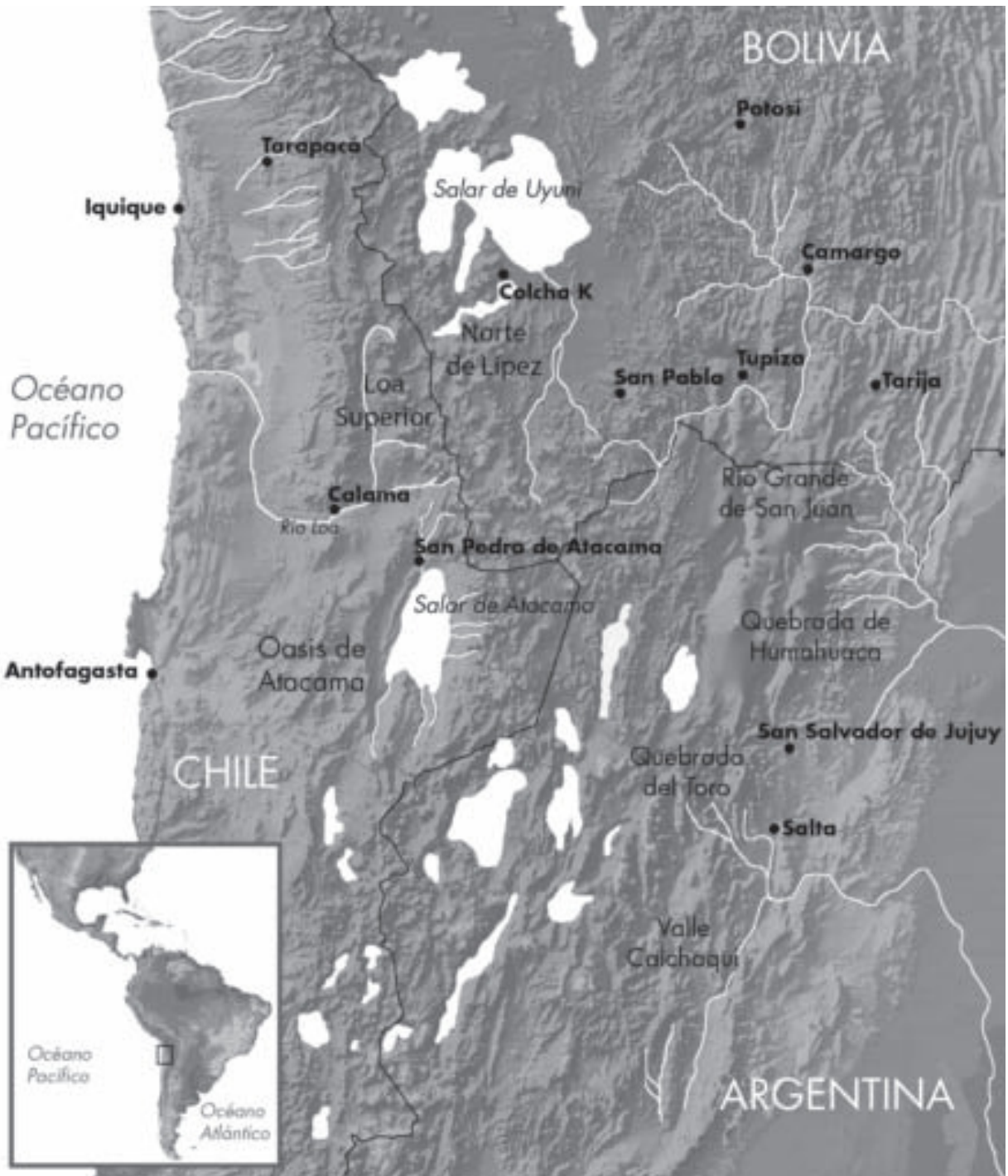
Además, se entenderá por **repertorio iconográfico** a cada conjunción recurrente, en el tiempo y/o en el espacio, de ciertos íconos que se presentan en distintos paneles, sitios y sectores (Ej: repertorio iconográfico compuesto de antropomorfo escutiforme + camélidos en hilera + círculo concéntrico).

Se entenderá, además, por una **lógica de representación** a una serie de convenciones, implícitas y explícitas, que permiten la realización de repertorios iconográficos y de eventuales similitudes estilísticas (incluye ejes temáticos, recurrencias narrativas, base formal, recurrencias técnicas, entre otros).

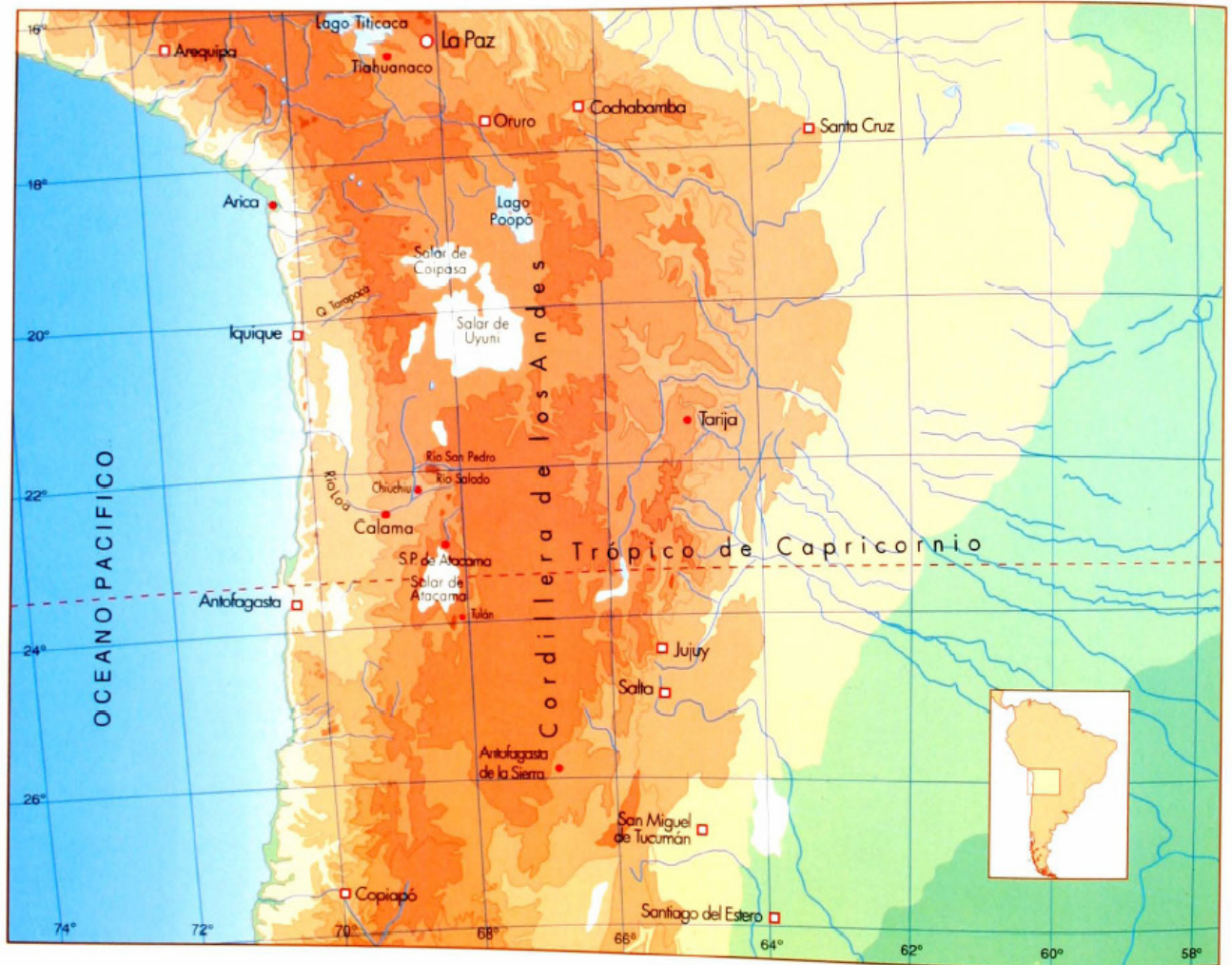


**Figura 1.**

**El área circumpuneña en el contexto de otras áreas de co-tradición andina (en Berenguer, 2004).**



**Figura 2.**  
**Mapa de la región circumpuneña. (En Nielsen, 2007).**



**Figura 3.**

**Mapa del área de estudio en su contexto regional (en Berenguer, 1999).**

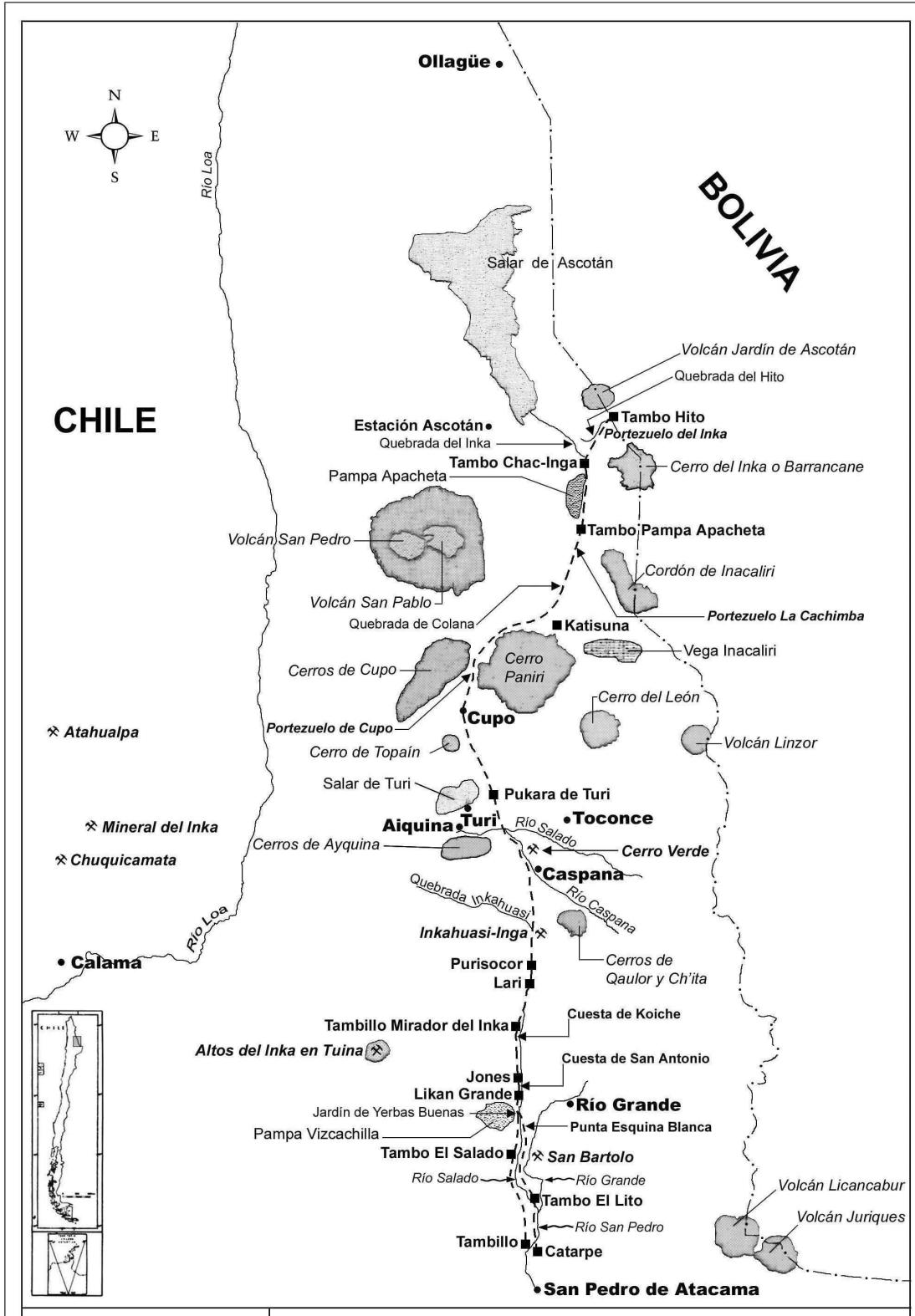
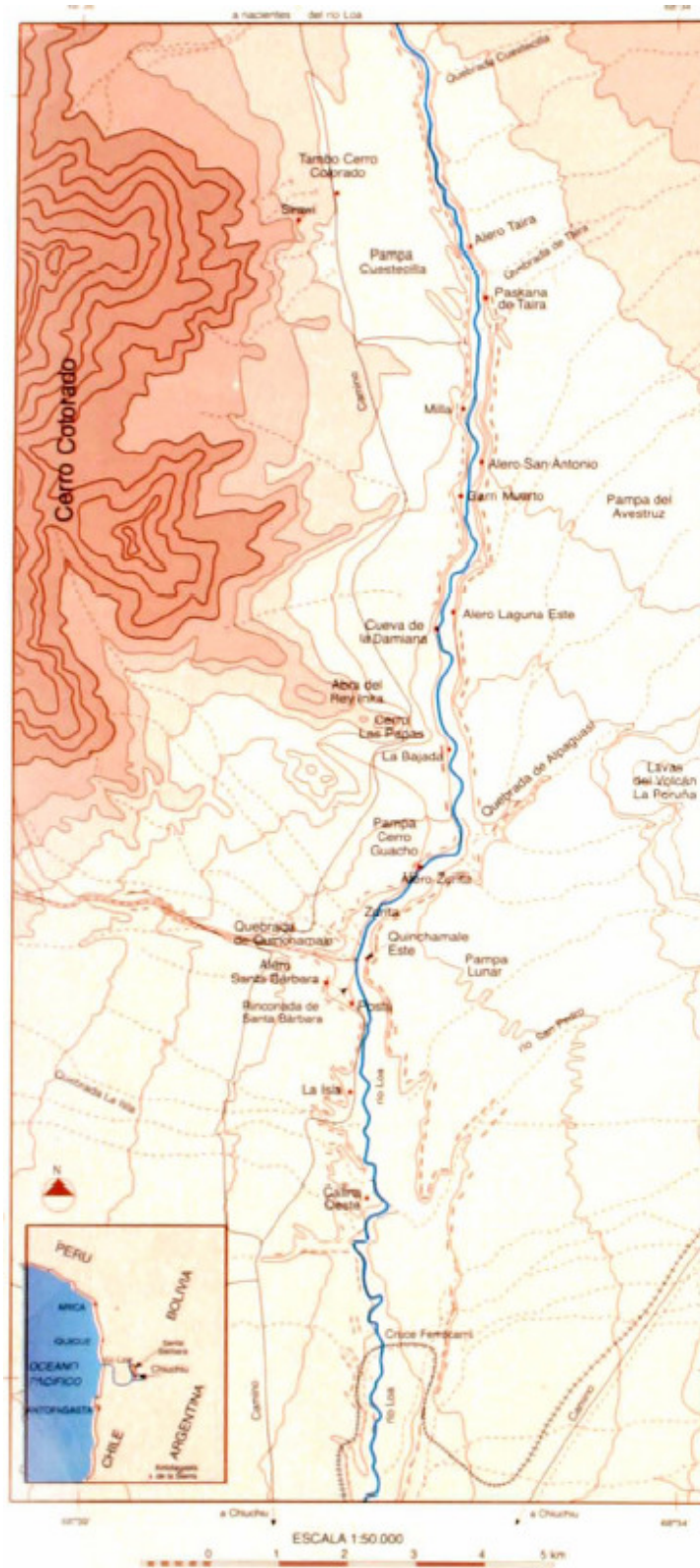
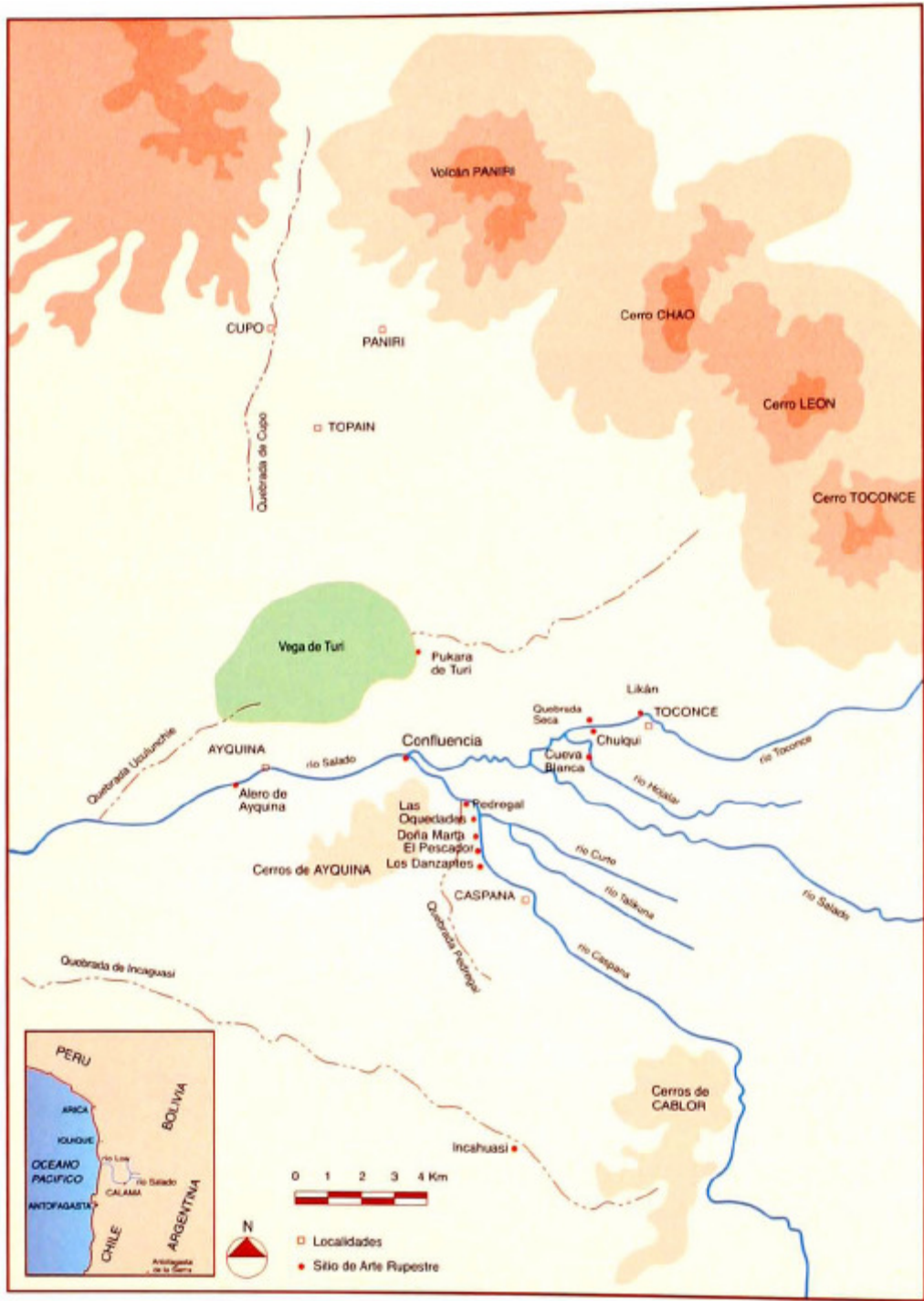


Figura 4.

Mapa arqueológico del área de estudio (de Aguayo y Castro, 2005).



**Figura 5.**  
Sector del Alto Loa (En Berenguer, 1999).



**Figura 6.**

**Sub-región del Salado (En Gallardo, Sinclair y Silva, 1999).**

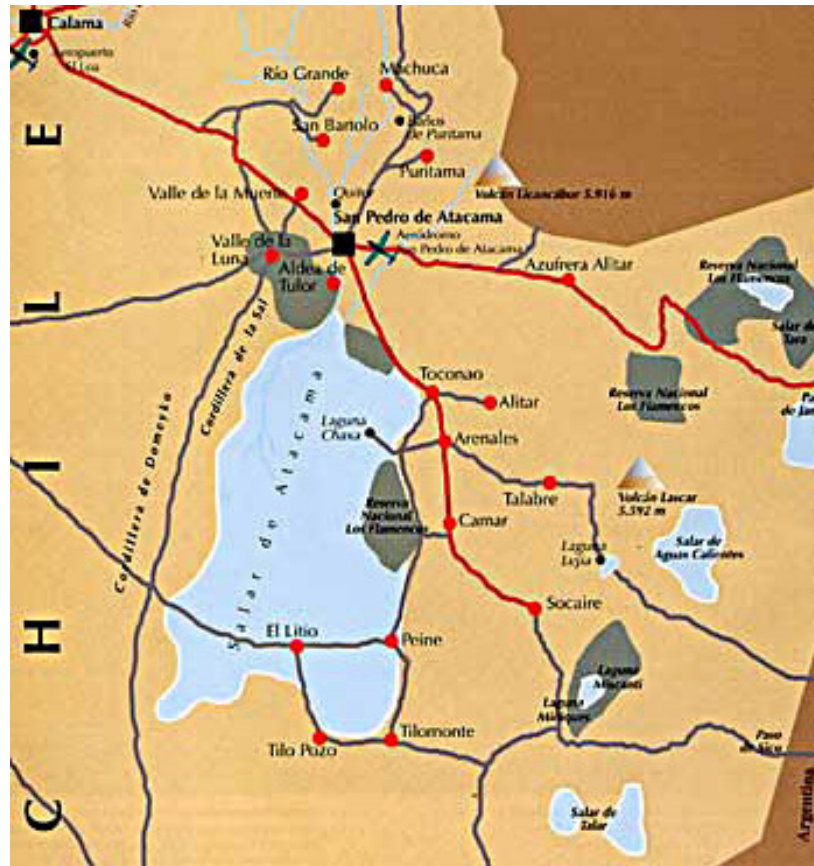


Figura 7.

Sector de San Pedro de Atacama y del Salar.

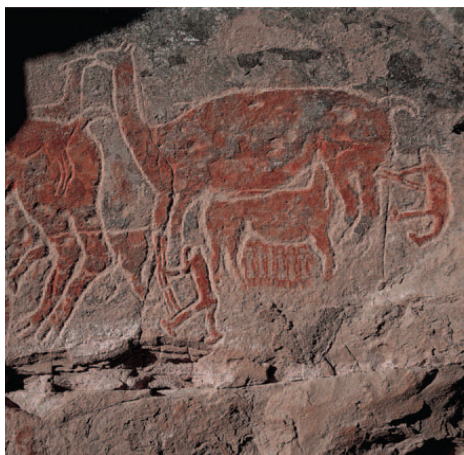
(En: <http://www.sanpedrochile.com/espanol/images/stories/Mapas/rutero2.jpg>)



**Figura 8. A la derecha, bloque con camélidos naturalistas en “Estilo Puripika”; abajo, camélidos naturalistas en “Estilo Kalina”. En Berenguer, 2004b.**



**Camélidos naturalistas yuxtapuestos en el sector de Lasana. Foto: Macarena López.**



**Figura 9.**

**Camélidos naturalistas adscritos al Estilo Taira. En Berenguer, 2004b.**



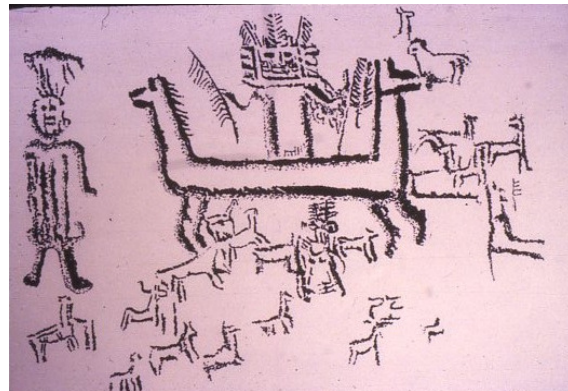
**Figuras del Estilo “Cueva Blanca”, sub-región del Salado. En Sinclair (1997) y Sepúlveda (2003), respectivamente.**



**Antropomorfos identificados como cazadores, Estilo “Confluencia”, sub-región del Salado. En Berenguer, 2004b.**

**Figura 10.**

**Panel central adscrito al Estilo “La Isla” (Alto Loa). Foto: Fernando Maldonado.**



**Panel adscrito a la temática caravanera en el sector de Santa Bárbara (Alto Loa). En Berenguer, 1999.**



**Figura 11.**



**Figura 12. Reocupación de paneles en el arte rupestre. Camélidos esquemáticos de tamaño pequeño realizados sobre el surco de camélidos naturalistas más antiguos; sector del Salado. Foto: Fernando Maldonado.**



**Figura 13. Reocupación en el arte rupestre; camélidos naturalistas adscribibles al Estilo Taira junto a letras de graffiti ("Arica"); a la derecha, pircas de un corral de uso subactual. Pampa Vizcachilla 2. Foto: Esteban Aguayo.**

## Parte III

### El Período Intermedio Tardío

#### *Introducción*

El Período Intermedio Tardío ha sido definido como una etapa de desarrollos locales en el Norte Grande de Chile, en la cual se sucedieron una serie de transformaciones sociales observables a partir de la cultura material. Cronológicamente, no existe uniformidad para definir su inicio, datado por distintos investigadores en torno al decrecimiento de la influencia Tiwanaku; por ende, se han propuesto fechas que varían entre el 900 y el 1250 d. C. Con respecto al término del Período, puede considerarse el momento en el cual el Horizonte Inca comenzó a ejercer un control administrativo en la región<sup>1</sup>.

Este período no sólo plantea interrogantes sociales con respecto al tenor de los procesos regionales que entonces se desarrollaron. Como momento histórico originado tras la desaparición de la esfera relacional centrada en Tiwanaku, es interesante observar qué aspectos culturales e ideológicos de aquella antigua influencia se mantuvieron vigentes durante el período, operando en conjunto o al menos en simultaneidad con una serie de elementos emergentes, tanto locales como externos.

Por otra parte, hacia el final del período, la presencia inca –tanto indirecta como directa– a su vez trajo aparejada la intromisión de nuevos parámetros ideológicos y elementos culturales. Probablemente muchos de ellos no tuvieron una importancia significativa, aunque otros tantos terminaron configurándose como elementos distintivos de la región, ya sea en directa fusión, sumándose, o bien desplazando directamente a referentes propios de las tradiciones más antiguas.

Por lo antes dicho, el Período Intermedio Tardío puede ser entendido en la zona de estudio como un momento de encuentro entre elementos culturales de distintas tradiciones. Una etapa heterogénea, que formó parte de una problemática regional que alcanzó a toda el Área Centro Sur Andina; pero que, al mismo tiempo, nos permite vislumbrar un escenario particular, a partir de las vicisitudes locales que generó esta amplia problemática.

Sin embargo, además del estudio en sí acerca del Período, resulta válido y pertinente enfocarse, a través de él, en las manifestaciones locales asociadas a Tiwanaku y al Tawantinsuyu, como etapas presumiblemente inicial y final del mismo. Efectivamente, elementos distintivos de estas altas culturas se incorporaron en parte a la vida cotidiana y a las relaciones sociales, ideológicas, políticas y económicas del Norte Grande –y específicamente de la actual Provincia del Loa– y su huella respectiva puede ser apreciada, como se ha dicho, en los albores y en los momentos finales del Período

---

<sup>1</sup> Como se verá en la Parte IV, no existen criterios unívocos ni en la fecha en que esto habría ocurrido, ni en el tipo de coerción que los Incas habrían ejercido para sumar estas tierras a su aparato estatal. Aún se acepta, como una suerte de convención, mencionar al 1475 d.C. para estos efectos.

Intermedio Tardío, demarcando a éste último, por ende, como una especie de “Edad Media”.

No obstante lo anterior, resulta insuficiente conceptualizar la extensión de dicho período sólo como un intersticio, pues a lo largo de él se entrelazó una serie de desarrollos regionales, probablemente interdependientes, pero, a la vez, poseedores de sus propias dinámicas de complejidad interna.

### *Caracterización general*

Los primeros indicios para una caracterización del Período Intermedio Tardío pueden encontrarse a partir de la diferenciación de elementos con respecto a los asignados al Período Medio, y por ende, a la esfera relacional de Tiwanaku. Como tales, pueden citarse el notorio decrecimiento del Complejo Alucinógeno en San Pedro de Atacama<sup>2</sup>; la simplificación en las ofrendas funerarias<sup>3</sup>, con respecto a su variedad, ejecución y cantidad; el predominio de cerámicas alisadas monocromas<sup>4</sup>, y por ende, de bajo valor diagnóstico; y la mengua en los artefactos de oro y de bronce.

Ahora bien, todos estos elementos distintivos lo son por identificación negativa, con respecto a componentes materiales no sólo adscritos al período anterior, sino particularmente relacionados con aspectos ideológicos de aquél. Como elementos de identificación positiva, en cambio, podemos señalar otros tantos aspectos que en conjunto permiten apreciar la complejidad relacional, en términos socio-políticos y socio-económicos, que alcanzó la actual provincia del Loa en el mismo lapso en que parece diluirse la impronta ideológica del período anterior.

A partir de los postulados iniciales de Aldunate y Castro<sup>5</sup>, posteriormente complementados por sucesivas investigaciones, pudo configurarse como característica distintiva del Período Intermedio Tardío la presencia de dos patrones arquitectónicos: el pukara y la aldea aglutinada, ambos en pisos que bordean entre los 2500 y 3000 mts. de altura<sup>6</sup>. El primero de ellos corresponde a estructuras arquitectónicas amuralladas, presumiblemente de carácter defensivo en su concepción original. Se encuentran presentes tanto en el sector de San Pedro de Atacama como en El Loa y El Salado; Chiu-Chiu, Lasana, Turi y Quito corresponden a pukaras que, desde cronologías particulares, comparten una ocupación activa dentro de los márgenes adscritos al período en cuestión.

Con respecto a las aldeas aglutinadas, estarían dando cuenta de una nueva racionalidad habitacional en la cual una serie de edificaciones rectangulares de piedra o adobe - susceptibles incluso de separación interna entre habitaciones- se articularon en espacios abigarrados pero, no obstante, ordenados, en los cuales estaban presentes “vías de circulación interna, corrales, depósitos para almacenaje y, en la periferia, campos de cultivo y canales de regadío.”<sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> Tamblay, Ms. 1999.

<sup>3</sup> Schiapacasse, Castro y Niemeyer, 1989.

<sup>4</sup> V. Varela, com. pers. 2003.

<sup>5</sup> Aldunate y Castro, 1981.

<sup>6</sup> Uribe, 1996.

<sup>7</sup> Schiapacasse, Castro y Niemeyer, 1989: 211.

Además de éstos, un tercer patrón arquitectónico caracterizado para el período en cuestión son las *chullpas*; espacios rectangulares angostos, de tamaño variable, aunque siempre en un tamaño menor al que se requeriría para una funcionalidad habitacional. Su distribución corresponde a pisos en general más altos que aquellos ocupados por los pukaras y las aldeas aglutinadas; a saber, a partir de los 3.000 mts. hacia el Altiplano. La funcionalidad de las *chullpas* ha sido propuesta, principalmente, desde el aspecto de adoratorios rituales, eventualmente mortuorios<sup>8</sup>. En términos más amplios, su presencia es parte integral de la dinámica de dos tradiciones culturales relacionadas durante el Período Intermedio Tardío; la tradición del desierto, establecida en los pisos medios, y la tradición altiplánica, esta última de más tardía aparición demográfica en la zona, y a la cual habría pertenecido en su origen la construcción de las *chullpas*.

Efectivamente la presencia de estas dos tradiciones, caracterizadas a través de cronologías locales en distintas zonas de la actual provincia del Loa, se ha constituido en el armazón central a partir del cual sucesivas investigaciones han avanzado en el conocimiento sobre el Período Intermedio Tardío.

Así, se han establecido fases culturales como las señaladas inicialmente por Tarragó para San Pedro de Atacama<sup>9</sup>. La **fase Yaye**, ubicada entre 950-1200 d.C., se sitúa como la etapa de declinación de la influencia Tiwanaku en la zona del Oasis. En ella, la cerámica imperante pertenece a los tipos Dupont y Ayquina, tanto en los sitios habitacionales como en contexto de ofrendas. Otros elementos cerámicos presentes corresponden a vasijas de la tradición Yura-Huruquilla, del Altiplano Meridional. En otros aspectos, la presencia de calabazas en muchos casos reemplaza a la alfarería como ofrenda mortuoria, y se vislumbran cambios en la forma de vestir con la implementación de gorros de piel “tipo corona” y collares de cenizas volcánicas. De acuerdo a la misma autora, a continuación se puede identificar la **fase Solor** (1200-1470 d.C.). Sus sitios más representativos son el pukará de Quito y la aldea de Solor-4, representativos ambos de los respectivos patrones habitacionales del período. La cerámica combina las formas predominantes en la fase anterior, junto a ollas y cántaros globulares de cerámica rústica y roja violácea. También es indicadora la presencia de cestos decorados, canastas y calabazas pirograbadas con diseños geométricos y figurativos.<sup>10</sup>

Por otra parte, en las subregiones del Loa Medio y del río Salado se ha identificado la fase **Lasana II** (900-1470 d.C.) como una extensa etapa de desarrollo del complejo del mismo nombre, que data desde fines del Período Medio. Dentro de sus sitios importantes se encuentran los pukaras y cementerios de Lasana y Chiu-Chiu. La cerámica predominante es roja pintada y Dupont, aunque varían en sus proporciones de distribución en los distintos sitios. También se encuentra cerámica roja engobada.

A partir de estudios en el pukara de Turi –inicialmente identificado dentro de la fase Lasana II- pudo también establecerse una periodificación local. La fase **Turi I** (900-1350 d.C.), definida y propuesta por Aldunate<sup>11</sup>, es considerada análoga a Yaye en San Pedro de Atacama. Correspondería a un momento histórico en el cual el pukara no

---

<sup>8</sup> A partir de la propuesta de Aldunate y Castro, ob. cit.

<sup>9</sup> Tarragó, 1989.

<sup>10</sup> Schiapacasse, Castro y Niemeyer, 1989.

<sup>11</sup> Aldunate, 1993.

habría estado amurallado, con ocupación probablemente aldeana y un predominio de cerámicas Dupont y Ayquina. Posteriormente, la fase **Turi II** (1350-1560 d.C.) representa el momento de mayor ocupación del sitio, donde efectivamente éste se alzó como un amplio recinto amurallado. Hay presencia de metalurgia y de material lítico, y la cerámica se presenta esta vez como un componente heterogéneo, en el que no faltan los tipos de la fase anterior y además se incorporan tipos foráneos: Hedionda y Chilpe (del Altiplano Meridional boliviano), Yura-Yavi (puneños argentinos), Saxamar y La Paya (incas provinciales), y “formas incaicas en cerámica roja pintada local”.<sup>12</sup>

También en el Alto Loa se han establecido periodificaciones, en este caso a partir de estudios centrados en los sitios La Isla y Quinchamale<sup>13</sup>. Precisamente la fase **Quinchamale I** (1200-1300 d.C.) tendría correspondencia con Yaye y Turi I, con presencia cerámica de escudillas Dupont y Ayquina y un claro predominio de las primeras. En cambio, **Quinchamale II** (1300-1470 d.C.) presenta una preeminencia de formas Ayquina por sobre Dupont, además de grandes vasijas restringidas rojo alisado. Además, esta fase respondería habitacionalmente a aldeas aglutinadas, aunque de tamaño menor a las estudiadas en otras subregiones de la provincia del Loa.

Finalmente, para el Loa Superior y las tierras altas de ambas vertientes altiplánicas se ha definido al Complejo **Toconce-Mallku**, comprendido entre el 800 y el 1470 d.C. Se trata de una expresión cultural definida para la llamada tradición altiplánica, en cuya enunciación se juntaron los elementos de estudio que llevaron a la propuesta de una fase Toconce<sup>14</sup> con otras evidencias afines más allá de las actuales fronteras del país. De esta manera se propuso que dicho complejo llegó a ocupar “las tierras altas de las subregiones del río Salado y río San Pedro, el sector septentrional de la provincia del Loa y la región de Lípez del altiplano meridional”<sup>15</sup>. Algunos emplazamientos Toconce-Mallku corresponderían a Linzor, en la alta puna; quebradas altas de Toconce; quebradas de Paniri; y, por el lado boliviano, Río Quetena y Lípez.

En todos estos casos, el trazado habitacional difiere del que ha sido adjudicado al de la tradición del desierto, pues aquí las aldeas aglutinadas tienden a un patrón distintivamente rectangular, además de contar con muros defensivos. Las chullpas, identificadas en general con la tradición altiplánica y caracterizadas en particular con Toconce-Mallku, se encuentran en pisos más altos aún que los sitios habitacionales. La cerámica comprende algunos elementos decorados –tales como la alfarería Hedionda-, una gran cantidad de material alisado y un componente pulido, representado por los siempre presentes tipos Ayquina y Dupont. Otro aspecto distintivo del complejo sería el hincapié en el desarrollo del sistema agrícola en las quebradas altas, a través de un despliegue técnico que comprende vías de irrigación hidráulica.

El grado de interdigitación cultural entre las tradiciones del Desierto y el Altiplano y las circunstancias sociales en las que ésta se habría dado, incluyendo hipótesis de conflicto, son puntos en los cuales no existe consenso absoluto entre los investigadores. En este contexto la cerámica ha sido identificada como un componente importante de etnicidad, en el sentido de pertenencia, fusión y relación de poder<sup>16</sup>, sobre todo en los sitios donde

---

<sup>12</sup> Uribe, 1996: 174.

<sup>13</sup> Berenguer, 1994 en Uribe, 1996.

<sup>14</sup> Castro, Aldunate y Berenguer, 1979.

<sup>15</sup> Schiapacasse, Castro y Niemeyer, 1989: 217.

<sup>16</sup> Fundamentalmente en Uribe, 1996.

puede apreciarse un cambio progresivo en las tradiciones alfareras a lo largo del tiempo<sup>17</sup>. Así, de la misma forma en que se considera a la cerámica negra casi pulida como indicadora de la influencia Tiwanaku, y se sostiene que tiende a desaparecer junto a ésta<sup>18</sup>, se entiende también a la cerámica Dupont como su natural extensión al menos hasta el 1200 d.C., y a la expansión de la cerámica Lasana o rojo violácea como un indicador propio del Período Intermedio Tardío.<sup>19</sup>

De forma sintética, Uribe ha propuesto la agrupación de la mayor parte de las formas cerámicas “locales” de la región en un componente denominado “Loa/San Pedro”<sup>20</sup>. A su vez, el correspondiente “Componente Altiplánico” se encontraría representado “especialmente por cerámicas de pastas no locales, ya que son mucho menos populares, y con algo inusual para la región como es la decoración pintada.”<sup>21</sup> Dentro de ellas, particularmente representativa resultaría la cerámica Hedionda.

Sobre esta definición, Uribe y Adán han intentado una reformulación más amplia e integradora de las fases culturales tanto en San Pedro, como en el Loa<sup>22</sup>. La primera se denomina **Yaye-Solor**, adjudicable entre el 900 y el 1000 d.C. En ella comienzan a desintegrarse las relaciones de San Pedro con el declinante Tiwanaku, al tiempo que comienza a configurarse un patrón estanciero en el Loa. En la fase siguiente, **Turi-Quitor** (1100-1300 d.C.), el Loa presenta una mayor ocupación efectiva de las quebradas como espacio productivo, además de corroborarse una progresiva presencia de chullpas en el sector; en tanto, en San Pedro, la ocupación de los oasis experimenta un decrecimiento, en virtud de una mayor presencia de la población en asentamientos de aguas arriba; el propio Quitor sería un ejemplo de ello. En este modelo, se entiende que hacia el 1300 se hace crítica la administración de los recursos en el área de estudio, transformándose en un momento de alta tensión social.

Posteriormente, la fase **Toconce-Zápar** (1300-1450 d.C.) daría cuenta de un incremento poblacional generalizado, el surgimiento de nuevos asentamientos y la superación de los conflictos generados a fines del período anterior<sup>23</sup>. En este período, la organización comunal en torno a una actividad agrícola excedentaria –en alto grado autosuficiente– habría terminado por consolidarse, en detrimento de la actividad caravanera de largo aliento que caracterizó al Período Medio y que, posteriormente, no había cesado de declinar.

En general, se ha entendido que esta serie de situaciones habrían acaecido dentro de una realidad de agricultores, pastores y artesanos<sup>24</sup> cuyo grado de cohesión política no ha podido ser mayormente definido, pero que probablemente correspondía a un nivel de jefaturas locales y regionales interrelacionadas a través de redes de caravanas<sup>25</sup>. Se ha entendido que –a partir de la relación establecida entre San Pedro y la órbita Tiwanaku– las jefaturas en la zona de oasis se habrían encontrado más consolidadas en términos formales que en el Loa, a través de una jerarquización que institucionalizó el prestigio

---

<sup>17</sup> Como el caso del pukara de Turi. (Ver Aldunate, 1993).

<sup>18</sup> Schiapacasse, Castro y Niemeyer, ob. cit.

<sup>19</sup> Tamblay, Ms. 1999.

<sup>20</sup> Uribe, 1997.

<sup>21</sup> Uribe, ob. cit.: 258.

<sup>22</sup> Uribe y Adán, 2005.

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> Orellana, 1985; Núñez y Dillehay 1979.

<sup>25</sup> Núñez y Dillehay, ob. cit.



de un segmento de la sociedad local a través de la interacción con la metrópoli, desarrollada a lo largo del Período Medio.

En tanto, en el Loa, una serie de grupos -que la cultura material nos ha mostrado como de baja demografía a lo largo del Período Medio-, ocupados principalmente en la actividad estanciera, se vieron demográficamente complementados (¿quizás sobrepasados?) por otras agrupaciones de procedencia altiplánica, que legitimaban sus vínculos y su cohesión social a partir de otras relaciones espaciales y culturales; muy posiblemente, estos grupos debieron reconfigurar sus formas de agruparse, y sus jerarquías debieron reorientar sus formas de legitimar el acceso a tierras y a recursos, a través de la fundación de una relación particular con el paisaje y con las comunidades que antes que ellos se encontraban<sup>26</sup>.

En resumen, el período en cuestión es considerado un momento histórico en el cual las rutas y caminos se reorientaron, acortándose y simplificándose, dado que no tenían ahora a Tiwanaku como centro neurálgico<sup>27</sup>. En gran medida consecuencia de ello, se generó una dinámica que privilegió una mayor autosuficiencia productiva de las comunidades<sup>28</sup>, lo cual en ningún caso implica el fin de las relaciones a lo largo de las distintas fronteras étnicas. Entre las características distintivas que provee la cultura material para identificar el Período, se encuentran la emergencia del pukara como unidad arquitectónica característica<sup>29</sup>; el decrecimiento del Complejo Alucinógeno en un 90%<sup>30</sup>; la aparición, como ofrenda característica de la época, de la calabaza pirograbada<sup>31</sup>; el surgimiento de nuevas tecnologías para el aprovechamiento agrícola de tierras altas<sup>32</sup>; y la presencia de distintos tipos cerámicos, en su mayoría sin decoración, agrupables, grosso modo, en un componente local y un componente altiplánico<sup>33</sup>. En términos sociales, se considera que durante el Período Intermedio Tardío hubo una mayor densidad demográfica en la zona<sup>34</sup>. Esto parece reafirmarlo el surgimiento, o -más bien dicho- el aumento en la frecuencia del patrón habitacional aglutinado definido como aldeas.

### ***Obtención de recursos y redes económicas***

Como se ha señalado, hacia fines del Período Medio el pastoreo y a la agricultura de oasis pueden ser entendidas como las actividades predominantes en el campo de la subsistencia directa. Además, al menos en el caso específico de San Pedro, se suma a ello la actividad de intercambio fluido por medio de redes comerciales caravaneras, generándose por lo mismo una relación de interdependencia entre la sociedad local y sociedades externas. Con respecto a los bienes que aportarían los grupos locales a esta red de intercambio, se menciona como importante la producción de “artefactos de madera, adornos, objetos de metal y de piedras preciosas”<sup>35</sup>. Esta artesanía, al

---

<sup>26</sup> Acerca de la problemática de esta relación, se examinará en las páginas siguientes del presente capítulo.

<sup>27</sup> Núñez y Dillehay 1979; Sepúlveda 2001.

<sup>28</sup> Uribe y Adán, 2005.

<sup>29</sup> Aldunate y Castro 1981, Schiapacasse et. al. 1989.

<sup>30</sup> Tamblay Ms. 1999.

<sup>31</sup> Schiapacasse et. al 1989, Uribe, 1996.

<sup>32</sup> P. Núñez, 1991.

<sup>33</sup> Uribe, 1997.

<sup>34</sup> Núñez y Dillehay 1979, Schiapacasse et. al. 1989, Uribe 1996, Tamblay Ms. 1999.

<sup>35</sup> Orellana, 1985: 97.

desarrollarse e instituirse como material de intercambio, ya no daría cuenta sólo de un nivel de excedentes<sup>36</sup>, sino que también podría ser considerada una actividad industrial en sí, destinada directamente al comercio. A su vez, debe señalarse que la extracción minera y la circulación del mineral extraído a través de las rutas caravaneras venía desarrollándose desde fines del Período Formativo, y se mantuvo durante los Períodos Medio e Intermedio Tardío<sup>37</sup>.

En efecto, las evidencias indican hasta el momento que el vínculo caravanero establecido durante el Período Medio se centró principalmente en el intercambio de bienes de prestigio o, en términos más amplios, en productos y artefactos no directamente relacionados con la subsistencia. Esta última, entonces, debería haber sido servida con suficiencia por la producción local, en las condiciones demográficas y bajo los marcos sociales propios del Período Medio. Esta situación, no obstante, llegó a variar hacia el Período Intermedio Tardío, generando dificultades y tensión.

En primer término, una serie de factores permiten vislumbrar un escenario agrícola que debió ser optimizado para responder a una demografía más alta, principalmente en el Loa, pero también apreciable en San Pedro –en éste último, al menos desde el 1300 d.C.–, y que muy probablemente pudo constituir en sí una fuente de conflictos. Resulta decidir el desarrollo de tecnología agraria, como los canales hidráulicos, en principio atribuidos al Incario<sup>38</sup> y posteriormente adscritos al Período Intermedio Tardío<sup>39</sup>. Se ha señalado que estas innovaciones para un mejor aprovechamiento de los recursos agrícolas fueron implementadas por los grupos altiplánicos, aunque es presumible que, una vez enraizada determinada tecnología en una zona, pronto fuera adoptada también por los grupos locales. De hecho, se ha observado que también los habitantes de San Pedro implementaron tecnología agrícola de terrazas y se volcaron a la ocupación activa de quebradas de mayor altitud, aunque sin abandonar del todo sus oasis tradicionales<sup>40</sup>.

Es menester plantear que el aumento de la demografía, la necesidad de mayor cantidad de recursos, y una consecuente complejización tecnológica, son factores que se van retroalimentando y concatenando a lo largo del tiempo. Probablemente ciertas “bondades” de la zona, en mixtura con las propias vicisitudes internas de los pueblos del Altiplano Centro-Sur, atrajeron una mayor afluencia demográfica, identificada con la eclosión de los llamados “señoríos aymaras”<sup>41</sup> en demanda de tierras y/o recursos. Acostumbrados éstos a extraer provecho agrícola de quebradas altas, -las cuales requerían una aproximación tecnológica compleja en comparación a las bondades de los oasis atacameños- implementaron formas hidráulicas y racionalidades de explotación y de uso de espacio que no tenían familiaridad por parte de la llamada “tradición del Desierto”. A su vez, esta tecnología generó nuevas demandas y –posiblemente- el arribo de otros grupos poblacionales.

En efecto, la direccionalidad de este aumento poblacional permite señalar un movimiento mayoritario desde los pisos altiplánicos hacia los pisos intermedios, desérticos y de oasis (esto, sin excluir la posibilidad de una afluencia poblacional minoritaria, derivada del contacto con el Noroeste argentino y posiblemente con otras

---

<sup>36</sup> Núñez, L. 1992.

<sup>37</sup> Núñez, L. et. al., 2003.

<sup>38</sup> Núñez, P. 1981.

<sup>39</sup> Núñez, P. 1988; Uribe, 1996.

<sup>40</sup> Uribe y Adán, 2005.

<sup>41</sup> Lumbreras, 2005.

tierras más distantes). La forma en que se incorporó esta población a la zona guarda más semejanzas con un proceso migratorio difícil de manejar, que con una interacción regulada, sobre todo si se la compara con las evidencias del Período anterior. Efectivamente, durante el Período Medio podría suponerse que las interrelaciones poseían efectivamente una mayor regulación; dentro del eje tiwanakota, el tránsito era bidireccional, o en ciertos casos tridireccional. En tanto, durante el Período Intermedio Tardío dicho tránsito viene a ser de trechos más cortos, pero multidireccional, generándose distintas redes en las cuales se hace presente de forma mucho más expresiva la competencia directa. En efecto, las relaciones económicas intensivas e institucionalizadas generan una dependencia, como ocurrió con Tiwanaku; su reemplazo o desintegración genera, a su vez, nuevas búsquedas y eventuales disputas. En este contexto, podemos postular el movimiento, al menos durante los primeros siglos del Período Intermedio Tardío (900-1200 d.C.), de grupos poblacionales enteros en lugar de los grupos especializados que se movilizaban anteriormente; la evidencia funeraria, en efecto, ha revelado que este desplazamiento involucró familias completas<sup>42</sup>.

En el caso concreto de la Provincia del Loa, varios grupos altiplánicos podrían haberse incorporado a la zona como parte de este reajuste generalizado del hábitat, en cuya génesis pueden no resultar menores las disputas que se produjeron entre los mismos “señoríos aymaras”, impeliendo a algunos de ellos a desplazarse masivamente<sup>43</sup>. Este puede ser el caso de la facción de “tradicción altiplánica” identificada como Complejo Toconce-Mallku, que llegó a establecerse y posicionarse en los pisos intermedios, -e incluso también parcialmente en la zona de oasis-, en términos que fueron variando a lo largo del tiempo y que pudieron llegar a cierto grado de fusión cultural o al menos de coexistencia. En estas condiciones, se hace menester referirse a los modelos de obtención de recursos denominados “archipelágico”<sup>44</sup> y “altiplánico”<sup>45</sup>.

El primero de ellos resulta aplicable tanto en estadios culturales básicos, donde recolectores o cazadores pueden aprovechar los recursos de distintos pisos ecológicos, como en sociedades de mayor grado de complejidad, que pueden establecer verdaderos enclaves en medio de otras sociedades; como fue el caso de los Incas y como ha sido postulado para la fase Alto Ramírez en Arica, por parte de la cultura Tiwanaku<sup>46</sup>. El modelo altiplánico, a mi parecer, resulta mayormente válido en sociedades con cierto grado de complejidad, pues implica que la subsistencia pasa a depender en mayor proporción de actividades comerciales institucionalizadas; a la vez, implica el reconocimiento socio-político de otros grupos sociales o étnicos, con los cuales se establece una correlación en cuanto proveedores, intermediarios y destinatarios.

De esta forma, la incorporación de los grupos altiplánicos a la zona durante los momentos iniciales del Período Intermedio Tardío puede ser comprendida en términos de una ocupación intensiva que incluye tierras agrícolas y de pastoreo, aldeas y chullpas; no parece apreciarse una condición armónica en dicha incorporación migratoria, al menos en lo que a obtención de recursos se refiere, sino más bien una situación de tensión con consecuencias específicas para los grupos locales que anteriormente residían en el área.

---

<sup>42</sup> Castro, Aldunate y Berenguer, 1984.

<sup>43</sup> Lumbrellas, 2005.

<sup>44</sup> También denominado de “verticalidad”. Murra, 1972, 1975 (1964), 1976.

<sup>45</sup> Browman 1980, 1984.

<sup>46</sup> Rivera, 1985.

En este contexto, existe una alta probabilidad de que los atacameños no sólo debieron ver modificada su explotación agrícola directa –la que, como se ha dicho, había comenzado también a mirar hacia los pisos intermedios- además, los movimientos poblacionales antes descritos debieron interferir en las redes de intercambio establecidas por éstos de acuerdo al modelo altiplánico (heredadas de la relación con Tiwanaku, pero no necesariamente fenecidas automáticamente con la caída de la metrópoli) ya fuere cortando o morigerando el contacto comercial de la tradición del desierto con otras sociedades. Así, en una dinámica ascendente, la pérdida de redes de intercambio y la competencia por tierras de cultivo debió producir a su vez una reacción de búsqueda de nuevos espacios para obtención de recursos –modelo archipelágico- y, a la vez, una brusca modificación en los productos que aún pudieran obtenerse por intercambio –modelo altiplánico-, reestructurando y redireccionando las redes, en la medida de lo posible y de acuerdo a nuevas prioridades<sup>47</sup>.

Como respuesta a esta irrupción, la “tradición del desierto”, acostumbrada a un intercambio caravanero de modelo altiplánico, podría haber buscado en principio rearticular sus limitadas redes hacia una mayor atención en los recursos de la costa, enfatizando el intercambio con los grupos de aquella zona<sup>48</sup> y posiblemente también con la instalación de enclaves propios en las cabeceras de los valles costeros<sup>49</sup>. Además, estas redes modificadas de intercambio podrían haber incluido a los señoríos de Arica y Tarapacá<sup>50</sup> y a las sociedades del Noroeste argentino.

Hacia el 1300 d.C., se aprecia, no obstante, que el modelo de énfasis en el sustento cuasi autosuficiente de comunidades agrícolas y estancieras en las quebradas altas –como Turi y Likan, en el Loa- ha sido replicado en San Pedro –como es el caso de las terrazas de Quito y Peine-. Podría hablarse, pues, de una tendencia de homogeneización de las formas de subsistencia, orientada hacia el modelo propuesto por los grupos altiplánicos; a la postre, este habría probado ser más efectivo para la problemática de aumento demográfico en la zona, aunque traía aparejadas nuevas problemáticas, como la disputa por el control estratégico de los recursos de agua en las quebradas altas.

### ***Relaciones de beligerancia***

El notorio aumento demográfico en la zona y la evidencia de la cultura material permitieron esgrimir fundadamente la hipótesis de una relación de conflicto para el Período Intermedio Tardío. Al respecto, se ha señalado que “las situaciones de conflicto se expresarían en los pukaras, en el arte rupestre y en el contexto funerario”<sup>51</sup>. En términos más detallados, se ha postulado la presencia de “un trasfondo bélico o de tensiones que es propio de la época y que ha quedado claramente reflejado en el registro arqueológico a través de la presencia de pukara, cascotes, hondas, hachas, cuchillos, mazas, arcos y flechas”<sup>52</sup>. Incluso autores que no comparten el postulado de

---

<sup>47</sup> De acuerdo a Berenguer (1998), la cultura San Pedro tenía una red comercial propia, que posteriormente ocupó Tiwanaku para sus fines; antes del desplome Tiwanaku, San Pedro habría empezado a decaer por el alejamiento de la metrópoli, ahora más enfocada en el NO argentino.

<sup>48</sup> Contactos que se habrían iniciado al menos desde la fase Quito (Núñez, L. 1992).

<sup>49</sup> Castro, 1996.

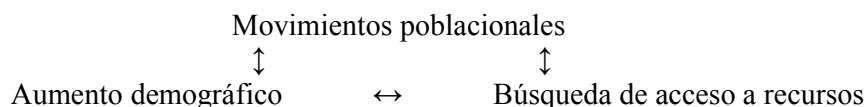
<sup>50</sup> Para las relaciones entre las tradiciones de Atacama y Tarapacá, ver Agüero et. al., 1997.

<sup>51</sup> Schiapacasse et. al., 1989:211.

<sup>52</sup> Berenguer et. al., 1985: 97.

confrontaciones armadas propiamente tales para caracterizar el Período, señalan que los conflictos sociales adquirieron “incluso un carácter violento evidente en los pucaros de Quito y Vilama, donde la tensión social se expresa también en una industria lítica beligerante”<sup>53</sup>.

En este sentido se ha apuntado a una relación confrontacional entre las tradiciones del desierto y altiplánica; la primera razón esgrimida para ésta sería, precisamente, la disputa por la obtención de recursos a través del control de tierras agrícolas. Así, la migración altiplánica, el consiguiente aumento demográfico en la zona y la necesidad de controlar el acceso a recursos no sólo se concatenarían de manera causal-lineal, sino que cada una de ellas motivaría, a su vez, modificaciones en las otras dos, contribuyendo a generar una inestabilidad en la zona al menos durante los inicios del Período Intermedio Tardío. Por consiguiente:



Presumiblemente, la inestabilidad producida por esta dinámica podría haber disminuido con posterioridad, ya sea por el predominio claro de una de las fuerzas en disputa o por el establecimiento de algún tipo de equilibrio. En cualquier caso, la superación de los problemas de demografía y abastecimiento no garantizan el fin del conflicto, pues en general los desencadenamientos bélicos suelen nutrirse de razones anexas a medida que se desarrollan, las cuales pueden relegar a las iniciales o desplazarlas completamente. En este marco, se incluyen factores coyunturales de carácter social, político, ideológico y religioso.

Más aún, también se ha planteado que la tensión y la posibilidad de conflictos bélicos no sólo habría existido en términos de oposiciones externas entre tradición altiplánica/tradición del desierto; antes bien, podrían haberse generado quiebres violentos internos, específicamente en el caso de San Pedro de Atacama<sup>54</sup>.

En general, debe señalarse que los principios andinos de reciprocidad y redistribución, generalmente citados como un mecanismo que disminuye las posibilidades bélicas, no necesariamente conllevan la proporcionalidad o equivalencia de las partes en cuestión. Por el contrario, pueden funcionar como un factor de equilibrio impuesto; vale decir, orden y eficiencia desde la asimetría. En este sentido, el postular que dichos principios bastarían en sí mismos para anular la posibilidad de conflictos o mitigar los ya existentes, implica conferirles una propiedad metafísica, cuasi independiente de quienes los aplican, en un contexto espacio-temporal determinado.

Verosíblemente, podemos entender al Complejo Toconce-Malku como una expresión cultural concreta originada en la zona meridional de la tradición altiplánica, que, en medio de esta serie de conflictos, logró consolidar su presencia en Atacama y probablemente ganar espacios y una suerte de preeminencia por sobre las tradiciones locales, representadas principalmente por San Pedro en sus fases Yaye y Solor. Se trataría, pues, de una “intrusión colonizadora de gente con antecedentes culturales

<sup>53</sup> Uribe et. al 2002, en Uribe y Adán, 2005: 267.

<sup>54</sup> Pollard, 1970 en Berenguer, 2004; Uribe y Adán, 2005.

diferentes a los atacameños...intrusión que en un comienzo no puede sino haber producido roces con la población local”<sup>55</sup>.

Con el paso del tiempo, dicho complejo pudo alcanzar una dimensión más integrada con el contexto cultural en medio del cual llegó a extenderse; así, si bien se ha expresado que, en términos colonización efectiva, la ocupación altiplánica no bajó más allá de los 3000 msnm<sup>56</sup>, la cultura material nos evidencia que la presencia de chullpas y de otras evidencias netamente altiplánicas llegó a hacerse parcialmente presente en los oasis atacameños<sup>57</sup>; se trataría, pues, de la inclusión de elementos altamente significativos para la tradición altiplánica en un contexto hasta entonces tradicionalmente distinto, sentándose las bases para una reconfiguración cultural –y, por ende, simbólica–.

La particularidad y especificidad alcanzada por la tradición altiplánica en la vertiente chilena, a través de años de contacto y conflicto, se robustece en la comparación del señorío Mallku observado estrictamente en sitios de la vertiente boliviana, los cuales presentan un componente material bastante homogéneo<sup>58</sup>; en tanto, en Toconce se observaría “una asociación multicomponente representando quizá una agrupación multiétnica de contacto entre la costa, valles transversales y altiplano”<sup>59</sup>.

No obstante, también se ha postulado la presencia de enclaves, en términos de control, de la tradición del desierto en el altiplano meridional, la zona circunpuneña y el Noroeste argentino<sup>60</sup>; en caso de ratificarse esta hipótesis, nos encontramos en dificultades para determinar a quien correspondió la iniciativa en las relaciones conflictuales. Sin embargo, lo concreto es que la presencia de relaciones bélicas para el período posterior a Tiwanaku ha sido propuesta, por varios autores<sup>61</sup>, para distintas regiones del área centro-sur andina. En estas condiciones se puede plantear el término de **beligerancia** para definir un proceso en el cual ciertos momentos de conflicto puntual se intercalan con espacios de tregua o paz armada; todo ello sin impedir relaciones económicas de intercambio desplegadas a través de los grupos en conflicto, o incluso directamente entre éstos. Verosímilmente, un prolongado período de beligerancia incluye momentos de crisis y tendencias hacia la estabilización de las fuerzas en pugna, aún cuando sea debido a la hegemonía de una de ellas.

Como antes se ha dicho, una de las pruebas medulares para la propuesta de beligerancia es la presencia de pukaras, concretamente en el Loa Medio, Loa Superior y Oasis de San Pedro de Atacama, en sintonía con lo que estaba ocurriendo también en otras partes del Área Centro-Sur Andina. También se considera la presencia de armas en diversos sitios datados para el período en cuestión; no obstante, pese al acercamiento de algunos investigadores al tema de las armas<sup>62</sup>, todavía no existe en Chile una monografía que las caracterice ni las incorpore exhaustivamente a la problemática de conflictos en el Período Intermedio Tardío. Volviendo, pues, al caso de los pukaras, hay que agregar que su afiliación al período y a la zona en cuestión no significa que no sean algo común al mundo andino en general. Sin embargo, ha sido a partir de los desarrollos regionales

---

<sup>55</sup> Berenguer, 2004: 164.

<sup>56</sup> Berenguer, 2004.

<sup>57</sup> Uribe y Adán, 2005.

<sup>58</sup> Arellano, 2000.

<sup>59</sup> *Ibid.*: 218.

<sup>60</sup> Fernández 1978, Bravo 1991.

<sup>61</sup> Entre otros Lumbreras 1974, Castro et. al. 1979, Schiapacasse et. al. 1989, Núñez 1992, Berenguer 1993.

<sup>62</sup> Latcham 1938, Berenguer et. al. 1985, Tamblay 1999.

que muchos sitios ocupados con anterioridad adoptaron un carácter de emplazamiento defensivo, amurallándose y reformulando sus estructuras<sup>63</sup>, y que otros fueron levantados. El Noroeste argentino presenta una gran cantidad de estas construcciones<sup>64</sup>, habiéndose establecido una diferenciación entre ciertos poblados-pukaras y otros que responderían netamente a un carácter defensivo<sup>65</sup>. En menor medida también se hacen presentes en las zonas de estudio bolivianas denominadas “Circunpuneña” y “Altiplano Meridional”.

Se ha establecido la premisa básica de que los pukaras, en términos bélicos, cumplen una función netamente defensiva; no sólo en cuanto a la protección directa de sus ocupantes, sino también en afianzar el acceso de éstos a tierras privilegiadas adyacentes. Ahora bien, esta lógica de control y resistencia no sólo podría aplicarse a los grupos considerados “defensores”, sino también a quienes en algún momento lograren apoderarse de dichas posiciones, convirtiéndolas, por tanto, en cuñas ofensivas. Con respecto a la construcción íntegra de pukaras por parte de los grupos altiplánicos, más familiarizados con estas formas arquitectónicas –los que, en este contexto, pueden ser calificados como quienes tomaron la iniciativa de acceso a los pisos más bajos-, se ha esbozado la posibilidad de que también las tradiciones locales se hayan hecho fuertes en posiciones que asegurarían visibilidad y posición estratégica ante los enemigos; como habría sido el caso de la aldea fortificada de Topaín, en El Loa<sup>66</sup>.

En este punto cabe discutir los términos formales en los cuales se desarrolló el conflicto, y las lógicas subyacentes a aquellos. Dado que los pukaras constituyen un punto central en la propuesta de relaciones de beligerancia, puede entenderse la importancia que habría llegado a tener un posicionamiento exitoso de los mismos, en términos de control estratégico y simbólico de territorio, recursos y rutas; además de la posibilidad de dominar el curso de las acciones.

Con todo, resulta apropiado al contexto pensar que la búsqueda de controlar estos espacios neurálgicos debió llevar a que los enfrentamientos bélicos concretos, dentro de esta beligerancia general, se llevaron a cabo, en gran medida, en el sitiar estas fortalezas por parte de los grupos ofensores. De hecho, las crónicas tempranas del siglo XVI demuestran que la estrategia principal de los atacameños para hacer frente a las fuerzas de Almagro, Aguirre y Valdivia fue precisamente hacerse fuertes en pukaras, en este caso, principalmente, el de Quito<sup>67</sup>.

En general, la lógica de un sitio exitoso se basa más en el desgaste que en la confrontación constante; por lo tanto, implica una cantidad mucho mayor de atacantes que de sitiados, al menos en condiciones de relativa equiparidad tecnológica entre las fuerzas en conflicto. Así, un triunfo permanente de los sitiadores –presumiblemente, los elementos altiplánicos- hubiera requerido densas cantidades de hombres, algo que, pese al aumento demográfico determinado para la época, no puede ser confirmado a partir del curso actual de las investigaciones. Resulta coherente, en cambio, proponer la obtención del control en ciertas zonas por parte de los elementos intrusivos, su rechazo en otras, y un consiguiente *status quo* que permitió, a la larga, redefinir las fronteras

---

<sup>63</sup> El pukara de Turi puede resultar un ejemplo al respecto, durante la fase denominada Turi II.

<sup>64</sup> V. Castro, c.p. 2003.

<sup>65</sup> Albeck y Ruiz, 1997.

<sup>66</sup> Berenguer, 2004.

<sup>67</sup> Téllez y Silva, 1989.

culturales y, posteriormente, normalizar mayormente las relaciones. Dentro de esta dinámica, el sitio a los pukaras se constituyó en una posibilidad disuasiva más que en una realidad constantemente desplegada. El posicionamiento, pues, de los distintos grupos culturales en pukaras, aldeas fortificadas y atalayas de menor cuantía, habría terminado legitimando a nivel interétnico sus respectivas demandas sobre el espacio físico, de manera consuetudinaria. A la postre, esto termina normalizando la redefinición, en principio brusca, que se había generado en torno a las fronteras y yuxtaposiciones interétnicas.

En cualquier caso, la funcionalidad habitacional que presentan dichas estructuras en el caso del área atacameña puede demostrar una preparación para aglutinar en ellos, durante períodos largos, a toda una población del espacio cercano<sup>68</sup>. La misma preparación con que se nos revela la ocupación y resistencia en Quito ante Almagro, Valdivia y Aguirre, en el siglo XVI, denota el saber fáctico de experiencias parecidas vividas con anterioridad por los atacameños.

En el caso de la tradición Toconce-Mallku, puede apreciarse que, pese a no contar aparentemente en la zona con estructuras específicamente defensivas<sup>69</sup>, la propia edificación de sus aldeas establecidas en los pisos puneños comprende un muro defensivo. Vale decir, los sitios directamente habitacionales incorporan en sí una racionalidad de beligerancia, algo que puede verse ratificado por el sitio Mallku Corrales, en la zona de Sud-Lípez. Definido como una “necrópolis fortificada, ocupada en determinados momentos como vivienda temporal”<sup>70</sup>, puede ser entendida como un espacio en el cual la estructura defensiva, el espacio habitacional e incluso la función funeraria debieron integrarse en algún momento del Período Intermedio Tardío, probablemente por algún conflicto vigente o latente. Ello se vuelve de particular interés en una sociedad cuyos patrones de ocupación usualmente definidos han considerado espacios habitacionales siempre diferenciados -incluso en pisos más bajos- que sus cementerios.

Puede considerarse, entonces, que el rol de los pukaras dentro de un período de potenciales conflictos no sólo está dando cuenta de éstos últimos, sino también de cierta lógica bélica en particular: la defensa del acceso a territorios, el agrupamiento en posiciones fijas y una confrontación de desgaste. Sin embargo, existen muchos aspectos que hoy escapan a la constatación de la cultura material, sobre los cuales no se podría dar cuenta, tales como la posibilidad de combates en territorio abierto.

La probabilidad de roces conflictuales en particular, o una situación de beligerancia en general, entre los distintos pueblos en acción e interacción, puede traer aparejada una reafirmación ideológica de ciertos conceptos y preceptos ante la presencia de otros identificados como propios del adversario. Esta situación, como se ha expresado, puede resultar patente en la problemática del Período Intermedio Tardío para la zona atacameña y su región limítrofe, donde no se ha atestiguado un predominio impositivo claro y enfático por parte de uno de los grupos culturales con respecto a los demás grupos en interacción. En este contexto, la articulación caravanera y las relaciones de

---

<sup>68</sup> De esta disposición da fe Gerónimo de Bibar, para el caso de la campaña de Valdivia en Atacama durante 1540 (Orellana, 1988).

<sup>69</sup> A diferencia de la región de Lípez, donde los pukaras de Punta y Santa María han sido identificados con el patrón ocupacional del señorío Mallku (Arellano, 2000).

<sup>70</sup> Ob. cit.: 208.



intercambio podrían estar marcadas por una impronta, en la cultura material, de esta “rivalidad” en la cual ya no existía como antes la predisposición ni las redes para asegurar la aceptación de un corpus de ideas direccionado desde un solo núcleo.

Puede entenderse, pues, que aún cuando los momentos de confrontación propiamente tal fueren quedando relegados en el tiempo, la interacción entre los distintos grupos del área hubiese mantenido latente la relación de “rivalidad” al menos en cuanto a la presencia y distribución de ciertos bienes y a una consecuente apropiación simbólica de espacios. En este escenario, el acceso a ciertas zonas para la obtención directa de recursos deja de ser una preocupación unívoca, pues la reestructuración de las vías de intercambio vuelve a posicionar la importancia del control de rutas y caminos. Precisamente, este control efectivo se relaciona con la señalada apropiación simbólica, en la cual podría plasmarse una rivalidad vigente, latente o decreciente. Un ejemplo decidor es la ya mencionada presencia de chullpas, elemento constitutivo central de la tradición altiplánica, en sectores propios de la tradición del desierto.

El rol de la iconografía puede resultar, por cierto, funcional a esta situación; de hecho, algunos motivos iconográficos concretos, con referentes directos en tradiciones del Noroeste argentino –concretamente, Aguada y posteriormente Santa María- se encuentran presentes en el contexto atacameño sin que aún haya podido definirse una presencia mayormente efectiva y directa de estas tradiciones en el medio local.

Sin embargo, distintos autores han relativizado sus opiniones sobre las relaciones bélicas del período. A partir de estudios en la zona de Caspana, se ha postulado una fusión de elementos de las denominadas tradiciones del desierto y del altiplano, a la postre constitutivos de una identidad material atacameña<sup>71</sup>. En este sentido, la dinámica entre los distintos grupos culturales se habría manifestado “en la aceptación de la presencia del otro dentro de un mismo espacio”<sup>72</sup>.

Con respecto a ello, resulta inédito pensar que, a partir de un acceso demográfico nunca antes visto en la zona –algo en lo que coinciden los distintos investigadores-, haya resultado una armonía inmediata y una plena aceptación del otro, en términos integrales, para la apropiación de recursos específicos; más aún, habría que obviar la evidencia material que atestigua tensión y conflicto para el Período en cuestión.

El postulado beatífico, pues, de una “aceptación del otro en el mismo espacio” sólo puede producirse tras un período de ajuste, que puede resultar más corto o más largo de acuerdo a la propia dinámica de la relación, y también a situaciones externas que se van concatenando al problema central.

En este sentido, reitero al concepto de beligerancia como el determinante relacional que pudo regir durante el señalado período de ajuste del Período Intermedio Tardío<sup>73</sup>, en el cual la confrontación directa no es necesariamente un indicador permanente y en el cual las relaciones económicas, sociales, ideológicas y religiosas pueden seguir desarrollándose e incluso enfatizándose, bajo ciertos condicionantes. Sólo tras esta situación, o incluso a partir de soluciones generadas precisamente en ella, resulta

---

<sup>71</sup> Adán y Uribe, 1995.

<sup>72</sup> Sepúlveda, 2001:10.

<sup>73</sup> Dicho sea de paso, pudo existir más de un momento crítico, dentro de la situación general de beligerancia, a lo largo del Período Intermedio Tardío en la zona de estudio.

coherente el postulado de ciertos mecanismos de integración que fomentaron una relación de mayor armonía entre los grupos locales y los advenedizos<sup>74</sup>.

### ***Aspectos Religiosos; aproximación al mundo de las ideas***

Como se ha señalado en la primera parte de este trabajo, la dificultad para recapturar el mundo de las ideas de las sociedades extintas siempre ha resultado un problema particularmente arduo a partir del registro arqueológico; pero no por ello debe renunciarse a su búsqueda. Para la presente zona de estudio, Mostny señaló -en un trabajo que data de la década de 1960- el siguiente marco para acceder a dicho conocimiento:

Para reconstruir estas ideas, nos hemos basado en el ajuar funerario de las sepulturas, en las representaciones gráficas en forma de dibujos y grabados rupestres y en algunos ritos y ceremonias que actualmente se celebran todavía entre los habitantes de varios pequeños y aislados oasis de la zona, ritos que no son explicables por influencias cristianas y que probablemente han sobrevivido desde los tiempos precolombinos<sup>75</sup>.

Puede apreciarse que las líneas de acción aquí señaladas son, en rigor, las mismas que posteriormente fueron utilizadas por sucesivos investigadores, debidamente profundizadas y ampliadas: el estudio de la funebria, el estudio de la iconografía y la analogía etnográfica. En particular, el estudio del ajuar funerario ha sido extendido hacia una investigación integral de los enterratorios, incluyendo variables tanto de los propios individuos exhumados como de su contexto<sup>76</sup>. En el caso de la iconografía, que Mostny señala particularmente enfocada al arte rupestre, ha sido ampliada al estudio de las figuras de los soportes muebles y también al campo de la decoración no figurativa. En tanto, la analogía etnográfica ha sido sistematizada a partir de una serie de trabajos etnoarqueológicos con continuidad entre sí<sup>77</sup>.

Finalmente, puede decirse que la integración de todos estos aspectos, ligados a patrones de distribución y analogías entre procesos, han permitido que el estudio integral de bienes como la cerámica<sup>78</sup>, los textiles<sup>79</sup> y los patrones arquitectónicos<sup>80</sup> se hayan sumado, en la búsqueda de inferencias sobre el mundo de las ideas, a otros tradicionalmente recurridos en la región como la excavación de cementerios, el arte rupestre y el aparataje alucinógeno. Por lo demás, las redes simbólicas que dan sustento a la cultura siempre se encuentran presentes, a distintos niveles, en toda la materialidad, por lo cual la búsqueda interpretativa a este respecto se hace válida y necesaria.

---

<sup>74</sup> Ayala, Reyes y Uribe 1999; Ayala, 2000.

<sup>75</sup> Mostny, 1969: 130. La primera versión de este escrito fue presentada años antes (1961), en el primer Encuentro Arqueológico Internacional de Arica, bajo el título "Ideas religiosas de los atacameños".

<sup>76</sup> Ver entre otros: Barón, 1979; Llagostera, Torres y Costa, 1988; Costa y Llagostera, 1994.

<sup>77</sup> Verbigracia: Varela, 1992; Castro y Varela 1994; Castro y Gallardo 1996; Aldunate, Castro y Varela 2002.

<sup>78</sup> Entendiendo a la alfarería del mundo andino como un quehacer cultural que ocupa un lugar de importancia dentro del simbolismo del poder, "al formar parte de la parafernalia de la autoridad, enfatizando los principios de reciprocidad y redistribución de ésta". (Uribe, 1996: 188)

<sup>79</sup> Como ejemplo, ver Agüero et. al., 1997.

<sup>80</sup> Aldunate y Castro 1981, Aldunate 1993, Castro y Aldunate 2003.

En primer lugar, es menester referirse al Período Medio para tratar de entender los cambios y las problemáticas generadas en el Período Intermedio Tardío, desde una perspectiva que asocia la religión al resto de las dimensiones activas de la realidad.

Puede señalarse que, en términos generales, la comprensión del Período Medio en la Provincia del Loa -fundamentalmente en San Pedro de Atacama- ha estado permanentemente vinculada a aspectos ideológicos. La influencia Tiwanaku en las sociedades locales, y el marco relacional en que ésta se desarrolló, han permitido configurar un escenario de fluida relación e intercambio<sup>81</sup>, no sólo de bienes, sino fundamentalmente de ideas.

En efecto, una serie de elementos simbólicos (inconscientes y concientizados), subyacentes en rituales y otras prácticas culturales concretas, penetraron en la actual Provincia del Loa -sobre todo en San Pedro- desde la órbita Tiwanaku, al mismo tiempo que lo hacían los hombres en sus caravanas y los objetos materiales.

El afianzamiento de estos elementos dentro del universo simbólico de los atacameños podría haber avalado la consolidación de una estratificación social en Atacama, con el surgimiento, ratificación o incluso auge de una elite local que controlaba el contacto con los tiwanakotas<sup>82</sup>; “en consecuencia, parece ser que una cualidad superior para asumir la jefatura era poseer habilidades shamanísticas...un buen gobernante no sólo debe armonizar a los hombres entre sí, sino también a estos con las entidades”<sup>83</sup>. De esta manera, habría podido desarrollarse un modelo social y político que tendía a asemejarse con la propia metrópoli, en cuanto a una estrecha relación entre aspectos religiosos, sociales y políticos, normados fundamentalmente por la primera de estas dimensiones. En este sentido, podría incluso postularse la perspectiva de “San Pedro de Atacama como un gran señorío, antesala de un Estado teocrático”<sup>84</sup>, aún cuando el modelo de distintos ayllus, confederados bajo una serie de mecanismos, también resulta coherente.

Sin duda, la mayoría de las hipótesis sobre el universo simbólico y sus correspondientes manifestaciones activas incluyen como elemento medular la presencia del denominado Complejo Alucinógeno, y su consiguiente trasfondo religioso, tanto en términos sociales como psicológicos. En efecto, para ilustrar la gran presencia que aquél alcanzó en medio de las sociedades de la Provincia del Loa, puede señalarse que, en la década de 1960 y de acuerdo a los registros de G. Le Paige, un 20% de sepulturas de la zona de San Pedro de Atacama tenía presencia de elementos del complejo alucinógeno; fundamentalmente, tabletas<sup>85</sup>.

La evidencia de cementerios estudiados con posterioridad a dicho inventario supera esta proporción, como Solcor-3 (32% de tumbas con tabletas), Coyo Oriente (38%) y Quitar-6 (34%)<sup>86</sup>. Estas cifras han permitido proponer “a los atacameños como un grupo

---

<sup>81</sup> En términos de Berenguer (1998) este escenario de intercambio entre Tiwanaku y San Pedro es definido como una relación de “clientelaje”.

<sup>82</sup> Llagostera et. al., 1988; Berenguer, ob. cit. No es claro, sin embargo, el grado que habría alcanzado esta estratificación social (ver Costa y Llagostera 1994, Berenguer 2004).

<sup>83</sup> Llagostera, 2004 en Núñez, P. 2005: 68.

<sup>84</sup> Orellana, 1985: 249.

<sup>85</sup> Concretamente, un total de 522 tabletas y tubos, en un universo de 2574 tumbas y 20 cementerios (Llagostera et. al., 1988). A ello debería sumarse el material de cementerios en el Alto Loa (como Chiu-Chiu) y la subregión del Salado (como el cementerio de los Abuelos de Caspana).

<sup>86</sup> Costa y Llagostera, 1994.

marcadamente shamanista, que lograba el éxtasis sirviéndose de un equipo bien definido y utilizando drogas que eran inhaladas por vía nasal.”<sup>87</sup> Antes de examinar directamente este postulado, debe decirse que la alta frecuencia estadística del complejo alucinógeno parece descartar la idea de su pertenencia y asimilación exclusiva dentro de grupos en extremo reducidos dentro de la sociedad atacameña; en cambio, la presencia del complejo alucinógeno se manifiesta, si no masiva, al menos a un nivel bastante representativo.

Esta proporción –en la cual, incluso, se aprecia la ofrenda de tabletas en el enterramiento de niños<sup>88</sup>- nos impele a plantear al menos dos grados distintos en la relación de los atacameños con el complejo alucinógeno. El primero –que podría denominarse, con mayor rigor, chamánico- implica a quienes detentaron el uso efectivo de técnicas extáticas con respecto a la parafernalia alucinógena; experiencias individuales, por lo general numinosas, en las cuales el sujeto no pierde el control de su percepción<sup>89</sup>, si bien se relaciona activamente con un repertorio de imágenes y sensaciones. El segundo grado de relación implica, más bien, a quienes se vieron involucrados en una articulación religiosa-social en torno al complejo alucinógeno; en este caso, a través de una dimensión no directamente experiencial.

A partir del predominio del complejo alucinógeno se ha perfilado a la tradición del desierto y en particular a San Pedro de Atacama bajo la premisa de un sistema de creencias homogéneo, relacionado con los símbolos, imágenes y procesos extáticos originados a partir de la práctica chamánica preeminente en dicha sociedad. Este sistema de creencias, avalado posiblemente en una diferenciación social a favor de quienes detentaron el uso efectivo y experiencial del complejo, se afianzó y expandió a lo largo del vínculo relacional con los tiwanakotas. Por ello se acepta, en general, que

Bienes relacionados con Tiwanaku, tales como cerámicas, textiles, tabletas para alucinógenos y parafernalia ritual, representan la adhesión social y económica interregional a un credo religioso y comercial y/o colonial asociado al sitio de Tiwanaku<sup>90</sup>.

Esta adhesión interregional se expresaría particularmente en San Pedro de Atacama bajo una “esfera de interacción religiosa”<sup>91</sup>, que presentaría las siguientes características:

Esta sociedad estaba cohesionada, no solamente por sus actividades económicas, por la presencia de un control político, sino además por un sistema de creencias, por una ideología que se expresaba por los artefactos del complejo de alucinógenos, llenos de representaciones de figuras humanas enmascaradas o no, de felinos, de aves plenas de símbolos...<sup>92</sup>.

Concretamente, se ha intentado caracterizar este marco ideológico “chamanístico” en cuanto a una estrategia de establecimiento y mantención de redes de prestigio y poder<sup>93</sup>. A todas luces, este postulado da por sentado que la totalidad del universo simbólico

---

<sup>87</sup> Llagostera et. al., 1988: 61.

<sup>88</sup> Barón, 1979.

<sup>89</sup> Houston y Masters, 1990 (1972).

<sup>90</sup> Browman 1978, 1981 en Núñez y Dillehay 1996 (1979):149.

<sup>91</sup> Berenguer, Castro y Silva, 1980.

<sup>92</sup> Orellana, 1985: 249.

<sup>93</sup> Berenguer, 1998.

constitutivo del llamado marco “chamanístico” se encuentra, no sólo absolutamente concientizado, sino completa y eficientemente al servicio de quienes lo detentaron; al respecto, debe recordarse que toda estructura religiosa se mantiene, en gran medida, atada a fuerzas inconscientes, por lo cual su manejo en tanto “estrategia” resulta, en el mejor de los casos, un espejismo, o una ambición desmedida.

Por otra parte, la extendida presencia del complejo alucinógeno implica, primero que nada, un corpus religioso que, psicológicamente, impele a una participación en principio individual; en efecto, existe un énfasis en la experiencia del sujeto, a su vez instituida dentro de una estructura social en la cual la iconografía juega un rol importante para la aprehensión de símbolos. Sólo tras este rol pueden establecerse redes sociales en términos estratégicos, pues de fundarse en sentido inverso estaríamos en presencia de un manejo y concientización absoluta de elementos simbólicos que, por cierto, no se manifiesta psíquicamente viable.

En este punto sí puede señalarse la ampliación del complejo alucinógeno más allá de la práctica directa, hasta constituirse en una llave semántica ante el mundo de la muerte y de la sobrevivencia. Esto puede apreciarse, como antes se ha dicho, en la ofrenda funeraria de tabletas a infantes de hasta dos años de edad<sup>94</sup>, que no podrían haber sido oficiantes activos del complejo.

Con respecto a una mayor caracterización del señalado marco chamanístico, no sólo en términos ideológicos, sino también en cuanto a acción ritual, se cuenta principalmente con referentes etnográficos del ámbito sudamericano y del caribe<sup>95</sup>. Para el caso particular atacameño, L. Núñez ha postulado, en una propuesta más bien ensayística:

Las ceremonias se sustentaban en no más de una veintena de imágenes sacras aceptadas y difundidas ritualmente, otorgando mayor identidad y cohesión a esta población de indudable complejidad en términos de desarrollo cultural e ideológico. Tal orientación contribuyó al fortalecimiento del poder político y religioso de caudillos étnicos y shamanes, prestigiados por las visiones y discursos emanados bajo los efectos de alucinógenos<sup>96</sup>.

Esta “veintena de imágenes sacras” incluye la asociación específica de algunos animales presentes en el culto con atributos naturales y anímicos: el cóndor, como “la fuerza y el espíritu de la montaña”; la culebra, en asociación directa con el agua; y el puma, con la fuerza física y la astucia<sup>97</sup>. Como es sabido, todos estos animales son parte activa en el imaginario de una co-tradición panandina<sup>98</sup>, derivado en menor o mayor medida de una relación directa con ellos; sin embargo, su presencia se ha manifestado de manera disímil a lo largo de distintos momentos históricos y en distintas subregiones del área. En este contexto, se haría presente el proceso psicoactivo de transformación en animal, aspecto recurrente –a menudo central- dentro del estado extático del complejo alucinógeno en sociedades tradicionales, tanto prehispánicas como históricas.

---

<sup>94</sup> Barón 1979, Llagostera et. al., 1988.

<sup>95</sup> Torres 1986, Reichel Dolmatoff 1985, Vitebsky, 2001.

<sup>96</sup> Núñez, 1992:44.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> “El concepto de co-tradición implica relaciones interculturales que permiten reconocer rasgos comunes dentro de culturas diferenciadas” (Lumbreras, 1969: 65).

Una perspectiva diacrónica de los procesos sociales derivados del complejo alucinógeno permite apreciar al menos tres etapas, acordes al resto de las periodificaciones arqueológicas para la zona. En primer lugar, los inicios del Período Medio, donde el aparato alucinógeno se encuentra ya presente, primando las pipas por sobre las tabletas y tubos<sup>99</sup> y donde la iconografía estaría centrada en figuras zoomorfas o humanas más bien “naturalistas”<sup>100</sup>. En seguida, la etapa que corresponde al apogeo de los lazos con Tiwanaku, donde los ajuares funerarios se vuelven, en general, más ricos y complejos, y donde las tabletas adoptan una iconografía externa: “se produce la penetración de una concepción artística foránea para representar personajes mitológicos extraños a la cosmovisión atacameña; es decir, se importan *in totum* los personajes y su forma de representarlos”<sup>101</sup>.

En este sentido podría inferirse, desde el complejo alucinógeno, el cambio entre una sacralidad directamente relacionada con el mundo natural y una desarrollada desde una perspectiva primordialmente cultural, con imágenes antropomorfas a las que se añaden características suprarreales.

Finalmente, una tercera etapa desde la apreciación del complejo alucinógeno concuerda con los rangos propuestos para el Período Intermedio Tardío. Como se ha señalado en páginas anteriores, se tiende a considerar un decrecimiento generalizado no sólo en cuanto al aparataje para insuflar psicoactivos, sino también en lo que respecta a muchos bienes relacionados con la influencia Tiwanaku; de ello se derivaría un particular empobrecimiento de los ajuares funerarios.

Sin embargo, debe señalarse que este “empobrecimiento” no es sinónimo de una desaparición absoluta del complejo alucinógeno; desde el estudio de las localidades de Coyo Oriente y Catarpe-2, se han establecido evidencias frecuentes de tabletas en contextos funerarios al menos hasta el 1200 d. C.<sup>102</sup>. También en el cementerio de Los Abuelos de Caspana, las evidencias del complejo alucinógeno enunciadas por A. M. Barón<sup>103</sup> fueron posteriormente identificadas como elementos culturales residuales, posteriores al período de contacto Tiwanaku<sup>104</sup> y adscribibles al Período Intermedio Tardío<sup>105</sup>. Así también es ratificado por Durán y colaboradores para el caso de Chunchurí, excavado tempranamente por M. Uhle<sup>106</sup>.

Resulta verosímil pensar que el marco religioso que sustenta y a la vez se manifiesta a partir del complejo alucinógeno haya aminorado su influencia social y política, de la misma manera en que se ha constatado la disminución de su evidencia material para el Período Intermedio Tardío. Ahora bien, surgen interrogantes sobre la práctica extática en sí, y sobre el arraigo simbólico que ésta había llegado a poseer en la zona de estudio. Dado que el cambio cultural siempre es más lento y difícil de cristalizar que el cambio social y político<sup>107</sup>, es razonable pensar en cierta continuidad, si bien menguante, de las

---

<sup>99</sup> López, 2004 Ms.

<sup>100</sup> Llagostera et. al., 1988.

<sup>101</sup> *Ibid.*: 88.

<sup>102</sup> Thomas, Benavente y Massone, 1985.

<sup>103</sup> Barón, 1979.

<sup>104</sup> Alliende, 1981.

<sup>105</sup> Esto concuerda con datos anteriores proporcionados por L. Núñez (1965), quien asigna una antigüedad de 1390 d.C. al cementerio de Dupont (Chunchuri). En éste se encuentra altamente representado el complejo alucinógeno, tanto en tabletas como en tubos.

<sup>106</sup> Durán, Kansinger y Acevedo, 2000.

<sup>107</sup> Turaine, 2006.

prácticas relativas al complejo alucinógeno y de sus correspondientes redes de significado a lo largo de todo el Período Intermedio Tardío.

Resulta, pues, decididamente apreciar que en las evidencias del Complejo alucinógeno datadas para el Período Intermedio Tardío, desaparecen las tabletas planiformes con iconografía directamente asociada a Tiwanaku (empezando por el Señor de Los Cetros); en cambio, perviven las tabletas con representaciones antropomorfas y zoomorfas, aumentando, particularmente, las figuras volumétricas del Sacrificador<sup>108</sup>. Vale decir, en tanto parecen pervivir las prácticas directas asociadas al complejo alucinógeno, la vinculación oficial de éstas con la iconografía tiwanakota desaparece. Por ende, es posible plantear la resignificación de los aspectos externos del complejo (políticos y religioso-sociales), en tanto se mantienen los aspectos intrínsecos.

En otros aspectos relativos a la funebria, la presencia de ofrendas antes minoritarias, como semillas de algarrobo, gorros de piel tipo corona<sup>109</sup> o calabazas pirograbadas, se vuelve característica ante la notoria disminución, no sólo del mencionado complejo alucinógeno, sino también de una gran variedad de instrumentos de madera y elementos metalúrgicos, tales como hachas<sup>110</sup>. En cambio, otros elementos, como la cestería, los textiles y principalmente la presencia de arcos, flechas y punzones agrícolas mantuvieron cierta frecuencia en los enterramientos. La alfarería, finalmente, cobró un mayor protagonismo en tanto ofrenda mortuoria –muchas veces en calidad de único ajuar-, apreciándose en ella la desaparición de formas externas identificadas con Tiwanaku y Aguada<sup>111</sup> y el predominio de los tipos Dupont y Ayquina.

En lo que respecta a las prácticas de deformación craneana, no parece haber existido un decrecimiento sustantivo en el Período Intermedio Tardío, o al menos no ha podido ser propuesto de manera contundente a través de los estudios hasta ahora realizados. En cambio, sí se puede dar cuenta de ciertos tipos distintos de deformación (anular, tabular oblicua, tabular erecta y pseudo circular)<sup>112</sup>, que permitirían distinguir diferencias a nivel subregional; estableciéndose una mayoría de deformación anular en Caspana, y un predominio de deformación tabular erecta en San Pedro de Atacama. En general, estas prácticas se encuentran directamente relacionadas con aspectos ideológicos, aunque la amplitud de su registro podría estar dando cuenta de un uso consuetudinario y extendido, en el cual se vuelve muy difícil identificar la motivación inicial o los aspectos simbólicos centrales de ella<sup>113</sup>.

Con respecto a los cementerios del Período Intermedio Tardío, muchos de ellos provienen de ocupaciones ininterrumpidas, al menos desde el Período Medio; en ellos se mantendría, de hecho, la mayor cantidad de elementos característicos de momentos más tempranos<sup>114</sup>. En tanto, otros enterramientos corresponden a ocupaciones iniciadas durante el Intermedio Tardío, identificadas, precisamente, como aquellas en donde se hace más patente la mencionada “simplificación” y cambio en el ajuar. En general, se mantienen diferencias en los tipos de entierros, muchos de los cuales tienen lugar dentro

---

<sup>108</sup> López, Ms. 2006.

<sup>109</sup> Agüero, 2000.

<sup>110</sup> Llagostera et. al., 1988.

<sup>111</sup> Agüero, 2000.

<sup>112</sup> Barón, 1979: 60-61.

<sup>113</sup> A diferencia de regiones donde la deformación craneana está restringida a sectores restringidos de la población, e individuos muy específicos.

<sup>114</sup> Agüero, ob. cit.

de los sitios habitacionales o aún dentro de las propias viviendas; se trata de inhumaciones directas en tierra, o también en fosos cilíndricos subterráneos revestidos de piedra, en ocasiones con una piedra laja como protección superior. En tanto, también se atestigua la presencia de urnas cerámicas para la inhumación de niños<sup>115</sup>.

En este contexto, surgen interrogantes acerca del derrotero que debió seguir la posible clase “chamánica” hasta entonces detentadora del poder. Muy posiblemente, la “agudización de los antiguos conflictos sociales al interior de San Pedro”<sup>116</sup>, postulada por Uribe y Adán para el Período Intermedio Tardío, tenga relación directa con los puntos de crisis generados por el progresivo reemplazo de una forma de articular la sociedad, hasta entonces arraigada y amparada en el Modelo Tiwanaku.

El proceso de reconfiguración de este escenario religioso, social y político dentro de la tradición del Desierto tiene un correlato directo con el avance progresivo de la tradición Altiplánica; a nivel espacial, las ofrendas y entierros propias de ésta última no sólo medran en Likán, Panire y Talikuna, sino que también se posicionan en Turi y parcialmente en Caspana, lugares que han sido identificados culturalmente con la tradición del Desierto<sup>117</sup>. Sin dejar de entender al piso altiplánico del subsector del Salado como el territorio ocupado en propiedad por el Complejo Toconce-Mallku<sup>118</sup>, puede apreciarse, a nivel general, una fuerte influencia del marco religioso-social y de la infraestructura ritual (fundamentalmente chullparia) altiplánica en toda el área del Loa. En el área de San Pedro, en tanto, no puede dejar de apreciarse –concretamente en Quitor- la construcción de algunas estructuras chullparias<sup>119</sup>.

El afianzamiento de las prácticas culturales y los respectivos universos simbólicos propios de la tradición altiplánica habrían adquirido un rol preponderante en el Área del Loa, en correlato con el posicionamiento político, económico y social que estos pueblos llegaron a tener ante los anteriores habitantes de la zona. Así, la legitimación de facto obtenida a través de largos lapsos de beligerancia llegó a ser necesariamente completada (quizás, en algunos casos, precedida) por la legitimación simbólica que otorga la aprehensión de los sistemas mítico-rituales llevados por los altiplánicos. Aún más, algunos sectores de la tradición del Desierto muy posiblemente llegaron a aprehender parte de estos sistemas para verse, a su vez, legitimados, entrando en el diálogo de las operaciones simbólicas propuestas por los advenedizos.

Desde la perspectiva de los universos simbólicos identificados con la tradición de Desierto, no necesariamente debe pensarse que toda posible reconfiguración debió tener una vocación dialógica. Con respecto a ello, resulta interesante rescatar el dato antes señalado, sobre la preeminencia alcanzada en el Período Intermedio Tardío por la figura del Sacrificador en las tabletas del complejo alucinógeno; efectivamente, su figura bien da cuenta de la realidad problemática del Período en cuestión, en tanto acción de belicidad. Al mismo tiempo, la enfática desaparición del Señor de Los Cetros en dicho repertorio iconográfico –figura identificada a nivel panandino con el poder ordenador

---

<sup>115</sup> Uribe, 1997.

<sup>116</sup> Uribe y Adán, 2005: 267.

<sup>117</sup> Al respecto, Berenguer (2004) propone que habría existido una especie de línea fronteriza provisoria entre las dos tradiciones (aunque sin darle esa nomenclatura), articulada en el eje visual entre los asentamientos de Topaín y Turi, ubicados a 9 kms. entre sí.

<sup>118</sup> Castro, Aldunate y Berenguer, 1984.

<sup>119</sup> Uribe y Adán, ob.cit.



que establece reglas y directrices en una sociedad institucionalizada<sup>120</sup>-, reafirma la percepción del fin de un “orden” y el ingreso en una dimensión, por entonces, incierta.

Efectivamente, la figura del Sacrificador figuraba en el repertorio iconográfico del Período Medio, pero como un motivo secundario, elaborado según el patrón estilístico tiwanakoide. En tanto, el sacrificador del Período Intermedio alcanza una dimensión más naturalista, se vuelve tridimensional (volumétrico de acuerdo al concepto de C. Torres<sup>121</sup>) y simplifica sus atributos para precisamente hacerlos más expresivos: antropomorfo, cabeza cortada en una mano y hacha en la otra<sup>122</sup>. Desde esta reconfiguración iconográfica puede apreciarse una de las respuestas posibles -desde los universos simbólicos de la Tradición del Desierto- hacia la situación de tensión y conflicto generada entre ellos y los grupos altiplánicos.

Ahora bien, se hace necesario caracterizar de manera un poco más específica los elementos constitutivos de la Tradición Altiplánica. Así es como, proveniente de los pisos altos, se hace presente un patrón funerario claramente diferenciado de las formas de inhumación de la tradición del desierto, que ganará terreno a lo largo del Período Intermedio Tardío: las *chullpas*, identificadas en general con la tradición altiplánica y, en este caso en particular, con el Complejo Toconce-Mallku. En efecto, éstas han sido consideradas parte central en la caracterización de esta sociedad, en tanto enterramientos “sobre suelo” y también en cuanto sitios de ofrenda; en este sentido, se ha señalado que “el núcleo central de Mallku gira en torno a una sociedad influida por una visión religiosa-ceremonial, representada por la extensa distribución de chullpas...”<sup>123</sup>. Debe decirse, además, que estas torretas funerarias presentan mayor frecuencia en la cercanía de aleros y paredones rocosos con arte rupestre<sup>124</sup>; afirmación hecha a partir de la observación de la vertiente boliviana, pero que también puede apreciarse en el sitio de Likan, en Toconce.

No obstante, se ha constatado la presencia de chullpas sin evidencia de enterramiento alguno, pero con material cultural que permite plantear, de todas formas, su utilización como lugar de ofrendas. Esto posibilita pensar en ellas como un constructo directamente relacionado con la dimensión religiosa, en el cual la funebria es parte del marco relacional, pero no necesariamente el elemento privativo y excluyente en la relación con dimensiones superiores o ajenas. Precisamente en este sentido se ha planteado -a partir del estudio de las chullpas de Likan- una funcionalidad de dichas estructuras como adoratorios relacionados con el culto a los cerros, en virtud a su sistema de orientación<sup>125</sup>. En concordancia con esta idea, postulados más recientes asocian los distintos roles de adoratorio de montaña, enterramiento y almacenaje como partes constitutivas y eventualmente alternativas de un sistema religioso que se asocia en torno a la fertilidad, el culto a los muertos y la adoración de altas cumbres<sup>126</sup>.

De manera sintética, llegó a plantearse una “reverencia a los cerros dentro de la fase Toconce en la región del río Loa Superior”<sup>127</sup> como característica religiosa distintiva de

---

<sup>120</sup> López y Aguayo, 2005.

<sup>121</sup> Torres, 1986.

<sup>122</sup> López, Ms 2006.

<sup>123</sup> Arellano, 2000: 206.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Aldunate y Castro, 1981.

<sup>126</sup> Berenguer, 2004.

<sup>127</sup> Castro, 1997: 79.

la tradición altiplánica. En este caso, las analogías etnográficas permitieron caracterizar y complementar la relación vislumbrada en la relación chullpas-cerros-ofrendas, durante el Período Intermedio Tardío. Puede agregarse como dato la desigualdad de distribución en los patrones arquitectónicos del complejo Toconce-Mallku, pues mientras los sitios habitacionales y agrohidráulicos llegan, generalmente, a establecerse en tierras más bajas, en la mayoría de los casos las chullpas se mantienen en los pisos altos; más cerca, por ende, del contacto sagrado con las altas cumbres, aunque siempre en términos de accesibilidad para los habitantes.

El reconocimiento arqueológico de este culto a los cerros puede asociarse con la evidencia de “dioses de las cumbres” en la oralidad, recogidos en las fuentes etnohistóricas bajo los nombres de Mallku, Wamani o Apu<sup>128</sup>. Específicamente, en la misma zona a partir de la cual se definió arqueológicamente el señorío Mallku<sup>129</sup>, se ha encontrado material etnográfico que habla de “Collqa Mallku”, deidad del cerro del mismo nombre, que al menos en las tradiciones datadas de tiempos históricos ha llegado a manifestarse como entidad antropomorfa, con atributos de control sobre el rayo y el trueno<sup>130</sup>. La propuesta de este corpus religioso implica, pues, un énfasis en la relación con el mundo natural, ya sea a través de la propia fuerza inmanente en los cerros, o bien a partir de personificaciones derivadas de ésta, como el culto a los antepasados.

Como ya se ha enunciado de modo sintético, el patrón de distribución de las chullpas llegó a trascender la demarcación, en gran medida altitudinal, sentada entre las tradiciones del Desierto y Altiplánica. En efecto, para el denominado cementerio de los Abuelos de Caspana, se ha constatado la presencia de algunas sepulturas afines al patrón constructivo “chullpa”, propuestas para “momentos más bien tardíos del Intermedio Tardío”<sup>131</sup>. Se aprecian también, en el mismo sitio, una serie de sepulturas adosadas a bloques rocosos, que podrían dar cuenta de un patrón funerario influenciado por el altiplánico, aunque de formas mixtas con respecto a los enterratorios locales. El sincretismo funerario observado en Caspana podría implicar un momento histórico de tendencia a la normalización en las relaciones entre ambas tradiciones; vale decir, la tendencia a naturalizar y cotidianizar al otro dentro de la propia construcción del cosmos. Así, se establece el antes mencionado diálogo de operaciones simbólicas; esta vez la legitimación es mutua, entendiendo que las chullpas como elemento concreto del sistema mítico-ritual altiplánico se establecen en un espacio consagrado previamente por las tradiciones locales; vale decir, fundado como cosmos desde la perspectiva de la tradición del Desierto.

También en la puna jujeña, concretamente en Casabindo, se ha evidenciado sepultación en abrigos rocosos y tumbas adosadas a bloques<sup>132</sup>, estableciéndose un posible correlato con la expansión de los universos simbólicos propios de la tradición altiplánica, ya sea por acción directa o por influencia. Más aún, entendiendo que construcciones a veces entendidas como “falsas chullpas” o formas mixtas tienen también un referente directo en el área nuclear del denominado Señorío Mallku; como lo demuestra, concretamente, el sitio de Mallku-Corrales. En este sentido, podría entenderse a las estructuras adosadas a la roca como otra manifestación material del mismo marco religioso-social altiplánico,

---

<sup>128</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990.

<sup>129</sup> Arellano y Berberían, 1981.

<sup>130</sup> Gallardo, Castro y Miranda, ob. cit.

<sup>131</sup> Ayala et. al., 1999: 40.

<sup>132</sup> Albeck y Ruiz, 1997.

con similares funciones rituales a las de las chullpas; pues también en ellas se han encontrado ofrendas materiales, independiente de si tienen o no cuerpos sepultados en su interior.

De esta manera, podemos inferir la presencia de un sistema mítico-ritual cuyos atisbos se vislumbran desde un patrón arquitectónico concreto, desde una funebria claramente distinta a las prácticas de inhumación de la tradición del desierto, y desde una forma peculiar de entender, sacralizar y fundar cosmológicamente el espacio físico, centrada especialmente en el rol protagónico de las cumbres. Precisamente, la sacralización de montañas y volcanes da cuenta de un pilar ritual cuya continuidad se habría transferido en el tiempo hacia la construcción de capillas católicas, en tiempos coloniales y republicanos; en efecto, en Toconce éstas se encuentran, aún al día de hoy, orientadas orográficamente<sup>133</sup>.

En cuanto al pilar mítico, la continuidad en el tiempo de éste ha robustecido la polisemia simbólica en torno a los cerros: ya como formas sacras del paisaje en sí mismas, ya como lugar de contacto con las deidades celestes, ya como lugar de residencia o invocación de los antepasados. Verbigracia, se han reconocido etnográficamente en el Toconce de la década de los 80' las tres "representaciones de deidades" propuestas por G. Martínez: deidad agrícola relacionada con fenómenos atmosféricos; deidad de la salud, la prosperidad y la suerte; y deidad proveedora de ganado y riqueza mineral<sup>134</sup>.

En resumidas cuentas, distintas características funerarias del patrón chullpario –a ras de piso, con una accesibilidad directa al difunto, con la posibilidad de reemplazar o complementar simbólicamente al cadáver por medio de ofrendas diversas, o bien de moverlo físicamente, reubicándolo- permiten colegir una idea de la muerte cercana, accesible, permanentemente dialógica con los antepasados a través de rituales insertos en la cotidianeidad de la comunidad<sup>135</sup>. Además, debe considerarse una relación muy expresiva entre muerte y naturaleza, centrada principalmente, como se ha dicho, en el caso de las altas cumbres como puente de sentido.

En cambio, las características de enterramiento y ajuar propias de la tradición del Desierto sugieren, por la misma naturaleza del complejo alucinógeno, una restricción en la participación activa de quienes se comunican con el mundo de los muertos; a ello se suma una parafernalia ritual que requiere de una preparación específica, proceso en el cual la mayoría de la comunidad sólo puede hacerse presente a la hora de recibir de los "especialistas" la expresión y exteriorización de ciertos símbolos recurrentes.

Todavía una consideración iconográfica; efectivamente, parte del marco religioso derivado del complejo alucinógeno puede ser rastreado a partir de una iconografía específica, presente en bienes muebles como tabletas y tubos, con líneas estilísticas altamente reconocibles. Como antes se ha dicho, dos íconos altamente representativos en el Complejo son el Señor de Los Cetros (Período Medio) y El Sacrificador (presencia en el Período Medio, aumenta en el Período Intermedio Tardío). En tanto, el marco

---

<sup>133</sup> Berenguer, Aldunate y Castro, 1984.

<sup>134</sup> G. Martínez, 1982 en Berenguer et. al., op.cit.

<sup>135</sup> De hecho, señala Castro (1997) que, en el siglo XVI, los indígenas sacaban a sus deudos de las chullpas para esconderlos de las autoridades españolas; éstas, al llegar a imponerse al sitio de las "idolatrías", sólo encontraban las estructuras vacías.

religioso que hasta el momento ha resultado posible asociar para el Complejo Toconce-Mallku no ha podido ser asociado a una iconografía específica. De tal modo, no existe evidencia de un arte figurativo característico para esta tradición altiplánica (su cerámica, verbigracia, sólo en algunos casos incluye decoración geométrica, y nunca figurativa).

Esta dicotomía puede ser planteada en términos de una mayor institucionalización en las representaciones icónicas derivadas del complejo alucinógeno. Así, a través de una retroalimentación simbólica entre el propio complejo y los marcos sociales, políticos y económicos de la sociedad que lo detentaba, se fueron consolidando a lo largo del tiempo ciertos íconos revestidos de sacralidad. En tanto, puede conjeturarse sobre el silencio iconográfico de la tradición altiplánica de dos maneras: la primera, plantear que su marco religioso -de fuerte vinculación directa con la naturaleza-, más vivencial que representativo, no tenía lugar para representaciones estandarizadas, sobre todo si éstas eran antropomorfos; la segunda, considerar que el actual avance de las investigaciones no ha permitido aún llegar a identificar la iconografía asociada a Mallku-Toconce.

Por otra parte, además de los marcos religiosos y los universos simbólicos detentados por las tradiciones del Desierto y el Altiplano, puede apreciarse la evidencia de otros actores regionales, quizás menos representativos en la Provincia del Loa, pero no por ello irrelevantes. Por el contrario, aún a través de la presencia de bienes materiales menos representados, debe percibirse la integración fragmentaria de prácticas, creencias y significados, llegados directa o indirectamente de otros pueblos.

Es el caso de la influencia tarapaqueña –estudiada, en principio, a través de textiles en contextos funerarios- en la localidad de Quillagua<sup>136</sup>, y es particularmente el caso de la iconografía propia del Noroeste Argentino, presente en distintos soportes. Elementos del Complejo Cultural Aguada fueron identificados en contextos funerarios de San Pedro de Atacama; centrados principalmente en figuras felínicas, serpentiformes y dracónicas, con atributos suprarreales, corresponden a una expresiva red simbólica, constituyente de un desarrollo ideológico y religioso concreto<sup>137</sup>, articulado desde Ambato. Sin embargo, se ha postulado que su presencia en tierras atacameñas no supera el carácter de “piezas de importación”<sup>138</sup>, relativizándose, por ende, la penetración ideológica subyacente en los procesos de intercambio material. Para la segunda mitad del Período Intermedio Tardío, en tanto, puede proponerse la intromisión de elementos iconográficos propios de la cultura santamariana, tanto en bienes muebles como en soportes naturales, aunque se ha señalado que su presencia puede haber sido mediatizada por los incas<sup>139</sup>.

En resumen, puede apreciarse que la interacción entre los universos simbólicos de las tradiciones del Desierto y Altiplánica debió llevar a distintas relaciones de acomodo e, incluso, a algunos grados de sincretismo. La propia caracterización del Período Intermedio Tardío como un momento histórico de “no-predominio”<sup>140</sup>, de emergencia de distintas identidades por medio de la fricción y el encuentro, nos permite conjeturar hacia esa dirección. En este contexto, la religión habría operado con una eficacia simbólica probada al punto de regular relaciones sociales entre distintos grupos. No se

---

<sup>136</sup> Agüero et. al., 1997.

<sup>137</sup> Kusch y Gordillo, 1997; González, 2004.

<sup>138</sup> Llagostera, 1995.

<sup>139</sup> Tarragó et. al. 1997, Tamblay Ms. 1999.

<sup>140</sup> Lumbreras, 1969.

trataría, desde luego, de la conformación de un horizonte común, pero sí de la construcción de espacios e instancias de vínculo, tanto físicos como comunicativos. A través de estos espacios -como es el caso de Turi o del cementerio de Los Abuelos de Caspana-, la materialidad nos permite apreciar que el punto de encuentro entre ambas tradiciones implicó de todas formas el repliegue de una de ellas y el avance de la otra. Sin embargo, el repliegue y aceptación de elementos altiplánicos dentro de la tradición del Desierto no implicó que ésta última perdiera su identidad específica.

En cualquier caso, la dinámica de relaciones establecida en la zona de estudio a lo largo del Período Intermedio Tardío tuvo en la dimensión religiosa un espacio para la legitimación mutua, y para el establecimiento de una serie de operaciones simbólicas con directa incidencia en las restantes dimensiones de la realidad. Sin embargo, el grado de eficacia política y social de los respectivos marcos religiosos -que puede colegirse desde la materialidad y desde el apoyo etnográfico- no necesariamente nos entrega demasiada información sobre el aspecto constitutivo en sí de estas estructuras religiosas.

El abordamiento del tema de las chullpas como adoratorios/enterratorios, plausiblemente relacionados con el culto a los cerros- y eventualmente también como almacenaje-, puede señalarse como característica ritual y carácter simbólico específico para la tradición altiplánica, aunque está lejos de definir a ésta última exhaustivamente. El culto a los antepasados y una relación vitalista y comunitaria con respecto a la muerte pueden complementar lo anterior, desde la perspectiva de un pilar mítico que se proyectó hacia tiempos históricos. Por otra parte, la tradición del Desierto se habría identificado, aún desde antes de su relación con Tiwanaku, con el complejo alucinógeno; la práctica shamánica no sólo habría estado centrada en las correspondencias del viaje extático, sino también en estrecha relación con una casta detentadora de poder político, y aglutinadora de cohesión social a partir de la exteriorización de símbolos. A partir de las problemáticas propias del Período, la alta implicancia política y social del marco centrado en el Complejo vivió un progresivo relegamiento, lo que no significa en absoluto su desarraigo del mundo de las creencias, pudiendo mantenerse en los términos estrictamente místicos que el fenómeno de la práctica chamánica posee en sí<sup>141</sup>.

En este contexto, se plantea la presencia activa de al menos dos marcos religiosos operando a través de universos simbólicos y prácticas culturales concretas en la dinámica social. Como soporte que manifiesta la propensión a la acción de su respectivo marco religioso, el sistema mítico-ritual altiplánico no puede sino haber alcanzado un alto protagonismo en la dinámica relacional entre las tradiciones del altiplano y el desierto, a partir de su progresivo afianzamiento y preponderancia. La contrastación de estos planteamientos generales requiere de un avance integral en distintas direcciones, aunque en las páginas siguientes se intentará caminar hacia ello desde el examen del arte rupestre, insertando a éste último en las problemáticas discutidas en el presente capítulo.

---

<sup>141</sup> Sin embargo, Berenguer (2004) señala que la alta importancia político-social del complejo alucinógeno se habría trasladado, con mayor énfasis, desde San Pedro de Atacama hacia El Loa, durante el Período Intermedio Tardío.

## **Arte Rupestre**

*Nadie cree más en un futuro incondicionado. El pasado al menos tiene la ventaja de haber sido.*  
(Stephen A. Tyler)<sup>142</sup>

### **Alto Loa. Caravanas y Escudos.**

En gran medida, el arte rupestre del Período Intermedio Tardío ha sido caracterizado funcionalmente en torno a la macro-temática de las caravanas, propugnada en primera instancia y en términos generales por L. Núñez<sup>143</sup>; posteriormente, J. Berenguer implementó estos postulados generales aplicándolos en propuestas estilísticas que ha depurado progresivamente<sup>144</sup>, permitiendo definir en lo principal al llamado Estilo Santa Bárbara como patrón temático y estilístico-formal cuasi paradigmático a la hora de buscar relaciones entre el arte rupestre y las problemáticas propias del Período Intermedio Tardío.

El Estilo Santa Bárbara fue propuesto, en principio, como una fase tentativa para agrupar representaciones rupestres en la quebrada del mismo nombre, que habrían abarcado un lapso máximo entre el 900 y el 1470 d.C.<sup>145</sup>. La factura esquemática y el pequeño tamaño de camélidos, antropomorfos y algunas figuras geométricas les diferenciaba claramente de la tradición naturalista centrada en los camélidos de Taira (presentes a lo largo de la misma quebrada, pero en espacios diferenciados); a su vez, la asociación temática de camélidos en hilera -algunas veces ligados a humanos por medio de una soga- permitía plantear la representación de actividades caravaneras. El postulado inicial también incluía referencias a la tensión bélica propia del Período Intermedio Tardío -a través de elementos rupestres identificados como armas-, y el reconocimiento de algunos motivos esquemáticos que se encontrarían también presentes en bienes muebles del Noroeste Argentino.

Efectivamente, el Estilo Santa Bárbara incluye escenas de hileras de camélidos esquemáticos (cuerpo rectangular, ancho variable, cola caída, orejas hacia delante), atados por sogas y guiados por una figura humana. También aparecen escenas menores en las cuales se presenta una sola llama cargada y unida por una soga a una figura humana. Los motivos antropomorfos portan, en algunos casos, elementos alargados que podrían corresponder a báculos o armas. Se aprecian en ellos atributos como hachas, tocados, trajes, símbolos heráldicos, y “hasta pieles de jaguares”<sup>146</sup>. Se trataría, en general, de un “estilo altamente icónico”<sup>147</sup>, en el cual las figuras rara vez sobrepasan los 15-20 cms. de altura. Se reconoce, entre las representaciones, una alta presencia iconográfica de hachas y cuchillos, los que podrían estar reflejando el tráfico de objetos metálicos<sup>148</sup> y, posiblemente, también el transporte del mineral de cobre necesario para confeccionar tales implementos.

---

<sup>142</sup> En “La Etnografía posmoderna: de documento de lo oculto a documento oculto”.

<sup>143</sup> Núñez, 1965, 1985; Núñez y Dillehay, 1979.

<sup>144</sup> Berenguer 1996, 1999, 2004.

<sup>145</sup> Berenguer et.al., 1985.

<sup>146</sup> Berenguer, 1999.

<sup>147</sup> Berenguer, 2004: 400.

<sup>148</sup> Núñez, 1987 en Berenguer 2004; Nuñez et. al., 2003.

El avance progresivo de las investigaciones sobre el Estilo Santa Bárbara ha permitido plantear una propuesta cronológica ligeramente circunscrita con respecto a la propuesta inicial: 990-1425 d.C.<sup>149</sup>. Vale decir, se mantiene una asociación amplia entre estas representaciones y las problemáticas propias del Período Intermedio Tardío; en lo específico, la quebrada de Santa Bárbara sería un paso estrecho y obligado para relacionar distintas rutas prehispánicas entre sí, asociando espacios como los oasis de Lasana y Chiu-Chiu con las tierras altas de Ascotán, que a su vez dan paso hacia el Altiplano boliviano. Berenguer hace notar que la propia quebrada fue luego reutilizada, tanto por la vialidad incaica como por el uso colonial y republicano<sup>150</sup>; sin embargo, fueron las particulares coyunturas sociales, políticas y económicas del Intermedio Tardío las que habrían permitido el surgimiento particular de este tipo de arte rupestre. En el se apreciaría, pues, la vigencia de ciertas redes de interacción caravanera posteriores a la caída de Tiwanaku, junto al intento por denotar diferencias étnicas y/o jerárquicas a través de emblemas, atavíos, armas y tocados. Todo ello en un contexto regional en el cual “empezaba a dibujarse un espacio fragmentado, trizado en múltiples soberanías regionales y locales altamente competitivas”<sup>151</sup>.

Así mismo, en años recientes se ha planteado una subdivisión que permite reconocer dos estilos, Santa Bárbara I y Santa Bárbara II; el primero de ellos correspondiente a petroglifos, y el segundo a pinturas. Berenguer sostiene que Santa Bárbara I “pertenece al complejo caravanero”<sup>152</sup>, ratificando de este modo los lazos que antes habían sido planteados de modo hipotético entre la actividad caravanera y estas representaciones rupestres. En tanto, dicha asociación no podría ser planteada con igual fuerza para el caso de Santa Bárbara II.

En general, **Santa Bárbara I** corresponde a petroglifos en los cuales es más frecuente la técnica de raspado lleno que la incisión, variando mucho la profundidad y el ancho de las líneas desde un panel a otro; se localiza más en bloques pequeños que en grandes paredones. Prácticamente no se superpone con otros estilos; su más alta concentración se ubica en el área Quinchamale-La Isla, correspondiente al tramo sur de la quebrada<sup>153</sup>. Su carácter esquemático permite plantear que son “figuras de una notable síntesis formal, si bien carentes de dinamismo”<sup>154</sup>. Existe cierta variabilidad en cuanto a orejas y cuello en los camélidos; en tanto, los antropomorfos “pueden ser simples siluetas ejecutadas con la técnica de raspado areal, o bien figuras más complejas, con una variedad de tocados y de diseños en el interior de los trajes, hechos mediante surcos u horadaciones”<sup>155</sup>. Los motivos más recurrentes son el antropomorfo esquemático con traje, el antropomorfo sencillo (de raspado areal y más sinuoso), los camélidos (en hilera, simples o con cría), felinos, y algunos geométricos, además de “cuadrúpedos no determinados, así como una variedad de diseños no figurativos o sin referentes reconocibles”<sup>156</sup>.

---

<sup>149</sup> Berenguer, 2004.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> *Ibid.*: 503.

<sup>152</sup> *Ibid.*: 435.

<sup>153</sup> Al N del área Quinchamale-La Isla, el arte rupestre SB I se halla presente en nueve sitios, cinco de los cuales (SBa-20, SBa 41, SBa-174, SBa 266, SBa 306) contienen sólo este estilo. En cambio, en los sitios SBa 21, SBa 74, SBa 153 y SBa 159, se combinan con figuras Taira y, en un caso, con La Isla. Entre los 9 sitios suman 11 paneles y 101 figuras (Berenguer, 2004: 428).

<sup>154</sup> *Ibid.*: 427.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*: 426.

Los camélidos de Santa Bárbara I son siempre pequeños, de forma rectilínea, estática y esquemática; tienen en su mayoría dos patas, aunque algunos motivos presentan cuatro<sup>157</sup>. Serían parte de una tendencia, a nivel circumpuneño, de miniaturizar la figura del camélido. Las figuras antropomorfas, en tanto, adquieren un rol central y particularizado, si se las compara con el lugar que éstas poseían dentro de las antiguas tradiciones naturalistas de la zona. Además, en vez de preferir el amparo de cuevas o abrigos rocosos adyacentes a vegas de río (como lo hacen, en general, los tempranos estilos Kalina y Taira), Santa Bárbara I tiende a localizarse en lugares abiertos, y sin una necesaria relación con las vegas de agua.

Por otro lado, **Santa Bárbara II** consiste en pinturas llevadas a cabo con pigmentos rojo, amarillo, verde, negro, blanco, café y beige. Se centra fundamentalmente en el sitio de SBa-110 y en su vecindad inmediata, incluyendo el cercano sitio SBa-141<sup>158</sup>. Puede compartir sitio e incluso paneles con otros estilos, especialmente con Santa Bárbara I. “La temática de este estilo consiste en figuras humanas frontales, unos pocos camélidos de perfil, manchas amorfas y diseños geométricos sin referentes reconocibles”<sup>159</sup>. Se aprecian así mismo motivos escutiformes, tanto en su versión esquemática, altamente geometrizada, como en la versión que presenta algunos atisbos antropomórficos (extremidades y/o cabeza). Tanto estas figuras, como los llamados “antropomorfos con traje”, ocupan un lugar central en el estilo: ello se infiere visiblemente por su tamaño y centralidad física dentro de los paneles, lo cual podría indicar una mayor relevancia temática frente a otros motivos.

En general, las figuras humanas de Santa Bárbara II son tan esquemáticas como las de Santa Bárbara I, salvo por aquellos antropomorfos sencillos que no presentan atributos, atavíos ni elementos portados, y que aparecen hechos en líneas más sinuosas. En cuanto a los camélidos, definitivamente presentan una tendencia más naturalista y dinámica que Santa Bárbara I, lo cual de alguna manera permite recordar las antiguas tradiciones de pintura naturalista en la región.

Al establecer la diferenciación estilística entre SBa I y SBa II, el referente común que los englobaba vuelve implícitamente a ser entendido como un referente temático, trans-estilístico, que en el fondo presenta el repertorio iconográfico propio de un momento histórico, susceptible de modificaciones y de distintas variaciones formales y técnicas constatables en distintos lugares. A su vez, este “repertorio Santa Bárbara” ha podido ser entendido dentro de un marco aún más amplio de representaciones, que habría englobado a toda el área circumpuneña, a modo de “un verdadero estilo de época internacional”<sup>160</sup> que se desarrolló a lo largo del período posterior al colapso de Tiwanaku.

Distintas investigaciones han permitido robustecer la idea de un repertorio iconográfico al menos parcialmente compartido entre el Alto Loa, la subregión del Salado, y el Noroeste Argentino (específicamente, en lo que se refiere a parte de las actuales

---

<sup>157</sup> Como es el caso de las representaciones del caserío de SBa 41 (Cáceres y Berenguer, 1998).

<sup>158</sup> Fuera de su área de concentración, SBa II se encuentra sólo en otros dos sitios: SBa 74 y SBa 275. En ambos casos coexisten con figuras de otros estilos, principalmente Taira (Berenguer, 2004).

<sup>159</sup> Berenguer, 2004: 429.

<sup>160</sup> Tarragó, González y Natri, 1997: 238.



provincias de Salta, Catamarca y Jujuy)<sup>161</sup>. La asociación entre las dos áreas de la vertiente chilena se ha establecido fundamentalmente en torno a la presencia del camélido esquemático, como referente numéricamente significativo y en cuanto a parámetros formales centrados en su factura rectilínea y economía de formas. A tal punto, se ha llegado a señalar que “El estilo Santa Bárbara tiene su análogo extra-local en el Grupo 1, documentado para el pukara de Turi, distante unos 60 kms. al SE”<sup>162</sup>. Sin embargo, la presencia y las similitudes formales del icono “camélido esquemático” entre ambas áreas pierde fuerza si se les considera desde una perspectiva temática-narrativa; en efecto, mientras en Santa Bárbara, el camélido esquemático aparece con frecuencia supeditado a figuras antropomorfas que comparten escena con él, en Turi los camélidos constituyen en sí el eje temático de una forma de representar que prescinde de figuras antropomorfas<sup>163</sup>.

No obstante, en ambos casos nos encontramos frente a camélidos estáticos, de expresión estandarizada; muy distintos, por ende, a las antiguas tradiciones naturalistas de la región, ansiosas por capturar los movimientos y la sinuosidad de las formas de dichos animales. También se diferencian de representaciones propuestas para el Período Medio; las cuales, pese a su economía de formas y su propensión esquemática, incluyen dentro del repertorio representaciones suprarreales, tales como las llamas bicápites presentes en Angostura y La Isla. En resumidas cuentas, la realización de camélidos en hilera –con o sin compañía antropomorfa- constituye un icono clave para asociar la temática caravanera a la realización de este arte rupestre a un nivel regional.

Sin embargo, los camélidos esquemáticos no resultan igualmente representativos dentro del registro presente en la vertiente argentina. En comparación, son cuantitativamente minoritarios, y compositivamente han sido considerados elementos secundarios dentro de los estudios de arte rupestre regional; para el Período que nos ocupa, los investigadores han centrado su atención en las figuras antropomorfas y geométricas<sup>164</sup>. No obstante, el icono de camélidos esquemáticos –algunos de ellos en hilera- puede apreciarse con bastante similitud formal al estilo Santa Bárbara en sitios como Derrumbes 1 (Antofagasta de la Sierra, Provincia de Catamarca). Con menor grado de correspondencia estilística, pero siempre dentro del mismo referente iconográfico, se aprecian camélidos esquemáticos en sitios como El Peñón y Confluencia<sup>165</sup>.

Con todo, la principal asociación iconográfica que enlaza al “repertorio Santa Bárbara” con las manifestaciones rupestres del Noroeste argentino se centra en los antropomorfos esquemáticos (también llamados “antropomorfos con traje”, o “antropomorfos escutiformes”), a menudo ataviados con diseños geométricos distintivos en sus cuerpos rectangulares o cuadrangulares; también resulta reconocible en ambas vertientes la presencia de tocados y proyecciones cefálicas, así como elementos portados (báculos y/o armas). El icono del antropomorfo esquemático se asocia con recurrencia a la presencia de ciertos motivos geométricos, denominados por la mayoría de los investigadores como “motivos escutiformes”; las semejanzas formales entre ambos

---

<sup>161</sup> Berenguer et. al. 1985, Tarragó, González y Natri 1997, Aschero 1998, Berenguer 1999, González 2004, Berenguer 2004.

<sup>162</sup> Cáceres y Berenguer, 1998: 388.

<sup>163</sup> El arte rupestre del Salado será mayormente desarrollado en páginas siguientes de este capítulo, y el caso puntual de Turi será tratado con detención en el capítulo IV.

<sup>164</sup> Hernández Llosas y Podestá, 1985; Tarragó, González y Natri 1997; Aschero, 1999; Podestá, Rolandi y Proaño, 2005.

<sup>165</sup> Tarragó, González y Natri, op.cit.; Aschero, op.cit.

tipos de motivos han permitido plantear una estrecha relación temática, en la cual incluso los escutiformes geométricos podrían resultar abstracciones de sus pares antropomorfizados<sup>166</sup>. Tampoco podría descartarse que la relación entre ambas figuras hubiese corrido el camino inverso.

En este sentido, el repertorio Santa Bárbara puede ser relacionado con el así llamado Grupo Estilístico C, de Inca Cueva (Humahuaca, Provincia de Jujuy). También puede ser asociado iconográficamente a la gruta de Carahuasi (provincia de Salta)<sup>167</sup>, cuyas conocidas pinturas han llegado a convertirse en ejemplo paradigmático de esta amplia tendencia regional en lo referente a antropomorfos escutiformes, escutiformes geométricos, y porte de armas y emblemas. Otros sitios del Noroeste argentino que presentan relación con dicho repertorio son Cueva Laguna Colorada, Peña Colorada 1 (Antofagasta de la Sierra, Provincia de Catamarca), El Peñón y Confluencia. En tanto, los sitios de Corral Blanco (Laguna Blanca, Provincia de Catamarca) y Quebrada de Matancillas (Provincia de Salta) también pueden ser entendidos dentro del mismo repertorio iconográfico, aunque investigadores locales advierten que dichas representaciones podrían corresponder a tiempos más tempranos<sup>168</sup>.

Sobre la base de esta fuerte correspondencia iconográfica (en algunos casos también ratificada a nivel estilístico-formal), J. Berenguer ha planteado directamente que el repertorio Santa Bárbara tiene su origen en el Noroeste argentino: “promediando la Prehistoria Tardía se produce un drástico cambio en los cánones del arte rupestre del Sector Santa Bárbara. Sostenemos que este cambio refleja la intrusión de un arte rupestre que es ajeno a la tradición de arte rupestre local”<sup>169</sup>. Este cambio se reconocería en los estilos Santa Bárbara I y II, y se encontraría relacionado directamente con “una red de tráfico de caravanas interregional”<sup>170</sup>.

De este modo, la correspondencia parcial entre el repertorio Santa Bárbara y las manifestaciones iconográficas trasandinas no sólo es identificada como parte de una tendencia regional; más específicamente, Berenguer plantea una “intrusión” que habría generado la aparición de estas formas de representar en el arte rupestre local. Dicha intrusión es visualizada en el contexto de una red de interacción caravanera, explicación, ésta última, derivada del modelo subyacente de Movilidad Giratoria.

Sin embargo, la correspondencia visual del repertorio Santa Bárbara con la actividad caravanera no basta para sentar las bases de una explicación, hasta cierto punto, circular. Vale decir, se constata la existencia de un importante patrón de desplazamiento y subsistencia, y se reconstruye hipotéticamente la ruta que éste habría seguido en el Alto Loa, pero no se particularizan interrogantes que ratifiquen esta asociación: verbigracia, a qué se debe que esta importante actividad no hubiera sentando presencia en el arte rupestre en períodos anteriores; por el contrario, como se asocia directamente esta “temática de caravanas” en el contexto de las problemáticas del Período Intermedio Tardío, durante el cual de hecho se acorta el radio de acción de las redes de tráfico; o bien, cómo entender las diferencias entre el repertorio iconográfico “intrusivo” en

---

<sup>166</sup> Tarragó, González y Natri, op.cit.

<sup>167</sup> *Ibid.* Otros autores hacen referencia al mismo sitio como “Alero Ambrosetti” (Podestá, Rolandi y Proaño, 2005).

<sup>168</sup> Tarragó, González y Natri, op. cit.

<sup>169</sup> Berenguer, 2004: 447.

<sup>170</sup> *Ibid.*

ambas vertientes de los Andes, dado que en el área trasandina la poca representatividad de las figuras de camélidos, junto a la alta y llamativa concurrencia de escudos y antropomorfos escutiformes, han permitido plantear hipótesis que no consideran al tráfico caravanero como un elemento central.

En efecto, los motivos escutiformes han sido vinculados en el Noroeste argentino a la temática del conflicto, el cual se habría generado a partir de la reivindicación simultánea de espacios y recursos por parte de distintas identidades étnicas. De tal forma, a través de una configuración “retórica, particular, indudablemente metonímica”<sup>171</sup>, la figura de grandes escudos aislados podría sintetizar la presencia de contingentes militares que de otra forma tendrían que haber sido representados por una gran cantidad de personajes pequeños<sup>172</sup>. Así mismo, el énfasis en la diferenciación distintiva de los motivos antropomorfos permitiría apreciar el intento de una doble separación: por un lado, el establecimiento de diferencias entre colectividades, etnias o “pueblos”; por el otro, segmentaciones jerárquicas internas<sup>173</sup>. La suma de ambas permite plantear una doble reivindicación de ciertos grupos y “jefaturas” por sentar las bases de su acceso a rutas y/o territorios.

No debe pasarse por alto que precedentes de estos motivos venían desarrollándose dentro de la iconografía mueble del Noroeste Argentino desde el Período Formativo<sup>174</sup>, y que, sin embargo, no se ha constatado su paso al soporte rupestre hasta el Período Intermedio Tardío. Son precisamente las circunstancias sociales, políticas y económicas de éste último momento histórico las que requirieron de reactualizar el repertorio iconográfico de escudos y escutiformes a modo de “una heráldica o emblemática identificadora”<sup>175</sup>, que llegó a tener un alcance relativamente sincrónico dentro de un espacio regional amplio. De tal modo resignificado y potenciado con las propiedades inherentes al arte rupestre, dicho repertorio iconográfico nos permite apreciar ciertos aspectos heterogéneos, dentro de normas de representación bastante homogéneas; es así como tocados y diseños, elementos portados y “pieles moteadas” –como las de SBa 144/I- dan cuenta de una necesidad por enfatizar diferencias de modo claro, pero sintético.

La inclusión recurrente de camélidos esquemáticos en interacción con este repertorio iconográfico sienta, sin duda, una particularización local en el Alto Loa dentro de la mencionada “macrotématica”. Empero, no resulta convincente supeditar con fórceps estos cánones de identificación, diferenciación y legitimación bajo la fórmula apriorística de un tráfico caravanero; al menos, no sin antes vislumbrar qué tipo de interacción se estaría llevando a cabo a partir del reconocimiento visual de estas caravanas en el arte rupestre.

De tal modo, si consideramos globalmente las hipótesis que asocian este repertorio iconográfico con una temática de identificación, diferenciación y legitimación, pero también de autoafirmación y de beligerancia implícita o explícita, resulta conducente identificar a las “caravanas” del Alto Loa como imágenes destinadas a sentar explícita y unilateralmente el derecho de ciertos grupos foráneos para acceder a ciertos espacios

---

<sup>171</sup> Tarragó, González y Natri, 1997: 230.

<sup>172</sup> *Ibid.*

<sup>173</sup> Crespo, 1998.

<sup>174</sup> González, 2004.

<sup>175</sup> Crespo, *op. cit.*

considerados “no locales” para ellos (por ello las recuas de llamas, enfatizando el carácter de movilidad y lejanía). Este privilegio no se encontraba normado por una relación de interacción estable; antes bien, se trataría de espacios en disputa y fricción, en el contexto de un panorama étnico interdigitado, propio del Período Intermedio Tardío, en el cual el acceso a zonas y/o recursos se “rebaraja” después del deterioro y la reconfiguración de las redes de intercambio organizadas durante siglos anteriores. Así, pues, las “caravanas” junto a escudos y escutiformes podrían reivindicar la intencionalidad de una apropiación sectorizada y focalizada de áreas y rutas, dentro del marco de una amplia extensión areal; esto, en un contexto en el que se encuentran en crisis los distintos mecanismos de equilibrio interétnico que antes podrían haber asegurado un acceso normado. El arte rupestre se encuentra fundando esta apropiación, a modo de imposición de un “nuevo equilibrio”.

La alta correspondencia de elementos armamentísticos dentro del repertorio iconográfico podría indicar que el acceso buscado es, en principio, a recursos mineros, que sustenten el desarrollo metalúrgico del que hacen gala las imágenes; dentro de este desarrollo, es relevante la alta representatividad de armas tanto portadas como antropomorfizadas. Así, la realización rupestre de emblemas, junto a armas y hombres-arma, actúa sobre-representando una identidad asociada al dominio de los metales, consagrando así su acceso y manifestando su poder armado a modo de amenaza velada o manifiesta. Esto no se compadece con el reconocimiento de los íconos metalúrgicos simplemente como un “bien” traficado en el contexto de relaciones de intercambio relativamente claras y asentadas, como ha planteado Núñez<sup>176</sup>.

El planteamiento precedente debiera verse cotejado con el examen de otras manifestaciones rupestres adscritas al Período Intermedio Tardío en el área de estudio; por ende, se hace menester pasar revista a otras definiciones estilísticas, dentro de las cuales se encuentra el “Estilo Milla”. Localizado también en el sector del Alto Loa, se trata de motivos pintados en rojo e identificados como parte de la prehistoria tardía, y por tanto coetáneos temporalmente con Santa Bárbara I y II<sup>177</sup>. Se aprecian camélidos naturalistas de grandes dimensiones -más de dos mts. de largo-, en compañía de figuras antropomorfas un poco más pequeñas. Algunos de los camélidos presentan pintura intercalada con espacios vacíos, de tal forma de crear el efecto de vellones de lana en el vientre<sup>178</sup>; en ocasiones se observan parejas de camélidos copulando<sup>179</sup>. En cuanto a los antropomorfos, presentan tocados y túnicas, y algunos muestran cabeza ancoriforme o de “tumi”, mientras otros evidencian cabeza radiada. Pueden observarse escenas menores compuestas por camélidos y antropomorfos, algunas de las cuales parecen responder a la temática de “hombre guiando camélido”. También se ven diseños geométricos cuya identificación resulta aún muy poco clara, y que provisoriamente han sido nominados como “antorchas”<sup>180</sup>.

Milla se encuentra espacialmente asociado a vegas<sup>181</sup>, en lugares visualmente expuestos, lo cual podría dar cuenta de la continuidad de una antigua tradición pastoril en la zona asociada al ceremonial de fuentes de agua. Por otra parte, el meticuloso cuidado en

---

<sup>176</sup> Núñez, 1987.

<sup>177</sup> Berenguer, 2004.

<sup>178</sup> Horta, 2001.

<sup>179</sup> Berenguer, 1999.

<sup>180</sup> *Ibíd.*

<sup>181</sup> Berenguer, 2004.

otorgar un tratamiento curvilíneo, dinámico y detallado a los motivos de camélidos robustece esta posible adjudicación de su realización a grupos de pastores, los que, de este modo, se inscribirían como los continuadores de una larga tradición de representación rupestre naturalista. Se ha asentado, pues, la hipótesis de que se trata de formas de representación “locales”, en contraste con el repertorio iconográfico “foráneo” identificado por Santa Bárbara I y II<sup>182</sup>. De aceptarse esta premisa, debiera considerarse la presencia de los antropomorfos “ancoriformes” como la intromisión en Milla de íconos generados a partir de otro repertorio iconográfico.

En efecto, podría decirse que Milla es, propiamente, un estilo; en tanto constituye una forma de representar, susceptible de incluir dentro de sí a distintos referentes iconográficos, interpretándolos y recreándolos dentro de ciertas normas particulares de realización. Podemos apreciar, verbigracia, el uso del espacio vacío como un recurso importante y original dentro de la configuración de sus composiciones, utilizado tanto en motivos antropomorfos, como en camélidos y geométricos.

En este contexto, dicho “estilo” local -generado por poblaciones estrechamente ligadas al pastoreo- pudo dar cuenta, con la incorporación de nuevos íconos, de los cambios a todo nivel que se generaron a partir del Período Intermedio Tardío; sería este el caso de los antropomorfos “ancoriformes” u “hombres-tumi”, pero también de ciertos íconos que parecen dar cuenta de los primeros atisbos del contacto hispánico. En efecto, se ha reconocido la presencia, bajo los patrones estilísticos Milla, de algunos motivos antropomorfos con sombrero alón, de copa globular, y cuerpo “abombachado”<sup>183</sup>. Los cuadrúpedos que los acompañan no son identificables claramente como camélidos, y podría tratarse de caballos. Así, Milla se manifestaría como una forma de realización local que se proyectó diacrónicamente, al menos hasta tempranos tiempos históricos, acusando recibo iconográfico de las transformaciones de todo tipo que sus realizadores llegaron a percibir<sup>184</sup>.

### **San Pedro y el Salar. Tierra de Máscaras.**

Los estudios rupestres en la subregión del Salar de Atacama y en torno al área de San Pedro transitaron por décadas de aproximaciones descriptivas tan esporádicas como discontinuas<sup>185</sup>. En los últimos lustros esta situación se ha visto en parte paliada por nuevos aportes de investigación<sup>186</sup>, aunque aún a la fecha no existe un grado mayor de sistematización de la información que permita generar propuestas estilísticas específicas, ni tampoco una perspectiva exhaustivamente integrada, como sí ha ocurrido en el Alto Loa y más recientemente en la subregión de El Salado. Esta condicionante se hace particularmente válida a la hora de plantear asociaciones entre el Período Intermedio Tardío y las representaciones rupestres; no obstante, sí han llegado a plantearse algunas posibles adscripciones, principalmente sobre la base de criterios temáticos más que estilísticos.

---

<sup>182</sup> Berenguer, 2004.

<sup>183</sup> Niemeyer, 1967.

<sup>184</sup> Este tema será tratado con mayor detención en las partes IV y V del presente escrito.

<sup>185</sup> Niemeyer, 1968; Le Paige 1977.

<sup>186</sup> Tamblay y Herrera, 1994; Núñez et. al., 1997; Valenzuela 2000; Aguayo y Castro, 2005.

En la parte sur del Salar, tempranamente Le Paige da a conocer al menos un panel en la quebrada de Jeri, Toconao<sup>187</sup>, a partir del cual puede reconocerse la conjunción icónica que dio forma a la hipótesis de la temática caravanera en el Alto Loa; vale decir, camélidos rectilíneos -cuyos cuerpos dan cuenta de una alta economía de formas-, en conjunción con antropomorfos esquemáticos de cuerpo escutiforme, y con algunos escudos sin aparente atisbo de antropomorfización.

Algunos de los camélidos se encuentran alineados en hilera, aún cuando no se aprecian ataduras entre ellos; su factura no permite establecer suficientes referencias estilísticas con Santa Bárbara, aún cuando sí puede advertirse que algunos de los animales poseen la característica oreja volteada y proyectada hacia delante. En cuanto a los antropomorfos escutiformes, todos ellos presentan el motivo de dos diagonales cruzadas sobre fondo cuadrangular, el cual, por cierto, se hace presente en algunas figuras del Alto Loa, y que también recuerda a motivos existentes en los sitios argentinos de Corral Blanco (Laguna Blanca, provincia de Catamarca) y Quebrada de Matancillas (departamento de Los Andes, Provincia de Salta). Llama la atención que su grado de antropomorfización incluye extremidades inferiores y cabeza; no así brazos ni, por consiguiente, tampoco elementos portados.

En general, las pinturas del alero de Toconao pueden ser entendidas dentro del marco del repertorio iconográfico propuesto para el Período Intermedio Tardío. En este contexto, sus diferencias específicas con respecto a las manifestaciones del Alto Loa pasan más por una selección –o por una omisión diferenciada- de elementos dentro del mismo repertorio, antes que por una enfática separación estilística o icónica entre ellas.

Más al sur en el área del Salar, en torno a Peine, pueden apreciarse representaciones de camélidos<sup>188</sup> de factura estilística correspondiente a Santa Bárbara I: vale decir, esquemáticos rectilíneos, de dos patas, con cuerpos de poco grosor, grabados de cuerpo lleno y oreja proyectada hacia delante. No obstante, no se detectan aquí los otros componentes del repertorio iconográfico o “macrotemática” que se han venido esbozando para el Período en cuestión.

Por otro lado, en la quebrada de Quesala –en las cercanías de la actual localidad de Talabre-, las investigaciones de D. Valenzuela permitieron dar cuenta de un nutrido número de sitios rupestres (57), adscritos en principio a disímiles momentos históricos, los cuales tendrían un correlato en la ocupación diferenciada de distintos espacios al interior de la quebrada<sup>189</sup>. Si bien priman los camélidos naturalistas asociables a la tradición Taira-Tulán, para el tema que aquí nos ocupa resulta pertinente señalar que también se encuentran representados significativamente una serie de diseños que corresponderían dentro de los márgenes temáticos y estilísticos propuestos para el Período Intermedio Tardío.

Se observa la presencia de camélidos esquemáticos estilizados, de cuerpo lineal, con dos y cuatro extremidades; algunas veces se presentan en hileras. Otros camélidos esquemáticos presentan cuerpo rectangular alargado (en algunas ocasiones, de grabado lleno), y son asociados por la misma autora al estilo Santa Bárbara<sup>190</sup>. En algunas

---

<sup>187</sup> Le Paige, 1965.

<sup>188</sup> Uribe, 2001 en Sepúlveda, 2002.

<sup>189</sup> Valenzuela, 2000.

<sup>190</sup> *Íbid.*

ocasiones comparten panel con ciertos motivos geométricos, identificados como figuras rectangulares “con líneas diagonales cruzadas en su interior”<sup>191</sup>; como se ha visto, esto último se condice con uno de los diseños frecuentes dentro del amplio repertorio de escutiformes asociados al Período Intermedio Tardío. En cuanto a los motivos claramente antropomorfos, la mayoría de éstos presenta una alta variabilidad formal, aún cuando en varios se aprecian “atavíos diversos y objetos portados en sus manos”<sup>192</sup>. Otros presentan apéndices cefálicos, a modo de cuernos.

Un icono recurrente dentro del arte rupestre de Quesala corresponde a las denominadas “cabezas cuadradas”<sup>193</sup>, por lo general asociadas a nivel de panel con camélidos esquemáticos, antropomorfos con elementos portados, motivos geométricos y –en algunas ocasiones- también con camélidos naturalistas de tamaño pequeño. Consisten en grabados cuadrangulares profundos (10 a 15 cms. longitud, cada lado), que con cierta frecuencia presentan una prolongación rectangular en su parte superior (dándoles un cierto aspecto de *botellas* rectilíneas). Presentan, en todos los casos, notorios ojos y boca; en algunos, una recta sugiere también la nariz o el arco de las cejas. También en ciertos casos se aprecia el efecto de dientes aserrados, o la presencia de apéndices en alguno(s) de sus costados.

Estos motivos pueden asociarse, por alta similitud formal, a los “mascariformes” de los cuales se da cuenta para el Noroeste argentino. Concretamente, puede notarse una alta correspondencia con ciertas figuras del sitio Punta del Pueblo (Provincia de Catamarca); las cuales han sido asignadas, hasta el momento, al Período Medio<sup>194</sup>. Esta adscripción se vería robustecida por cierta semejanza formal con respecto a ciertos diseños propios de la cerámica Aguada<sup>195</sup>.

La posible identificación de estas “cabezas cuadradas” con máscaras podría encontrar un precedente en los rostros de motivos antropomorfos realizados dentro del repertorio iconográfico “La Isla”, en el Alto Loa<sup>196</sup>. Si bien éstos últimos se encuentran contextualizados por el cuerpo completo de los antropomorfos, destaca el detalle de los dientes aserrados, así como también la presencia de apéndices en los costados. En comparación con ellos, los mascariformes de Quesala presentan, al mismo tiempo, una mayor simplificación y una más alta denotación de los elementos faciales claves, prescindiendo de otros elementos decorativos.

De este modo, si bien algunos referentes visuales permitirían plantear una adscripción de los mascariformes de Quesala al Período Medio, su contextualización recurrente con referentes iconográficos propios del Período Intermedio Tardío invitan a la cautela<sup>197</sup>. En general, Quesala es una quebrada cuya constitución como emplazamiento rupestre se manifiesta al menos desde el Formativo hasta tiempos históricos, del mismo modo que la quebrada de Santa Bárbara, en el Alto Loa; también como ésta, presenta evidencia de

---

<sup>191</sup> Valenzuela, 2000: 52.

<sup>192</sup> Op.cit.: 46.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> Podestá, Rolandi y Proaño, 2005.

<sup>195</sup> Olivera y Podestá 1995, en Valenzuela 2000.

<sup>196</sup> El repertorio iconográfico La Isla ha sido adscrito a un lapso entre el 400 y el 950 d.C. (Berenguer et.al. 1985, Berenguer 1999, Berenguer 2004b).

<sup>197</sup> Más aún considerando la ya mencionada falta de sistematización de la cual adolece, en general, el estudio del arte rupestre en la zona del Salar.

encrucijadas de caminos en varios puntos, y posee sectores de disímil visibilidad dentro de sí. Empero, tal vez la semejanza más decidora -para el tema que aquí nos atañe- es el constatar que los espacios puntuales ocupados por la recurrencia iconográfica de camélidos esquemáticos+antropomorfos+escutiformes+mascariformes, no se encuentra por lo general en contigüidad directa con las yuxtaposiciones propias de la tradición más antigua de camélidos naturalistas. Se constituye, pues, en un repertorio diferenciado en términos espaciales, con respecto a manifestaciones más antiguas; ésto facilita su delimitación, y su tratamiento como repertorio iconográfico recurrente.

Por otro lado, el cotejamiento entre la Quebrada de Quesala y los sitios de Purilacti 1 y Quebrada de Tambores 2 (ambos al noroeste de San Pedro de Atacama) nos permite plantear no sólo correspondencias a nivel de repertorio iconográfico, sino incluso la constatación de cierta recurrencia estilística para la zona de San Pedro y el Salar. En efecto, en el caso de Quebrada de Tambores 2 –ubicado a unos 20 kms. al NO de San Pedro, en dirección a Calama-, la investigación de L. Núñez y colaboradores da cuenta de un conjunto de manifestaciones grabadas, de entre las cuales se ofrece la visión de, al menos, un panel<sup>198</sup>. En él, se observa una escena de antropomorfos con elementos portados en ambas manos, además de camélidos esquemáticos de tamaño ostensiblemente menor al de aquellos; también se aprecian otros motivos que serán señalados a continuación.

En primer lugar, destaca la visión de camélidos esquemáticos de cuatro patas, tanto de cuerpo lineal como rectangular; si bien éstos se condicen, en términos amplios, con el icono del camélido identificado para el Período Intermedio Tardío, no podría establecerse una similitud también a nivel estilístico con Santa Bárbara, sobre todo por la posición recta y el pequeño tamaño de las orejas de las figuras de Quebrada de Tambores 2. En cambio, estas últimas sí se asemejarían, en un nivel más específico de formas y realización, a una parte de los camélidos presentes en Quesala. También puede apreciarse correspondencia directa al detectarse, al menos, un motivo mascariforme cuadrangular, con presencia de ojos bien marcados y boca lineal, muy semejante a las “cabezas cuadradas” de Quesala.

No obstante, las figuras preeminentes dentro del panel son tres antropomorfos de cabeza y cuerpo cuadrangular, de cerca de un metro de altura, cuyas piernas se encuentran realizadas sobre la base de placas trapezoidales (tres por cada extremidad, ubicadas una sobre otra); sus extremidades superiores se encuentran proyectadas de modo semirestringido hacia arriba, y el brazo izquierdo de cada uno de ellos porta un elemento alargado. Sus cabezas poseen apéndices lineales, y la enfática simplicidad en que éstas muestran ojos y boca, permite asimilarlas a los motivos mascariformes. El mayor rasgo de heterogeneidad entre estos tres motivos es el diseño que ocupa el interior del cuerpo, desigual en todos los casos; se ha señalado que en ellos “se advierten posibles placas metálicas, semidiscoidales y semialunadas, las cuales se adherían a los tejidos a través de perforaciones”<sup>199</sup>; en concordancia con lo anterior, las piernas podrían estar dando cuenta de placas metálicas superpuestas, ya sea a modo de adorno o de protección. Con respecto a los elementos portados, se les ha considerado “bastones de status”<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> Núñez et.al., 1997.

<sup>199</sup> Op. cit.: 317.

<sup>200</sup> *Ibíd.*



El panel está también integrado por antropomorfos lineales simples, los cuales parecen reafirmar, por contraste en tamaño y complejidad, el rol preeminente que poseen los antropomorfos cuadrangulares; otras figuras corresponden a una suerte de medialunas con soportes rectangulares, las cuales son descritas por los investigadores del sitio como “especie de estribos” que recuerdan a pectorales metálicos<sup>201</sup>.

Con respecto al sitio de Purilacti- 1 (ubicado a 6,5 kms. al Noroeste de Quebrada de Tambores 2), corresponde a algunos bloques de petroglifos asociados a estructuras. El registro general de Núñez y colaboradores ha asociado las manifestaciones a un lapso comprendido entre el fin del Período Medio y los comienzos del Período Intermedio Tardío (600-900 d.C.), proponiendo al conjunto como una “paskana de tráfico caravanero”<sup>202</sup>. Dentro de las representaciones destaca la presencia de motivos antropomorfos esquemáticos, que permiten establecer una clara asociación visual con los mascariformes de Quesala; de tal forma, aquí también se aprecia una alta denotación de elementos faciales (ojos, cejas-nariz continuas, boca aserrada).

En el presente sitio, estas “máscaras” pueden aparecer con o sin el resto del cuerpo asociado, o bien, con pequeños apéndices a modo de pies; en algunos casos sólo se muestran los rasgos faciales denotados, careciendo incluso del surco que delimita al rostro. Más allá de este aspecto, la mayoría de ellos presenta un apéndice cefálico que asemeja un embudo, y que –siguiendo la lógica de las hipótesis usualmente aplicadas para el estudio del arte rupestre en la zona-, podría estar dando cuenta de una adscripción étnica, de una denotación jerárquica, o bien de ambas. Antropomorfos simples y motivos geométricos completan los conjuntos.

A medida que se suman más sitios a esta revisión iconográfica, puede apreciarse que la aparente dispersión formal y la heterogeneidad temática que presentarían las representaciones rupestres de San Pedro y el Salar (al menos en relación al Alto Loa), en el fondo, no es tal. Así, se consolida la apreciación de un repertorio iconográfico compuesto por camélidos esquemáticos+antropomorfos+escutiformes+mascariformes, y, a despecho de variabilidades siempre presentes, pueden observarse no obstante algunos referentes de alta recurrencia espacial y de restringida variabilidad formal, como es el caso de los mascariformes.

Estas apreciaciones pueden verse ratificadas si se considera el sitio de Chuschul, o Río Salado. Corresponde a una serie de conjuntos de petroglifos ubicados a lo largo del paredón rocoso de la quebrada del río Salado (por ambos lados), a 16 kms. al norte de San Pedro de Atacama. Parcialmente descrito y publicado<sup>203</sup>, ha sido en principio adscrito al Período Intermedio Tardío y postulado en asociación al tráfico caravanero<sup>204</sup>. No obstante, nuestras investigaciones en terreno<sup>205</sup> nos permiten advertir que existió un amplísimo rango temporal para la realización de arte rupestre en el sitio, proyectándose ésta hasta tiempos históricos y derivando incluso en intervenciones subactuales.

---

<sup>201</sup> Núñez et.al., 1997.

<sup>202</sup> Ibid.: 315.

<sup>203</sup> Niemeyer, 1968; Núñez et.al., 1997.

<sup>204</sup> Núñez, ob.cit.

<sup>205</sup> Proyecto Fondecyt n° 1011006.

Sin embargo, para lo que aquí nos ocupa, es menester centrarse en los denominados “grupos I y II”<sup>206</sup>, ubicados a 150 mts. entre sí, ambos en el margen Este del río. El grupo I –cuya visibilidad es, desde lejos, la mayor del conjunto- está conformado por motivos zoomorfos de distinto tamaño y en distinto grado de esquematización; junto a ellos, antropomorfos en su mayoría pequeños y esquemáticos, bien lineales o de cuerpo lleno; además de motivos geométricos (grecas, cruces, círculos concéntricos) y otros de difícil definición; destaca, ante nuestros ojos, la presencia de un par de mascariformes que no poseen línea basal bajo la boca.

Dentro de los zoomorfos, podemos apreciar camélidos esquemáticos lineales, de dos, tres y cuatro extremidades, de no más de 25 cms. de altura; en ninguno de los casos se observa una distribución alineada o agrupada de éstos –como suele ocurrir en muchos otros sitios-, sino que parecen repartirse dispersos en medio de los otros motivos. Tampoco se observa una gran homogeneidad formal en aspectos tales como la oreja o la cola. Como contraste con éstos, observamos tres grandes zoomorfos, de más de un metro de longitud; uno de ellos corresponde claramente a un camélido seminaturalista, construido casi como una simplificación de la antigua tradición naturalista de la zona; los otros dos, motivos zoomorfos de hocico largo y puntudo, no pueden ser claramente identificados como camélidos.

En el grupo II, junto a camélidos que oscilan entre la esquematicidad lineal y una forma sinuosa y perimetral (pero simple y sintética), puede apreciarse una serie de motivos antropomorfos esquemáticos que nos permiten dar cuenta de un claro emparentamiento estilístico interno. En efecto, podría decirse que aquí existe, no sólo una relación formal, sino una continuidad de sentido iconográfico entre los mascariformes –ya mencionados para otros sitios- y los antropomorfos de cuerpo completo. Lo interesante es que Chuschul muestra varios ejemplos de realización “intermedia”: rasgos faciales de “máscara”, mascariformes solos, otros que sólo poseen extremidades superiores, otros con brazos y tocado cefálico.

De hecho, la mayor parte de los antropomorfos presentes responde a motivos mascariformes que se proyectan hacia arriba (tocados cefálicos semejantes a gorros de cuatro puntas); y hacia abajo (como piernas que salen de los propios rostros), y con brazos que siempre apuntan hacia abajo. Otro grupo de antropomorfos muestra cabezas de proporción más pequeña (aunque también con tocados) en relación al cuerpo, con brazos opuestos (uno hacia arriba, otro hacia abajo); el tronco se encuentra decorado íntegramente por rombos diagonales, lo cual permite recordar en ellos el atributo de “acorazado” con que a veces se representa al armadillo y, por extensión, a algunas cotas de malla o corazas.

En el presente caso, el repertorio iconográfico antes expuesto (camélidos esquemáticos+antropomorfos+escutiformes+mascariformes) presenta variantes, pero sigue siendo válido: a saber, se constata una mayor disimilitud en la manera de presentar al camélido esquemático, pero éste claramente se mantiene como un referente permanente, y en algunas escenas, central. Por otro lado, se ratifica y se estrecha la relación entre antropomorfos esquemáticos y mascariformes, si bien los escutiformes no están presentes en estos conjuntos; en cambio, debe señalarse que en el lado Oeste de la quebrada –a no más de 200 metros de distancia- sí se hacen presentes ciertos motivos

---

<sup>206</sup> Denominación de Niemeyer (1968), aquí respetada en lo medular.

escutiformes, cuyo diseño (diagonales cruzadas en distintas variantes) permite trazar fuertes semejanzas con aquellas del Alto Loa y de la iconografía santamariana. Sin embargo, centrándonos por ahora sólo en los grupos I y II de Chuschul, encontramos un repertorio iconográfico consistente con el contexto del resto de la zona y que, además, presenta una alta homogeneidad interna, en una forma de representar esquemática y sintética; su gran “novedad” la constituyen cuatro grandes motivos zoomorfos, los cuales, pese a su tamaño y factura perimetral, no escapan a la misma lógica esquemática y sintética.

Las correspondencias mencionadas vuelven plausible la adscripción –al menos de este conjunto- para un momento histórico comprendido dentro del Período Intermedio Tardío; sin embargo, la aparente constitución no articulada de las escenas entre sí (se presentan más bien como una sumatoria no sincrónica, salvo tal vez el panel donde confluye la mayoría de los mascariformes), sumada a ciertos márgenes medianamente abiertos en lo formal (los camélidos esquemáticos), nos permiten plantear una cierta diacronía en la realización de las representaciones, aunque siempre dentro de los cánones de un repertorio iconográfico de alcance regional, y de una lógica formal de fuerte presencia local.

En contraposición a este conjunto -para el cual pueden postularse los criterios en común que antes se han señalado- al otro lado del río encontramos una mayor variabilidad temporal y formal en las realizaciones. Aquí, junto a suris y motivos geométricos de difícil determinación, pueden apreciarse camélidos esquemáticos lineales, y también de cuerpo rectangular; además de antropomorfos esquemáticos simples. Concretamente, tres paneles permiten observar motivos escutiformes con diferente grado de antropomorfización; al menos dos de ellos pueden ser identificados con la reconocible imagen santamariana del escudo en forma de “doble hacha” con cabeza antropomorfa y diseño de diagonales cruzadas<sup>207</sup>. El resto son escutiformes simples con una sola línea diagonal cruzada, de forma rectangular o en “T”; con respecto a los atributos humanos de cabeza, brazos y piernas, rara vez estos motivos presentan dos de ellos, y nunca poseen los tres.

Tanto iconográfica como formalmente, los escutiformes del lado Oeste parecen dar cuenta de una realización distinta a la de los grupos I y II. Por otro lado, en términos de composición, parecen jugar un rol mutuamente excluyente con los antropomorfos/mascariformes del otro lado de la ribera; en efecto, ambos se acompañan en sus respectivos paneles de camélidos esquemáticos, de otros zoomorfos y de diseños geométricos. Otra diferencia es que en las representaciones del lado Oeste se encuentra ausente el manifiesto “gigantismo” de varios motivos de la otra ribera.

En síntesis, existen referentes iconográficos mutuamente excluyentes en ambas riberas, aún cuando ambos se relacionan con un repertorio más o menos similar, y aún cuando ambos, en virtud de asociaciones temáticas<sup>208</sup> y de una estricta analogía formal de motivos<sup>209</sup> pueden ser postulados como parte de distintos momentos diacrónicos, pero siempre dentro del Período Intermedio Tardío. En este contexto, las escenas con escutiformes del lado Oeste se asemejan más a los motivos asociados al presente

---

<sup>207</sup> Tarragó, González y Nastri, 1997; Crespo, 1998.

<sup>208</sup> Núñez et.al., 1997.

<sup>209</sup> Siguiendo la lógica para adscribir representaciones al Período Intermedio Tardío aplicada por Berenguer et.al. 1985, Berenguer 1999, Berenguer 2004.

Período en el Alto Loa (verbigracia: escudos y antropomorfos contruidos sobre una base representacional escutiforme), alejándose, al mismo tiempo, de la lógica que parece predominar en Quesala, Purilacti, Quebrada Los Tambores y Chuschul-Este (verbigracia: máscaras y antropomorfos contruidos sobre una base representacional mascariforme)<sup>210</sup>.

Las agrupaciones, exclusiones y aparentes reconfiguraciones de este repertorio iconográfico pueden seguir rastreándose a partir del sitio conocido como Piedra de la Coca, reseñado y parcialmente descrito por distintos investigadores<sup>211</sup>. Se trata de una quebrada angosta y de alta pendiente (ubicada a 10 kms. al Noroeste de San Pedro de Atacama) que permite acceder transversalmente a la cuenca del río Salado desde el Oeste y que, como tal, constituye uno de los derroteros frecuentes por medio de los cuales el área de San Pedro se ha conectado con el Loa Medio (Chiu-Chiu, Calama) tanto en tiempos históricos como prehistóricos<sup>212</sup>. La propia Piedra de la Coca es un imponente bloque de 5 metros de alto y 15 metros de diámetro<sup>213</sup>, y su nombre responde a las ofrendas de hoja de coca realizadas en ella por viajeros hasta el presente; tanto en ella, como en otros bloques a lo largo de la quebrada, se emplazan distintos conjuntos de petroglifos que fueron registrados durante nuestras investigaciones en terreno<sup>214</sup>.

En la propia Piedra de La Coca se advierten dos paneles, el primero de ellos de alta visibilidad y disposición frontal ante la ruta que debieron seguir los transeúntes de la quebrada en cualquiera de las dos direcciones. En este panel 1 predominan los camélidos esquemáticos lineales, la mayoría de ellos dispuestos en hilera<sup>215</sup>; todos – salvo uno- presentan la oreja proyectada hacia delante. Se presentan en conjunto con una serie de diseños geométricos (círculos concéntricos, líneas serpenteantes y grecas) que aprovechan en ocasiones los mismos surcos de los camélidos para componer una continuidad física entre los distintos motivos<sup>216</sup>. Puede apreciarse junto a éstos a un antropomorfo esquemático deteriorado, grabado de cuerpo lleno y con cabeza radiada; también se ve un escutiforme cuadrangular, sin ningún atisbo de antropomorfización, en el cual se observa el ya reconocible diseño de las diagonales cruzadas<sup>217</sup>.

En el panel 2, a un costado de la Piedra de la Coca, se observan igualmente camélidos esquemáticos lineales de factura similar, pero en disímiles grados de profundidad y prolijidad en el grabado; uno de ellos parece guiado por un antropomorfo esquemático de cuerpo lleno. Cerca de estas manifestaciones, se emplazan inscripciones históricas<sup>218</sup>. En concordancia con las características enunciadas, se encuentran también algunos zoomorfos esquemáticos, ubicados unos 100 mts. al Este de la Piedra; sin embargo, la mayor densidad de motivos se emplaza en al menos 8 paneles ubicados en un continuo

---

<sup>210</sup> Un particular motivo de “máscara” en el lado Oeste reafirma este postulado; pues tiene poco que ver con la lógica mascariforme de San Pedro y el Salar, y en cambio, se asemeja mucho más a formas de realización presentes en otros sitios, que serán revisados a continuación.

<sup>211</sup> Núñez et. al. 1997, Tamblay 1999, Sepúlveda 2002.

<sup>212</sup> Núñez et. al., ob. cit.

<sup>213</sup> Aguayo, Ms. 2003.

<sup>214</sup> Proyecto Fondecyt n° 1011006.

<sup>215</sup> Al menos 10 de estos camélidos miran al Oeste (todos ellos alineados); en tanto, otros cuatro miran al Este (no están alineados).

<sup>216</sup> Aguayo, Ms. 2003.

<sup>217</sup> Si bien en este caso las líneas no alcanzan a interceptarse en el medio, por lo cual es aspecto general es el de dos triángulos cuasi confrontados por el vértice dentro de un cuadrado.

<sup>218</sup> Éstas serán examinadas en capítulos siguientes.

relativo entre 50 y 100 mts. al Oeste de la Piedra de la Coca. Allí pueden apreciarse, con claridad, más camélidos esquemáticos dispuestos en hileras, que oscilan entre un trazado ultra-lineal, y un grosor de tronco y patas un poco mayor; en algunos casos pueden apreciarse las sogas que atan a un ejemplar con el siguiente. En ciertos camélidos, la oreja es recta, y en otros, pronunciada hacia delante; algunos ejemplares aislados presentan dos orejas. Como se ve, el icono del camélido esquemático en hileras redobla su importancia y su frecuencia en el presente sitio.

Junto a éste vemos aparecer nuevamente a los motivos escutiformes; en efecto, si en el panel 1 se apreciaba sólo un escudo “simple” en escena con los camélidos, en los paneles ubicados al Este de la Piedra (particularmente en paneles 4 y 7) puede observarse claramente el “escudo de doble hacha” identificado con la iconografía santamariana. Nuevamente se hace presente una lógica de realización que asocia, desde su génesis, a escudos con antropomorfos construidos sobre una base representacional escutiforme. Éstos últimos pueden aparecer aislados, con un elemento alargado portado en una mano (como es el caso de un motivo aislado en el panel 6); o bien con disímil grado de antropomorfización, en compañía de camélidos esquemáticos, de algunos antropomorfos simples y de diseños geométricos.

Por otro lado, en paneles cercanos -pero no directamente contiguos a los anteriores- podemos ver también dos conjuntos de motivos mascariformes, en la ya acostumbrada sucesión que va desde la presencia solitaria de los rasgos faciales esenciales (ojos-arco de cejas/nariz-boca) hasta antropomorfos completos (máscara, brazos, piernas y tocado), pasando por “máscaras” solitarias o con un solo tipo de extremidad. Al igual que en Chuschul-Este, estos motivos se encuentran fuertemente abigarrados entre sí, y además comparten escena con algunos camélidos esquemáticos.

No puede obviarse el hecho que, en este neurálgico lugar de paso, nuevamente se observa la presencia de estas dos variantes de un repertorio iconográfico a grosso modo compartido; por un lado, el repertorio compuesto en torno al motivo mascariforme se asocia visualmente a los conjuntos observados en Quesala, Chuschul-Este, Purilacti y Quebrada de Tambores (mascariformes+antropomorfos mascariformes + antropomorfos esquemáticos simples + camélidos esquemáticos + círculos concéntricos + grecas); por otro, el conjunto compuesto en torno a los motivos escutiformes (escudos+antropomorfos escutiformes+antropomorfos esquemáticos simples+camélidos esquemáticos+círculos concéntricos+grecas) se asocia más bien a parte de las representaciones presentes en el Alto Loa, las que, como hemos visto, también se encuentran parcialmente presentes en Chuschul-Oeste.

Por otro lado, no debe perderse de vista que el referente iconográfico más reiterado en el sitio es, sin duda, la hilera de camélidos esquemáticos de cuerpo lineal, ya sea en compañía de antropomorfos o sin éstos (como se ha dicho, también los escutiformes se acompañan de estas hileras). De tal modo, la siempre presente hipótesis de la funcionalidad caravanera de los sitios rupestres alcanza, quizás acá, un mayor nivel de plausibilidad que en otros sitios enunciados para el área de San Pedro y el Salar; ello se reafirma por la posición estratégica de constituir un paso para acceder a (o salir desde) los oasis de San Pedro de Atacama con respecto al Norte y el Noroeste. Como contrapunto a esta idea, puede apreciarse que en los sitios –en este caso, en los sectores de sitio- donde más se presenta la lógica representacional mascariforme, menor es la

preeminencia de los camélidos esquemáticos; o bien, menor es su explícita agrupación en hileras.

La significativa presencia de camélidos esquemáticos en hileras también puede rastrearse en el llamado “Sitio 19”, ubicado unos 10 kms. al norte de San Pedro de Atacama, por el lado Oeste del río San Pedro. Se trata de un conjunto de recintos asociados a una huella prehispánica amurallada<sup>219</sup>, en el cual distintos bloques presentan petroglifos. Espacialmente, el sitio 19 se ubica entre Catarpe y Quito, en eje norte a sur; en tanto, en el eje transversal, permite acceder a la cuenca del río a quienes vengan desde el Oeste por la quebrada de la Piedra de la Coca u otras cercanas. El material cultural encontrado ratifica la asociación del sitio al período que aquí nos ocupa, al tratarse de cerámica “del tipo San Pedro Rojo Pintado de data tardío preincaico<sup>220</sup>”.

Como se ha dicho, predominan los camélidos esquemáticos alineados entre sí. Buena parte de ellos han sido grabados de forma ultra-lineal, con la oreja apenas esbozada, o bien levemente volteada hacia delante; componen escenas de una o dos hileras, y sólo en un caso se aprecia un antropomorfo esquemático simple en compañía de éstos. En otros casos, los camélidos sólo se distribuyen abigarradamente entre sí, mirando en ambas direcciones, sin componer hileras, y sin otros motivos cercanos. En al menos un panel pueden identificarse básicamente tres ejemplares que responden con mayor precisión al tipo de camélido definido para el estilo Santa Bárbara: a saber, cuerpo grabado lleno de grosor medio, con una notoria oreja proyectada hacia delante, tanto o más larga que la proyección del hocico; y una cola corta proyectada hacia abajo, además de las dos patas bien delineadas en forma de “J”.

Además de lo anterior, en al menos un panel puede ser identificado -junto a un grupo de camélidos ultralineales- un motivo escutiforme muy deteriorado, el cual presenta exactamente el mismo diseño interno que poseen otros ejemplares presentes en el sitio Piedra de La Coca: a saber, dos “B” opuestas por sus lados paralelos. También se observan los atisbos, muy deteriorados, de lo que podría haber sido un motivo mascariforme.

Como se aprecia, el repertorio iconográfico presente en la zona se reduce prácticamente en este sitio a los camélidos esquemáticos, acompañados en tono menor por otros motivos espacialmente recurrentes (antropomorfo simple, motivo escutiforme). Nuevamente llama la atención la no univocidad estilística para plasmar dichos camélidos, entendiéndose que ni siquiera dentro de las mismas “hileras” puede establecerse una homogeneidad formal absoluta (detalles de oreja y cola), del modo en que ésta ha sido planteada para definir “estilos” de camélidos en la región atacameña<sup>221</sup>.

No obstante, podría plantearse con reservas que, al ser este un frecuente lugar de paso eventualmente transitado por distintos grupos (étnicos, políticos, sociales), varios de ellos dejaron en el lugar su propia “versión” formal de una representación temática más amplia, y compartida por todos; esto habría ocurrido en un lapso diacrónico discreto, inserto dentro del Período en el cual la “temática de caravanas” emergió con fuerza en el arte rupestre regional.

---

<sup>219</sup> La parte mejor conservada de la huella y del sitio fue destruida por las obras del gasoducto Gas Atacama (Barón, 1999).

<sup>220</sup> *Ibíd.*: 2.

<sup>221</sup> Por ejemplo, en Cáceres y Berenguer 1998, Horta 1999.

No obstante, también podría postularse que, ante ciertos escenarios, la representación bien reconocible de un determinado repertorio iconográfico habría bastado para su efectividad, sin necesidad para ello de establecer mayores niveles de estandarización formal (o “estilística”). Empero, este punto será retomado más adelante; por ahora es menester continuar con la revisión de sitios.

A unos 17 kms. al norte de San Pedro de Atacama, se ubica el sitio de San Bartolo. Consiste en una serie de ocupaciones, dentro del valle del Río Grande, que datan intermitentemente desde tiempos prehispánicos hasta principios del siglo XX<sup>222</sup>; el denominador común de esta larga diacronía interrumpida ha sido la minería del cobre. Especialmente decidor resulta, para el tema que aquí nos ocupa, el conjunto de estructuras denominado “Sector El Establecimiento”, dentro del cual se cuentan tumbas saqueadas, collcas, plataformas y evidencias de fundición de mineral adscribibles en conjunto a los Períodos Tardíos en la región.

Efectivamente, dentro de este contexto se ubica un gran bloque de piedra en torno al cual se ha pircado un muro semicircular. Allí se emplaza un panel con representaciones grabadas: “la cara principal del gran bloque que mira hacia el valle tiene petroglifos, entre los que destacan una serie de camélidos de estilo ‘rígido’ y una figura que semeja las hachas T de metal, típicas del Período Tardío, a la que se le agregaron pequeños apéndices para antropomorfizarla”<sup>223</sup>.

Como puede apreciarse del examen de las imágenes, estos “camélidos de estilo rígido” se insertan plenamente dentro del referente iconográfico de los camélidos esquemáticos que aquí ha venido siendo tratado, tanto con dos como con cuatro patas, y con variaciones en oreja y cola. A su vez, no debiera extrañar que el motivo que termina de componer esta escena sea nada menos que un escutiforme, en este caso, muy similar a otros presentes en Chuschul-Oeste: vale decir, con forma de “T”, semejantes a algunas armas de metal propias de los Períodos Tardíos en el área circumpuneña. La propia observación de los autores, en atención a que a dicho motivo “se le agregaron pequeños apéndices para antropomorfizarla”, nos permite ratificar la existencia de una lógica de representación que plantea distintos pasos, los cuales llevan desde un objeto altamente emblemático a una antropomorfización basada sobre éste; como he dicho, existe un universo simbólico que subyace bajo esta lógica de analogías y derivaciones, y que permite que ciertos “objetos” –como escudos, hachas o tumis- adquieran mayor pregnancia de sentido, a modo de una potente polisemia que, no obstante, no deja de tener límites ni coherencia interna.

El caso del “hombre Tumi” –ya visto para el Alto Loa- permite establecer un paralelo válido con el presente caso, no sólo en términos de la derivación propia de su lógica de representación (objeto tumi – motivo tumiforme – antropomorfo tumiforme), sino incluso también en el objeto denotado: en ambos casos, un arma (real o metafórica), asimilable al trabajo de los metales, y potencialmente también a la imagen del conflicto.

La plausible asociación, durante el Período Intermedio Tardío, entre la actividad minera en San Bartolo y la data del petroglifo, es tomada con cautela por los autores mencionados; sin embargo, a partir del pozo de sondeo excavado frente a los grabados, “las evidencias recuperadas indican una ocupación prehispánica con fuerte presencia de

---

<sup>222</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2005.

<sup>223</sup> *Ibid.*: 215.

cerámica Dupont y Ayquina, asociadas a semillas de chañar y un pequeño trozo de ‘chorreado’ de cobre, producto de una actividad de fundición”<sup>224</sup>. Además de esta evidencia alfarera, fuertemente vinculada al Período Intermedio Tardío, en el resto del sitio también se manifiesta una alta presencia de material en superficie asociado al mismo período<sup>225</sup>. En este contexto, puede entenderse a San Bartolo como un enclave a considerar, dentro del rol activo jugado por los oasis atacameños en la producción y circulación especializada de minerales y metales fundidos, tras la caída de Tiwanaku y antes del arribo incaico<sup>226</sup>. Si establecemos al respecto un hipotético paralelo entre San Bartolo y lo que antes he señalado para el Alto Loa, podría pensarse que, también aquí, el arte rupestre apunta a reafirmar esta situación, desde la legitimación y la apropiación de los sitios mineros y de sus vías de acceso.

No obstante, para sostener este paralelo entre las dos áreas se requiere dar cuenta de una mayor evidencia de la que por sí solo proporciona el petroglifo sito en “El Establecimiento” de San Bartolo. Es en este punto donde cobra importancia el sitio conocido como “Altos de San Bartolo”, correspondiente a 37 paneles de arte rupestre ubicados a lo largo del alto paredón rocoso que flanquea la bajada al valle y al sitio desde el Oeste. Los grabados se encuentran a lo largo de la pared más alta de la quebrada, en el punto de inflexión en que comienza la bajada desde Los Altos hacia el valle. En general, esta bajada es abrupta, con presencia de grandes bloques de piedra derrumbados y consiguientemente resquebrajados, aumentando las condiciones de difícil acceso<sup>227</sup>.

Nuestra investigación<sup>228</sup> permitió discernir cuatro sectores con bloques rupestres, cada uno de ellos separado entre 80 y 250 mts. del siguiente, en orientación de Norte a Sur; desde todos ellos, la visibilidad es óptima hacia las estructuras ubicadas en el valle. De los cuatro sectores puede inferirse un repertorio iconográfico que, en conjunto, presenta una alta homogeneidad interna. Prima numéricamente el camélido esquemático lineal de dos patas<sup>229</sup>; en su inmensa mayoría, con la oreja proyectada hacia delante. También en la mayoría de los ejemplares, la cola tiende a ser corta y hacia abajo, aunque en algunos casos es recta, y en otros, no existe. En términos de composición de escena, los camélidos de Altos de San Bartolo dan cuenta, probablemente, de uno de los ordenamientos más explícitos dentro de los sitios rupestres de la zona: en su mayoría se disponen en hileras (con un máximo de cuatro hileras por panel), dispuestas proporcionalmente una sobre las otras, en eje horizontal. Además de los camélidos alineados, siempre hay tres o cuatro ejemplares más por panel, que no se encuentran en hilera, y que miran en perfil contrario a los alineados.

La recurrida hipótesis de la temática caravanera cobra acá un importante auxilio, si consideramos que al menos un tercio de los camélidos alineados presenta, además, la imagen de sogas o amarras, que los atan al ejemplar que les precede en la hilera (esto, sobre todo en paneles ubicados en los sectores 2 y 4). En tanto, los ejemplares que presentan algún tipo de elemento sobre el lomo –susceptible de ser entendido como carga- son más bien escasos. También resulta pertinente destacar que, en el sector 1, por

---

<sup>224</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2005: 216.

<sup>225</sup> V. Varela, com. pers. 2007.

<sup>226</sup> Núñez, 1999.

<sup>227</sup> Aguayo, Ms. 2003.

<sup>228</sup> Proyecto Fondecyt n° 1011006.

<sup>229</sup> Sólo fueron detectados tres camélidos con cuatro patas.



lo menos cuatro camélidos alineados tienen -dentro del arco de sus patas- un símil en miniatura, orientado en el perfil contrario al de las figuras principales. Esta representación iconográfica ha sido frecuentemente interpretada como una escena de cría, y por ende, de fertilidad pastoril<sup>230</sup>; resulta llamativo observarla aquí, no en el contexto de representaciones naturalistas, sino en medio de motivos esquemáticos que parecen relacionarse más bien con la temática caravanera de períodos tardíos. Ello sienta un precedente para entender cómo, en el arte rupestre, se fundan realidades inclusivas de sentido, las cuales pueden nutrirse de temáticas que en su origen son distintas.

Pese a que varios paneles nos muestran escenas compuestas sólo por camélidos, nuevamente podemos observar como éstos se ven supeditados en términos de composición, cada vez que deben compartir escena con otros motivos esquemáticos. Una vez más, éstos últimos corresponden a escudos, motivos escutiformes y antropomorfos sobre base escutiforme. Resulta notorio observar cómo algunos de éstos rigen referencialmente las escenas: por tamaño, ubicación espacial, y también por la orientación del perfil de los camélidos hacia ellos. En ocasiones, las sogas que atan a las hileras de camélidos se conectan también con estos escutiformes, quienes de esta forma pasan a emblematizar de modo más explícito la “conducción” –por ende, la posesión- de estos animales. Otro elemento de juicio que ratifica este dominio o posesión es la realización de pequeños camélidos dentro del rostro y el tronco de algunos antropomorfos escutiformes; esta realización es siempre proporcionada y sin yuxtaposiciones, por lo que parece manifiestamente destinada a consolidar esta vinculación.

No cabe duda que la adscripción de “antropomorfos escutiformes” para buena parte de estos motivos referenciales no resulta prístina de buenas a primeras, si no se realiza antes un adecuado trabajo de analogía con otros motivos presentes en la región; en efecto, la mayoría de ellos en el sitio corresponde a diseños geométricos basados en una especie de “doble T”, con línea perpendicular tanto arriba como abajo. Sobre esta base –siempre perimetral y con bastante espacio interior, en contraposición a la escueta condición lineal de los camélidos-, algunos de los diseños incorporan extremidades inferiores, tocado cefálico, apéndices cefálicos, y a veces elementos de diseño en el interior; no se perciben “brazos”, salvo en un par de casos (por ende, las sogas de los camélidos están atadas directamente a sus cuerpos). Tampoco, por consiguiente, aparecen elementos portados, salvo en el caso de otros antropomorfos esquemáticos, más pequeños y grabados de cuerpo lleno, que no se encuentran insertos aparentemente en la lógica representacional escutiforme.

Como se verá en páginas siguientes, este diseño de “doble T” se encuentra presente en otros sitios, y a su vez encarna una derivación iconográfica que llega a abarcar desde la más sintética abstracción geométrica, hasta un complejo diseño zoomorfo -pasando por los motivos parcialmente antropomorfizados de Altos de San Bartolo-. Por ahora baste decir que pueden observarse motivos similares en el Alto Loa (en paneles Santa Bárbara), aunque en su variante no antropomorfizada, y sin ocupar un rol preponderante dentro de las escenas. Por otro lado, en el sector 3 encontramos algunos diseños escutiformes que pueden ser asociados de forma mucho más instantánea e inequívoca a la iconografía santamariana –presente también, como sabemos, en el arte rupestre del

---

<sup>230</sup> Berenguer y Martínez, 1986; Vilches, 1996.

Alto Loa-: se trata del escudo en forma de “doble hacha”, con diseño interior de dos diagonales cruzadas, y con cabeza antropomorfa con tocado cefálico.

Otro motivo presente en Altos de San Bartolo que también tiene analogía en Santa Bárbara corresponde a una figura geométrica asimilable a una suerte de báculo o vara, con o sin pedestal, que culmina en una línea horizontal y en una “medialuna” que apunta hacia arriba. Presentes sólo en el sector 3, se acompañan de camélidos esquemáticos. También pueden mencionarse, ya a nivel minoritario, algunas figuras geométricas que evocan un diseño serpentiforme; también algunos círculos pequeños, horadados; y ciertos zoomorfos achatados y alargados (¿zorros?), siempre realizados bajo una lógica esquemática que maximiza la economía de líneas. Asimismo, y a semejanza de Chuschul, encontramos al menos un camélido de grandes dimensiones, discordante con los demás (50 contra 15 cms. de longitud); al igual que ellos, esquemático, pero de diferente factura (cuatro patas, tronco perimetral de grosor medio, oreja pequeña). Se diría que, al cambiar la escala, aumenta la variabilidad formal para representar al referente iconográfico “camélido esquemático”. Sin embargo, este no resulta disruptor en la escena, pues se encuentra igualmente “atado” y llevado por un pequeño antropomorfo simple, similar a los que guían las hileras.

En resumen, si sumamos la visibilidad restringida del sitio de Los Altos, junto a la coherencia del repertorio iconográfico, el alto nivel de homogeneidad formal en la concreción de dicho repertorio, la no intromisión de grabados históricos en el sitio (a diferencia de Chuschul, Piedra de la Coca y otros), y la correspondencia del material en superficie con cerámicas propias del Período Intermedio Tardío, podemos plantear que la totalidad de las representaciones de los Altos de San Bartolo son bastante sincrónicas dentro del período en cuestión, lo cual vuelve verosímil el vincularlas a la actividad de un grupo concreto que compartió el repertorio iconográfico propio de un momento histórico, aplicándole ciertas variaciones formales y técnicas que particularizan al sitio sin dejar de asociarlo a un contexto más amplio. A su vez, la vinculación de Los Altos con el sitio de San Bartolo, en el valle -y por ende con al menos parte de las actividades que allí se realizaban-, resulta convincente no sólo por la contigüidad espacial y visual entre ambos, sino también por los senderos que vinculan Los Altos con el valle<sup>231</sup>, por la evidencia cerámica y por la correspondencia iconográfica entre ambos.

El hecho de que la mayor cantidad de motivos se ubique en Los Altos -y no directamente en el sitio minero- permite establecer paralelos con el caso del Alto Loa, en donde, como se ha visto, el repertorio iconográfico centrado en escutiformes y camélidos esquemáticos se ubica en la ruta de acceso a la actividad minero-metalúrgica, y no en los propios sitios (Conchi y El Abra). En este sentido, la asociación entre ambas áreas también podría ser proyectada hipotéticamente hacia una intencionalidad en común por sentar la apropiación sectorizada y focalizada de ciertas áreas y rutas, específicamente relacionadas con el control de los minerales y la ostentación (al menos iconográfica) del dominio de la metalurgia. Ambos casos cuadrarían dentro de la lógica de apropiación a distancia de ciertos espacios estratégicos (en este caso, mineros), lo cual a su vez resulta coherente con las distintas caracterizaciones y modelos que plantean al Período Intermedio Tardío como inmerso en una dinámica general de “no predominio”<sup>232</sup> y beligerancia entre distintos grupos étnico-políticos.

<sup>231</sup> Castro, Aldunate y Varela, Ms. 2005.

<sup>232</sup> Aldunate y Castro, 1981; Berenguer et al., 1985; Schiappacasse, Castro y Niemeyer, 1989; Núñez, 1992; Arellano, 2000; Berenguer, 2004; entre otros.

A no más de 3 kilómetros al Oeste de San Bartolo y Los Altos, se encuentra el sitio denominado “Tambo Salado”. Esta distancia en línea recta es, no obstante, engañosa, dado que en medio de ambos puntos se ubican las quebradas de dos ríos (Salado y Grande), con las correspondientes elevaciones entre ellas. El sitio en cuestión<sup>233</sup> corresponde, en estricto rigor, a un pequeño tambillo de cuatro estructuras, la mayor de las cuales aprovecha una parte del talud rocoso natural a modo de muro y paraviento. Es precisamente en este “muro” -de 25 metros de longitud- donde se aprecian petroglifos dispuestos en pequeñas agrupaciones, separadas entre sí por espacios “limpios” de entre dos y cinco metros.

Pese al deterioro (principalmente por la acción combinada de viento y arena), en “Tambo Salado” pueden reconocerse distintas tendencias estilísticas que en ningún punto se superponen entre sí; verbigracia, algunos camélidos de la tradición naturalista (dinámicos, sinuosos y de vientre abultado) se agrupan en dos conjuntos (de cinco y tres motivos) palmariamente diferenciados, dentro del espacio del muro, de otras representaciones claramente adscribibles a tiempos más tardíos. Éstas últimas están compuestas por zoomorfos esquemáticos con alta variabilidad formal entre sí; se aprecian camélidos ultralineales de dos patas, camélidos perimetrales de dos y cuatro patas, zoomorfos indeterminados, y al menos un motivo que parece corresponder a un cánido (alargado, achatado, hocico largo, oreja en diagonal hacia atrás). También se observa un interesante motivo esquemático perimetral de cuatro patas, que figura a un camélido bicápite. Éste último recuerda precisamente a otros motivos afines, identificados dentro del repertorio iconográfico “La Isla”.

En “Tambo Salado” no se aprecian claramente figuras antropomorfas, aún cuando un motivo cuadrangular, de grabado muy profundo, presenta pequeñas líneas paralelas que podrían ser identificadas como dos piernas y un brazo. Otros dos paneles del sitio presentan un deterioro tan grande que es imposible aventurar una descripción, más allá de que se trata de formas construidas sobre una base de líneas rectas, en ocasiones profundas. No obstante, recientemente, y en el contexto de una investigación distinta<sup>234</sup>, tuve la posibilidad de identificar un sendero prehispánico que baja desde Tambo Salado hacia el valle del río Salado, en dirección Oeste-Este; allí, en un bloque adyacente al ascenso –a no más de 200 mts. del sitio- se puede observar un conjunto de representaciones esquemáticas que no habían sido registradas con anterioridad, y que permiten complementar lo observado en el propio “tambo”.

Los grabados del ascenso a Tambo Salado consisten en una serie de camélidos esquemáticos lineales, la mayoría de ellos con oreja volteada hacia delante, organizados en dos hileras orientadas en perfil izquierdo (hacia el Oeste, vale decir, en dirección al sitio); otros camélidos de similares características se encuentran no alineados, y miran hacia el perfil opuesto. Les acompaña un antropomorfo esquemático simple y dos motivos escutiformes, semejantes a los de Altos de San Bartolo, uno de ellos con mayores muestras de antropomorfización (extremidades inferiores, brazos). Si bien la cerámica encontrada en el sendero corresponde tanto al Período Intermedio Tardío, como al Tardío y a época histórica<sup>235</sup>, la alta coherencia iconográfica y formal de este

---

<sup>233</sup> Registrado primeramente por T. Lynch (Ms. 2002), y posteriormente por el proyecto Fondecyt n° 1011006 (Castro, Aldunate y Varela, Ms. 2005).

<sup>234</sup> Programa UNESCO para la postulación del Qhapac Ñan como Patrimonio de la Humanidad; campaña de terreno Octubre 2007.

<sup>235</sup> V. Varela, com.pers. 2007.

conjunto con el sitio de Los Altos permite plantear una hipotética relación entre ellos. Ésta se fortalece si se sopesa que la direccionalidad del sendero de ascenso a Tambo Salado se proyecta, en su dirección opuesta, hacia San Bartolo<sup>236</sup>.

A nivel de emplazamiento, “Tambo Salado” ha sido entendido como una posta dentro del eje longitudinal atribuido al Qhapaq Ñan<sup>237</sup>. Sin embargo, tanto la materialidad en superficie, como la presencia del sendero transversal y, sobre todo, la observación de la iconografía rupestre del sitio y del sendero, sugieren fuertemente una ocupación que data desde tiempos anteriores y que durante el Período Intermedio Tardío podría haber estado en algún tipo de vinculación con San Bartolo. Por otro lado, se percibe que buena parte de los motivos grabados en el “muro natural” preceden a la complementación pircada del mismo, y en ese sentido las representaciones propias de la tradición de camélidos naturalistas pueden anteceder por bastante tiempo a las demás. Como contraparte, las representaciones esquemáticas fueron dispuestas en la misma superficie, pero sin intervenir a las más antiguas, ni en términos de yuxtaposición, ni tampoco en contigüidad directa.

Como se ha observado, dentro de las representaciones esquemáticas no se percibe un repertorio iconográfico con claras asociaciones referenciales entre sí; de este modo, la variabilidad formal se suma a una variabilidad icónica y a una disgregación escénica que permiten plantear: A) un rango diacrónico más o menos amplio en las realizaciones esquemáticas; B) una heterogeneidad a nivel de sus realizadores; C) la conjunción de las dos anteriores. De tal modo, puede entenderse al “Tambo Salado” como un punto de confluencia espacial donde, por razones posiblemente distintas, otros tantos realizadores plasmaron parte de su iconografía; dentro de ello, se encuentra presente distintivamente el icono del camélido esquemático lineal asociado al Período Intermedio Tardío, pero sin componer motivos iconográficos mayores (como hileras), ni en compañía de otros íconos con los cuales se asocia recurrentemente en otros sitios.

En contraste con lo anterior, puede apreciarse que los motivos ubicados en el Ascenso a “Tambo Salado” sí pueden ser identificados mayormente con el repertorio iconográfico asociado al período en cuestión en otros sitios de la zona (particularmente Piedra de La Coca, Altos de San Bartolo y Sitio 19), lo cual permite ratificar que ciertas vías de acceso son prioritarias dentro de la apropiación simbólica de espacios por medio del arte rupestre. Un contraste más nos permite apreciar que, mientras el propio sitio parece haber convocado a una heterogeneidad de realizadores a lo largo del tiempo, el sendero transversal que conduce a él aparece, en cambio, “reclamado” por un solo repertorio iconográfico concreto y, a todas luces, altamente sincrónico.

Sólo 6 kms. al norte del “Tambo Salado” se ubica el sector conocido en las cartas geográficas como Pampa Vizcachilla; corresponde a una amplia explanada en medio de las cual se conectan huellas actuales y subactuales que vinculan Calama, San Pedro de Atacama y Río Grande<sup>238</sup>. En medio de ella se localizan cinco grandes afloramientos rocosos “que se ubican, más o menos equidistantes, a eso de quinientos metros cada uno

---

<sup>236</sup> La proyección de este sendero se observa a simple vista desde Tambo Salado y desde el valle del río Salado; desafortunadamente y por distintas razones, aún no se ha podido prospeccionar íntegramente la parte que va desde el valle del Salado hasta el propio San Bartolo.

<sup>237</sup> Castro et. al., 2004; Castro, Aldunate y Varela, Ms. 2005.

<sup>238</sup> Aguayo y Castro, 2005.

de norte a sur”<sup>239</sup>. Conocidos localmente bajo la etnocategoría de “carcanales”, estos afloramientos ofrecen horadaciones naturales que configuran aleros a baja altura, además de brindar protección ante el Sol y las inclemencias del viento para los pastores y otros personajes que aún hoy surcan dicho espacio de manera pedestre.

Entender a Pampa Vizcachilla como una encrucijada actual de rutas implica también retrotraer dicha característica a tiempos prehispánicos; de hecho, informantes locales afirman que el Qhapaq Ñan pasaba por el propio sitio de forma longitudinal<sup>240</sup>, coincidiendo con el eje Norte-Sur que ha sido planteado como articulador entre las áreas de Caspana y San Pedro de Atacama<sup>241</sup>. Por otro lado, también marca un notorio cambio en términos de paisaje en dirección Oeste-Este, como última explanada sin agua y con escasa vegetación, antes de acceder a la quebrada de Likán (Río Salado) y a otras quebradas transversales a ésta última.

Por todo lo antes mencionado, no es de extrañar que en Pampa Vizcachilla exista en superficie abundante material lítico, y también cuantiosa cerámica que da cuenta de una larga diacronía (Formativo, Intermedio Tardío, Tardío, colonial, etnográfica), además de abundantes refugios pircados cuya reutilización, en muchos casos, puede rastrearse hasta el presente (abundante material subactual). Tampoco es de extrañar, en el mismo sentido, la convergencia en Pampa Vizcachilla de numerosísimas manifestaciones rupestres, que claramente obedecen a distintos momentos históricos (desde la tradición de camélidos naturalistas hasta graffitis realizados en el presente).

En Pampa Vizcachilla 1 (nomenclatura del primero de los “carcanales”, en eje Norte-Sur) prima el grafiti contemporáneo en el lado Este; no obstante, en el lado Oeste se aprecian distintas manifestaciones prehispánicas, como es el caso de camélidos naturalistas de gran tamaño que se disponen en paneles con sobreposición. En escena con algunos de estos grandes camélidos se observa a algunos antropomorfos naturalistas de cabeza radiada y sentados en “posición de loto”, que en El Salado han sido adscritos “a la serie Taira-Tulán”<sup>242</sup> y que también guardan semejanza con ciertas figuras del sitio Tarapacá-47<sup>243</sup>. En nutrida sobreposición, se observa así mismo un panel con un conjunto abigarrado de varios “suris” o avestruces naturalistas.

Siempre en el lado Oeste, pero sin intervenir en los mismos paneles –más bien en sectores claramente diferenciados del paredón rocoso-, observamos a pequeños camélidos esquemáticos, tanto lineales como de cuerpo rectangular, los cuales no parecen disponerse en un orden explícito de hileras, y que miran hacia ambos perfiles. Serían éstos los motivos más reconocibles del repertorio iconográfico asociado al Período Intermedio Tardío, aunque aquí no es posible observarlos con elementos distintivos de la temática caravanera (sogas, alineamiento en hileras) ni tampoco en compañía de otros motivos usualmente asociados al repertorio (antropomorfos esquemáticos, escutiformes, mascariformes). Sí se aprecia que su emplazamiento dentro de Vizcachilla 1 es claramente diferenciado con respecto a los motivos asociados iconográficamente a la tradición naturalista vinculada al Período Formativo.

---

<sup>239</sup> *Ibíd.*: 243.

<sup>240</sup> F. Saire, *com. pers.* 2003.

<sup>241</sup> Varela 1999, Castro et. al. 2004, Castro, Aldunate y Varela Ms. 2005.

<sup>242</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.

<sup>243</sup> Núñez, 1985.

En Pampa Vizcachilla 2, las intervenciones históricas y subactuales se circunscriben claramente al extremo norte del carcanal. En tanto, el flanco Este y, en menor grado, el Oeste, presentan una primacía de diseños identificados con el repertorio de la tradición naturalista: vale decir, camélidos dinámicos, sinuosos y de vientre abultado, en sobreposición y distintos tamaños, junto a algunas aves y antropomorfos pequeños. Algunas de las figuras están realizadas como pictograbados.

En contraposición a esta alta densidad de motivos dentro de los paneles adscritos a la tradición naturalista, la parte sur y la mayor parte del flanco Oeste de Vizcachilla 2 está ocupada por paneles que configuran escenas sin sobreposición ni exceso numérico de motivos, y también sin grandes disimilitudes en el tamaño de éstos. Priman camélidos esquemáticos con distintos niveles de variabilidad formal, aislados o en escena; en ocasiones, constituyéndose en hileras. En un corral adosado al propio flanco Oeste, encontramos dos paneles que corresponden con mayor precisión al repertorio iconográfico de escutiformes en escena junto a camélidos esquemáticos. Algunas figuras geométricas, como grecas y círculos concéntricos, suelen acompañar directamente estas escenas, o bien emplazarse en paneles inmediatamente contiguos. En general, también están presentes otros motivos zoomorfos, construidos sobre una base esquemática, como es el caso del “panel de los zorros” (zoomorfos achatados y alargados) y de otros motivos que asemejan cérvidos y felinos.

Llaman la atención tres motivos cuya factura, prolijidad y emplazamiento aislado del resto les otorgan un rol claramente distintivo. Uno de ellos corresponde a un zoomorfo cuadrúpedo de cuerpo alargado, bicápite, cuyas dos cabezas apuntan en direcciones opuestas (una hacia arriba, la otra hacia abajo). Se aprecian dientes aserrados dentro de las fauces semiabiertas, y ello, junto al conjunto de varios otros detalles (orejas, hocico, ojo en círculo grueso, diseño en zigzag al interior del cuerpo), permite determinar en el motivo la fusión de elementos felínicos, por una parte, y “draconianos”<sup>244</sup> o serpentiformes, por el otro. Los atributos de ambos referentes animales remiten a la iconografía Aguada, presente en casos puntuales dentro de soportes muebles en San Pedro de Atacama, durante el Período Medio; particularmente en contextos funerarios<sup>245</sup>. De hecho, un unku de filiación Aguada, que forma parte de un fardo fúnebre cuyo contexto fue datado en 660 d.C.<sup>246</sup>, presenta por separado dos motivos – felino y serpiente bicápite- que aquí parecen fusionarse en un motivo único sobre el soporte rupestre.

Los otros dos motivos corresponden a un cánido de fauces aserradas y ojo en círculo grueso; y a un simio de perfil, que recuerda claramente al motivo grabado sobre un hacha de bronce encontrada en Ambato<sup>247</sup>. En conjunto, estas tres representaciones hacen referencia a un repertorio iconográfico claramente identificado con el desarrollo cultural Aguada, también llamado Período de Integración Regional para el Noroeste argentino; sólo escasamente dicho repertorio pasó de los soportes muebles hacia el soporte inmueble del arte rupestre, y aún más inusual resulta, aparentemente, su presencia rupestre en la región atacameña. Por presencia analógica, su realización debería ser adjudicada –en principio- al Período Medio, lo cual podría verse refrendado

---

<sup>244</sup> Sensu A. R. González (2004).

<sup>245</sup> Pérez Gollán 1994, Llagostera 1995.

<sup>246</sup> Llagostera, ob.cit.

<sup>247</sup> Pérez Gollán, ob.cit.

por otros motivos también presentes en Vizcachilla 2, semejantes a los que Berenguer<sup>248</sup> ha identificado para el Alto Loa como personajes antropomorfos con elementos portados en ambas manos (“La Isla”), aunque en Vizcachilla se presentan sin la compañía de camélidos bicápites.

En Pampa Vizcachilla 3, además de conjuntos de camélidos propios de la tradición naturalista, pueden observarse varias escenas de camélidos esquemáticos, con y sin compañía de antropomorfos, también esquemáticos, que en ocasiones los sostienen por medio de sogas. Así mismo, se aprecia el mismo motivo geométrico que se presentaba en los Altos de San Bartolo junto a camélidos –especie de vara o báculo con pedestal, terminado en una línea horizontal y una media luna hacia arriba-. También se observa un panel con motivos mascariformes construidos sobre la misma base representacional de aquellos ya mencionados para Chuschul-Este, Piedra de La Coca y Purilacti. En Pampa Vizcachilla 4, la preeminencia es de camélidos esquemáticos, algunos de ellos en hilera, siempre con cierto grado de variabilidad formal, junto a antropomorfos y a otros zoomorfos de difícil determinación.

En general, la alta variabilidad rupestre en Pampa Vizcachilla responde, por un lado, a un continuo histórico de larga diacronía, relacionado con la tradición de camélidos naturalistas; y, por otro lado, al repertorio iconográfico centrado en el camélido esquemático expresado con cierto grado de variabilidad formal. Éste último aparece tanto aislado, como agrupado en conjuntos discretos (tres o cuatro ejemplares), o claramente articulado en escenas (hileras), acompañado de antropomorfos esquemáticos, escutiformes, motivos geométricos u otros zoomorfos.

En este sentido, las distintas gamas en que se nos ofrece el camélido esquemático (variaciones formales, numéricas, y en compañía escénica de distintos motivos), nos permiten ratificar su pertinencia como el motivo más recurrente asociado a los períodos tardíos; específicamente, al Período Intermedio Tardío, siempre de acuerdo a la analogía iconográfica enunciada por distintos investigadores<sup>249</sup>, lo cual se ratifica al observar que los tipos cerámicos más recurrentes a nivel superficial en el propio sitio, efectivamente corresponden al Período Intermedio Tardío<sup>250</sup>.

A partir de esta presencia, podemos apreciar como se configuran distintos repertorios iconográficos que se incluyen en el sitio, sólo uno de los cuales corresponde al de escudos + escutiformes + antropomorfos esquemáticos + camélidos esquemáticos lineales en hilera. Así mismo resulta decidor apreciar que los motivos mascariformes también se hacen presentes en Pampa Vizcachilla; esto nos permite ratificar que la mayor parte de los diseños identificados en otros sitios para el Período en cuestión, convergen con disímil representatividad en este importante enclave espacial que traspasa períodos.

Por otro lado, resulta interesante identificar motivos que, de modo al menos preliminar, podrían ser identificados con el arte rupestre del Período Medio; son estos los motivos de diseño Aguada presentes en Vizcachilla 2, junto a algunos motivos antropomorfos semejantes a otros que, en el Alto Loa, han sido asociados con el repertorio iconográfico

---

<sup>248</sup> Berenguer, 2004b.

<sup>249</sup> Berenguer et. al. 1985; Núñez, 1985; Núñez et. al. 1997; Aschero, 1998, 1999; Berenguer 1999, 2004, 2004b.

<sup>250</sup> V. Varela, com. pers. 2007.

“La Isla”. En efecto, el necesario entendimiento de la iconografía del Período Intermedio Tardío debe considerar sus similitudes y cambios con respecto a las manifestaciones adscritas para el período anterior, por lo cual la mención de estos motivos resulta pertinente de cara a las argumentaciones que se desarrollan en las páginas ulteriores de este capítulo.

A poco más de dos kilómetros hacia el Noreste de Pampa Vizcachilla, la quebrada del Salado recibe el nombre local de “quebrada de Likan”; en ella se emplazan aún algunas viviendas aisladas, pertenecientes a pastores y agricultores locales, además de la actual localidad de Matancilla, situada a 3,5 kilómetros de Vizcachilla <sup>251</sup>. Precisamente en el sector de Likan, en el flanco Este de la quebrada, se localiza un agrupamiento de 17 paneles de petroglifos. Algunos de ellos (paneles I, II, III y IV) se ubican a no más de 25 metros de los terrenos de cultivo de don Julio Salva, solitario habitante de este sector de la quebrada <sup>252</sup>; la mayoría de los paneles restantes se emplazan en distintos puntos de la pared rocosa, aunque un par de ellos se ubican sobre bloques sueltos.

Los paneles V, VI, VII y VIII se ubican particularmente aislados de cualquier visibilidad, puesto que se emplazan en un sector de particular ahuecamiento de la pared rocosa; ésta se cierra, prácticamente, en un semicírculo cupular de suelo arenoso, por el cual escurre un curso de agua intermitente durante los días de invierno. Se trata de un verdadero anfiteatro natural, de acceso restringido por una verdadera trinchera de bloques de piedra y arbustos. Los paneles IX, X, y XI se encuentran algunos metros hacia el sur, en condiciones un poco más perceptibles para el observador; además, están cercados por un muro de piedra de amplio perímetro, el más extenso de cuantos fueron registrados. Los paneles XII, XIII y XIV se ubican en cornisas de al menos cinco metros sobre los antes mencionados, en un plano inclinado que también impide cualquier avistamiento desde los terrenos de cultivo.

En total, este conjunto rupestre de difícil visibilidad está compuesto por un total de 146 motivos, y presenta un trecho de no más de 250 metros de distancia entre los dos paneles más alejados entre sí. A semejanza de Pampa Vizcachilla, un examen de sus figuras permite apreciar distintas ocupaciones a través de una larga diacronía, si bien la proporción numérica y la variedad estilística es notoriamente más reducida en Likan Este. En general, se aprecian motivos antropomorfos naturalistas en posición flectada y de perfil, los cuales, junto a algunos camélidos y a otros motivos -zoomorfos, zooantropomorfos, aves- estarían dando cuenta de la tradición naturalista adscrita a tiempos formativos en la región (en paneles I, II, III, XV). Los demás paneles están compuestos por motivos esquemáticos adscribibles al Período Intermedio Tardío, muchos de los cuales presentan una clara recurrencia con respecto a otros sitios ya señalados en este capítulo.

Los paneles VII-A, VIII y XII responden al repertorio de antropomorfos esquemáticos conduciendo a camélidos de formas rectas. Se trata de cuatro “humanos” de cuerpo rectangular y extremidades lineales; entre ellos destaca el personaje del panel VII-A, el cual posee dos apéndices cefálicos a modo de “antenas” y presenta líneas de cuerdas que se proyectan en continuidad desde ambos brazos, en dirección a respectivos camélidos. El conjunto de camélidos de estos tres paneles permite apreciar distintas variaciones formales dentro de su factura esquemática: así ocurre en elementos como

---

<sup>251</sup> Aguayo, Ms. 2002.

<sup>252</sup> Aguayo y Castro, 2005.



cuello, patas, cola, relieve y tamaño total de las figuras, al punto que el único rasgo englobador, en términos netamente estilísticos, es la presencia de cuerpo trapezoidal levemente alargado. Aquí puede apreciarse, un vez más, que las necesidades de una expresión temática en particular pueden perfectamente prescindir de una uniformidad estilística como correlato.

El panel XIII-B profundiza en la expresión esquemática de diferentes zoomorfos cuadrúpedos, los cuales, a partir de la variación en ciertos elementos puntuales (fundamentalmente en el largo de patas, orejas y cuello), permiten identificar probablemente a cánidos (2), cérvidos (5) y camélidos (8). Todos ellos realizados sobre una base representacional común, consistente en cuerpos perimetrales simples, de cuatro patas ligeramente abiertas. Todos estos motivos se encuentran acompañados de cuatro motivos geométricos, consistentes en “medias lunas” semejantes a otros similares presentes en Altos de San Bartolo y en Quebrada de Tambores 2.

En tanto, en el panel XIII-A se observan zoomorfos esquemáticos, pero disímiles entre sí (uno de ellos posee, aparentemente, 6 patas); compartiendo escena con dos motivos esquemáticos de curiosa factura, los cuales se asemejan a la imagen simplificada y planiforme de un reloj de arena. A su vez, cada uno de estos “relojes de arena” presenta cuatro pequeños apéndices –dos arriba y dos abajo-. Como puede apreciarse, y al igual que XIII-B, el panel XIII-A nos muestra un repertorio iconográfico compuesto por zoomorfos esquemáticos, junto a motivos esquemáticos aparentemente geométricos y altamente estandarizados; un mayor grado de dilucidación sobre éstos últimos, puede obtenerse al asociar estos motivos con otros presentes en el sitio, como se verá en los párrafos siguientes.

En efecto, el panel V –ubicado muy cerca del curso de agua intermitente que debió correr por el paredón rocoso cupular- está compuesto íntegramente por cuatro motivos esquemáticos de difícil identificación. Dos de éstos presentan prácticamente el mismo tamaño (10 x 13,5 centímetros), y exactamente la misma morfología, a modo de dos letras “T” invertidas entre sí y convergentes:



Como se ha dicho, las dimensiones de estos dos motivos se presentan sobre la base de ángulos rectos (minuciosamente cuadrangulares), además de poseer cada una dos apéndices triangulares en la parte superior; completa la imagen un pequeño círculo central en el interior de cada figura.

La presencia de un tercer motivo resulta clave para establecer asociaciones iconográficas. Éste último consiste en una figura rectangular, que parece replicar la forma de las anteriores, aunque en una variante alargada en vez de cuadrangular; posee también los apéndices triangulares y dos círculos interiores en lugar de uno; además, adorna el interior de la figura un diseño en zigzag. Todo lo anterior, sumado a la evidencia de elementos aserrados en cada una de las cavidades laterales del motivo, permite apreciar que se trata en efecto de una versión esquematizada del motivo zoomorfo bicápite, de aspecto draconiano, presente en Pampa Vizcachilla. En efecto, los principales elementos constitutivos de aquél están presentes también en el motivo de Likán Este: cuerpo alargado con dos fauces abiertas contrapuestas hacia derecha e izquierda, dientes aserrados, un ojo a cada lado, y también una oreja dispuesta sobre cada fauce. Junto a ello, el reconocible diseño en zigzag al interior del cuerpo.

Todo lo anterior permite distinguir que nos encontramos frente a un proceso de abstracción icónica, por medio del cual un motivo se simplifica y, eventualmente, estandariza esta simplificación a través del tiempo<sup>253</sup>. En el presente caso, el felino-draconiano rectangular se transformó, de bicápite, a solamente bifaz, alcanzando de este modo una contracción icónica que lo llevó a una esquematicidad sintética y altamente reconocible. En este contexto, los dos motivos más arriba mencionados corresponden a una versión aún más simplificada del icono, cuya relación iconográfica con el motivo de Pampa Vizcachilla no podría ser rastreada fácilmente si no tuviésemos la presencia del motivo intermedio. No obstante, queda claro que mantienen el bifaz, con la representación esquemática de dos fauces y dos orejas, aún cuando con un solo ojo central. Un cuarto motivo –inconcluso–, algo alejado de los anteriores, ratifica la asociación entre todos ellos al evidenciarse claramente los mismos atributos enunciados.

El panel VIII-C presenta pequeñas variaciones sobre el mismo icono, además de nuevas asociaciones para éste. Concretamente, uno de los esquemáticos bifaces presenta, dentro de sí, un pequeño camélido esquemático circunscrito completamente dentro de la figura, además de otros camélidos esquemáticos en torno a la figura. Visualmente, no se aprecia una yuxtaposición descontextualizada ni tampoco una diferencia sustantiva en términos de pátina, lo cual permite plantear fundadamente que todos estos motivos son componentes medianamente contemporáneos, de un repertorio en conjunto.

Efectivamente, la asociación contigua entre camélidos esquemáticos y “felinos” esquemáticos bifaces también se presenta en los paneles IX y XI; en ninguno de los casos se observa otro tipo de motivos que los acompañe, por lo cual se consolida la apreciación de un repertorio iconográfico, al menos local, compuesto en exclusiva por dos iconos (camélido esquemático de cuerpo alargado + felino esquemático bifaz). Por otro lado, la alta estandarización del felino esquemático bifaz no impide que se presente en distintos tamaños: al menos un motivo del panel VIII-C es pequeñísimo (5 x 2 centímetros).

En general, la ubicación cronológica de las representaciones en Likan Este permite constatar, como se ha dicho, la presencia de las dos grandes tradiciones de representación rupestre en la región: naturalista y esquemática, ambas emplazadas en lugares diferenciales dentro del sitio. Dentro de las realizaciones esquemáticas, el repertorio iconográfico de “antropomorfos conduciendo camélidos” está representado en el sitio de modo significativo, si bien no predominante; de acuerdo a lo planteado para la región, su pertinencia narrativa –y también parcialmente estilística– permite asociarlo al Período Intermedio Tardío.

Precisamente, los camélidos esquemáticos de Likan Este han sido realizados con un alto grado de amplitud en términos de elementos formales; tal vez sólo el cuerpo trapezoidal alargado y la cantidad relativamente significativa de motivos con el cuello largo permiten plantear algunos criterios de estandarización mayor. Estos camélidos se hacen presentes, bien en compañía de antropomorfos esquemáticos, bien junto a motivos geométricos (“medias lunas”), o a los felinos esquemáticos bifaces, constituyéndose de este modo en referentes para asociar, también, a éstas últimas representaciones al Período Intermedio Tardío. Para reforzar este punto, se hace menester aquí resaltar que

---

<sup>253</sup> López, 2007.

el sitio Quebrada de Tambores 2 –mencionado en páginas precedentes-, asociado al Período Intermedio Tardío por L. Núñez y colaboradores<sup>254</sup>, también presenta al menos un motivo de felino esquemático bifaz, en formato rectangular, con un ojo en cada “rostro” y los mismos atributos de orejas y fauces; aparece en compañía escénica con un mascariforme y algunos antropomorfos esquemáticos, además de camélidos esquemáticos y “medias lunas”. Una versión aún más simplificada del mismo icono se aprecia en el panel 22 del sector 3 de Altos de San Bartolo.

Con respecto al felino esquemático bifaz, resulta interesante destacar el cómo una depuración icónica –a través de una simplificación y estandarización de formas con respecto a un motivo anterior-, llegó a tener una representación significativa y patente dentro de un repertorio iconográfico rupestre de tiempos posteriores al motivo “original”. En efecto, si aceptamos que la representación “draconiana” de Pampa Vizcachilla es el directo precedente del felino esquemático bifaz, y que a su vez corresponde (por su detallada similitud con referentes muebles) al Período Medio, podemos apreciar que su transformación y paso desde el soporte inmueble al soporte rupestre resultó aparentemente tardía, ratificándose el postulado de C. Aschero acerca del arte rupestre como una forma de expresión más lenta y reacia que otros “subsistemas” (sic) para incorporar “novedades” en su repertorio<sup>255</sup>. Posteriormente, el icono resultante se habría incorporado activamente dentro de los repertorios iconográficos del Período Intermedio Tardío, como lo revela su asociación escénica con otros iconos propios del período.

¿Podría corresponder el felino esquemático bifaz a un momento temprano dentro del Período Intermedio Tardío, y con ello, más cercano temporalmente al acervo icónico draconiano que le dio origen? Esta pregunta debe ser abordada tanto iconográfica como contextualmente, y será abordada más adelante dentro del presente escrito. Lo concreto es que el emplazamiento de Likan Este presenta altas correspondencias temáticas e iconográficas con respecto a los repertorios que han sido asociados al Período Intermedio Tardío en la cuenca y las cercanías del río Salado-San Pedro, manifestándose como un punto activamente vinculado dentro de la circulación de ideas del período en cuestión. No obstante, las características de su emplazamiento y visibilidad lo revelan como un eje no destinado a una afluencia masiva de personas, como sí es el caso de Pampa Vizcachilla, en tanto encrucijada de rutas<sup>256</sup>.

Poco más de 10 kilómetros al norte de Likan Este, frente a la imponente cuesta de Koiche, se ubica el sitio denominado “Mirador del Inka”<sup>257</sup>. Consiste en una pequeña estructura rectangular de lajas, ubicada en una alta planicie sobre el flanco oeste del río Salado; en el sitio convergen retazos de un camino longitudinal, y varios senderos paralelos prehispánicos. El material cultural que presenta el sitio en superficie permite establecer una clara asociación con el Período Intermedio Tardío, a partir de los tipos Ayquina, Turi Rojo Alisado, Turi Gris Alisado, Turi Rojo Revestido y Hedionda<sup>258</sup>.

---

<sup>254</sup> Núñez et. al., 1997.

<sup>255</sup> Aschero, 1998.

<sup>256</sup> No obstante lo anterior, debe señalarse para Likan Este la presencia de caminos transversales de uso etnográfico, histórico y posiblemente también prehispánico, que vinculan esta quebrada con el sector de Río Grande (Aguayo Ms. 2002; Castro, Aldunate y Varela, Ms. 2005).

<sup>257</sup> Castro, Aldunate y Varela, Ms. 2005.

<sup>258</sup> *Ibíd.* No obstante, los mismos autores señalan que también se encuentra (aunque en cantidad minoritaria) cerámica adscribible al Período Tardío, representada por los tipos Turi pulido ambas caras y Turi Rojo burdo.

En el borde Este del sitio puede apreciarse un bloque grabado, sólo con tres motivos: se trata de mascariformes rectilíneos, con los elementos faciales expuestos en alta denotación y simpleza. Claramente tienen correspondencia con iconos semejantes expuestos para otros sitios, tales como Quesala, Chuschul, Quebrada de Tambores 2 y Piedra de la Coca; en el presente caso, se encuentran sin compañía de otro referente iconográfico, pero con el respaldo contextual del propio material cerámico asociado al Período Intermedio Tardío. De este modo, “Mirador del Inka” se constituye en el punto más septentrional en el que -hasta la fecha- se ha dado cuenta de este reconocible icono mascariforme, presente en las cercanías del Salado-San Pedro y en una quebrada adyacente al Salar durante el Período Intermedio Tardío.

Hasta aquí, pueden exponerse siete características generales y sintéticas con respecto al arte rupestre de San Pedro y el Salar, el cual hasta la fecha no había sido caracterizado en su conjunto. El primer punto es la abrumadora preeminencia de grabados por sobre pinturas, para el Período Intermedio Tardío; con la casi única excepción del alero de Toconao. En segundo lugar, la constatación de la cuenca del río Salado-San Pedro como un eje importante de realización rupestre, tanto en la propia quebrada (casos de Chuschul y Likan Este) como en las cercanías de ella (planicies y altos ubicados, en su mayoría, sobre el flanco Oeste del río, salvo en el caso del bloque de San Bartolo). En tercer lugar, debe destacarse la realización de arte rupestre en algunos puntos de clara preeminencia vial (como la Piedra de la Coca, la bajada desde Tambo Salado y Pampa Vizcachilla, si bien éste último tuvo además otras funciones), si bien esta no puede en ningún caso ser considerada la “razón” o “función” a priori de las realizaciones.

En tercer lugar, puede señalarse la realización de arte rupestre asociado a sitios mineros, o a puntos cercanos al acceso a sitios mineros (caso de San Bartolo y Altos de San Bartolo, respectivamente). En cuarto lugar –ya en términos directamente iconográficos-, se constata la presencia de repertorios iconográficos y de iconos específicos previamente asociados para el Período Intermedio Tardío (como los escutiformes presentes en el Alto Loa y en la iconografía santamariana, acá claramente presentes en sitios como Piedra de La Coca y Altos de San Bartolo). Derivado de lo anterior, puede constatar, en quinto lugar, la efectiva inclusión para la presente zona de ejes temáticos o narrativos vinculados en otras zonas como característicos del presente período: verbigracia, antropomorfos con porte de armas y otros elementos de denotación de prestigio y/o amenaza; antropomorfos en “conducción” de caravanas de camélidos con lazos o sogas; y presencia de armas antropomorfizadas, con el probable fin de sobre-denotar el componente armado.

Como complemento y contraste con lo anterior, puede señalarse, en sexto lugar, la presencia de iconos que hasta el momento no han sido caracterizados para el Alto Loa, como el caso de los mascariformes y el felino esquemático bifaz. Por asociación con otros referentes iconográficos y por la presencia asociada de materialidad mueble, tiende a fortalecerse la hipótesis de éstos últimos como iconos característicos del Período Intermedio Tardío a un nivel subregional –en torno a la cuenca del San Pedro-Salado y en algunos puntos del área del Salar-. A partir del desarrollo del punto anterior, puede señalarse, en séptimo lugar, la composición para dicha zona de repertorios iconográficos propios dentro del Período Intermedio Tardío, los cuales implicarían una asociación entre iconos más bien locales, con otros poseedores de un carácter regional

más amplio durante el período (como los camélidos esquemáticos y los propios escutiformes).

Los aspectos hasta aquí enunciados serán nuevamente puestos en el tapete en páginas posteriores del presente escrito; no obstante, en este punto cabe dar por finalizada esta revisión sucinta de las representaciones rupestres de San Pedro y el Salar, para proceder a hacer lo propio con respecto a las tierras altas de la denominada sub-región del Río Salado.

### **Tierras Altas del Salado.**

En la región del Loa Superior, la comúnmente denominada “subregión del Salado” por parte de la investigación arqueológica comprende, en estricto rigor, no sólo la cuenca del río homónimo, sino también el terreno aledaño a sus principales afluentes, el río Toconce y el río Caspana; además del sector de las vegas de Turi y el territorio ubicado inmediatamente al norte de éstas (quebrada de Cupo, sector de Topaín y faldeos del volcán Paniri). Dentro de este territorio, la presencia de arte rupestre ha sido notada y señalada desde hace varios decenios<sup>259</sup>; sin embargo, las investigaciones sistemáticas sobre el tema debieron esperar hasta la década de los noventa para surgir<sup>260</sup>.

Concretamente, el grupo de investigadores encabezado por F. Gallardo<sup>261</sup> caracterizó las representaciones rupestres de distintos sitios en el Salado (íntegramente pinturas), pudiendo definir secuencias estilísticas para el Período Formativo Temprano –estilo Confluencia- y el Formativo Tardío –estilo Cueva Blanca-. Al abordar también el estudio de pinturas asociadas al Período Intermedio Tardío, las conclusiones obtenidas no permitieron a dichos investigadores obtener un grado de claridad semejante, al punto de no llegar a plantear plenamente una propuesta estilística concreta para el Intermedio Tardío<sup>262</sup>.

Sin embargo, sí se llegó a una caracterización -tanto general como localizada- de una serie de sitios con pinturas rupestres, ubicados en la quebrada de Cupo, la cuenca del río Salado desde Toconce hasta Ayquina, y la quebrada de Pilpila, al Noroeste de Caspana. La mayoría de estos sitios plantea ocupaciones unicomponentes del Período Intermedio Tardío<sup>263</sup>, por lo que la asociación de las pinturas al período en cuestión debiera ser bastante sólida. A partir de esta muestra, se obtuvo como conclusión una alta variabilidad formal para los diseños registrados, y una notoria reminiscencia en ellos de estilos precedentes en la zona –sobre todo del estilo Confluencia-.

Concretamente, el análisis de M. Sepúlveda dentro de esta serie de sitios consideró, en principio, a cuatro aleros dentro de la quebrada de Cupo, además del sitio de Likan –en Toconce-, la ya mencionada quebrada de Pilpila –al Noroeste de Caspana- y el alero denominado “Cueva del Diablo”, ubicado al Sureste de Caspana, en un flanco del río homónimo. El conjunto analizado dio cuenta de 107 figuras antropomorfas, 86

---

<sup>259</sup> Orellana, 1969; Orellana, Urrejola y Thomas, 1969.

<sup>260</sup> Gallardo, Castro y Miranda 1990; Gallardo y Vilches, 1995; Castro y Gallardo, 1996; Sinclair, 1997; Vilches y Uribe, 1999; Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Sepúlveda 2001, 2002.

<sup>261</sup> Proyecto Fondecyt n° 1980200.

<sup>262</sup> Gallardo 2000 Ms., 2001 Ms.

<sup>263</sup> Ibid.

camélidos, 15 suris y 5 animales indeterminados<sup>264</sup>; en general, se trata de motivos de tamaño relativamente pequeño y homogéneo (entre 7 y 13 centímetros), con un amplio predominio del color rojo en las realizaciones –pese a que también se observa, puntualmente, presencia de amarillo, verde, blanco y negro-. No existe, en ellos, masiva acumulación ni sobreposición de camélidos.

Se constató que dos tercios de las figuras no presentaba ningún tipo de animación, algo que si bien contrasta con las tradiciones rupestres precedentes en el Salado, se corresponde plenamente con los repertorios iconográficos del Período Intermedio Tardío, presentes a un nivel regional más amplio. En cuanto a las figuras antropomorfas, se repara en la presencia parcial de elementos constitutivos tales como faldellines o camisas, tocados y objetos en las manos. En Likán, Pilpila y Cueva del Diablo predominan las representaciones de camélidos, a diferencia de Cupo, en donde las figuras antropomorfas están netamente en mayoría; las aves o suris, por otra parte, sólo existen en Cupo y Likán. La autora hace notar que la mayoría de los motivos fueron realizados de forma agregada, siendo “mínimos o inexistentes los que forman parte de una escena”<sup>265</sup>.

Gallardo también destaca esta aparente “ausencia de escenas”, si bien pueden observarse antropomorfos asociados a diseños geométricos, tales como punteados y otras formas lineales. Así mismo, asocia la alta variabilidad de las formas a nivel local al proceso de enfática territorialización vivido durante el Período en cuestión, a partir de la “construcción de aldeas de habitación permanente en Topaín, Turi, Toconce y Talikuna”<sup>266</sup>.

Con respecto a la mencionada falta de animación, Gallardo hace notar, no obstante, que “los camélidos retienen el gesto y el movimiento de Confluencia, aunque no capturan los atributos anatómicos de este estilo”<sup>267</sup>. En efecto, muchos de estos motivos zoomorfos han sido realizados con detalle y se observan dinámicos, en posición extendida o semiextendida, con dos o cuatro patas, eventual “movimiento” de torsión en el cuello, y vientres que oscilan entre la sinuosidad simple y un abultamiento propio de la tradición naturalista, rasgo común al referente estilístico Taira-Tulán. No obstante, también se hacen presentes varios camélidos de tendencia claramente esquemática, si bien carentes de un grado mayor de estandarización formal entre todos ellos. Finalmente, podría agruparse un tercer conjunto de camélidos que combinan rasgos de ambas tendencias.

En general, Sepúlveda se decanta por reconocer dos tipologías principales en la realización de camélidos, las que conceptualiza como segregaciones netamente estilísticas. A partir de estos sitios de pinturas, sintetiza para el Período Intermedio Tardío en el Salado:

La presencia de dos estilos de camélidos, una enorme variabilidad de formas para las figuras humanas y la heterogeneidad de las variables empleadas para dibujar, como lo más particular de este período, definido por el retorno a formas del pasado pero junto con un grado de experimentación mayor por parte del

---

<sup>264</sup> Sepúlveda, 2001.

<sup>265</sup> Sepúlveda, op. cit.: 35.

<sup>266</sup> Gallardo, Ms. 2000: 8.

<sup>267</sup> Gallardo, Ms. 2001: 7.

artista<sup>268</sup>. Uno de estos dos estilos, efectivamente, sería más cercano “a las convenciones de los estilos Confluencia y Cueva Blanca, siendo por ello posiblemente más temprano<sup>269</sup>. En tanto, el otro “estilo”, más esquemático y temporalmente más tardío, anunciaría la tendencia principal luego enfatizada en un estilo posterior, “Quebrada Seca, consistente en una mayor ortogonalidad de los diseños<sup>270</sup>. Específicamente, los sitios de Likan, Cupo Norte y Pilpila serían una muestra elocuente del “estilo” más temprano.

Con respecto a la poca homogeneidad en la realización de figuras, se ha apreciado que parecieran “no existir reglas claras para la realización de los paneles...cada figura respondería a elecciones particulares que dan cuenta de una enorme variabilidad o heterogeneidad que poco o nada dice sobre la presencia de normas estrictas acerca de cómo hacer las cosas<sup>271</sup>. Este posible grado de “experimentación visual” o “libertad creativa” de los realizadores<sup>272</sup> se vería esencialmente ejemplificado en algunos motivos –presentes en sitios como Pilpila y Máquina Infernal-, que aparentemente fueron realizados incompletos de forma intencional, reduciendo la figura a trazos claves de fácil reconocimiento. Esta realización ultrasintética operaría como una especie de clave, que habría requerido de un espectador/receptor altamente conocedor de los mismos códigos del realizador. Además de camélidos, algunas figuras geométricas son citadas como parte de este aparente afán de innovación<sup>273</sup>.

Tras aumentar la muestra de sitios dentro del mismo sector, M. Sepúlveda definió las segregaciones estilísticas antes mencionadas al proponer un llamado “**esquema 3**”, compuesto solamente por pinturas, de preferencia en el interior de aleros, en el cual los camélidos son representados con cierta variedad y detalle en sus rasgos anatómicos, y por lo general con cuatro patas; también forman parte de este “esquema 3” las figuras antropomorfas en las cuales se aprecia cierto énfasis en algunas partes anatómicas. Se trata en todos los casos de motivos pequeños, que no superan los 20 centímetros de tamaño, primando numéricamente los camélidos –salvo en Likan, donde priman los antropomorfos-. A diferencia de Confluencia, que vendría a ser, en cierto modo, su estilo madre, en el llamado esquema 3 “no se observa la configuración de grandes escenas de caza o de paneles con múltiples figuras antropomorfas con faldellines y propulsores<sup>274</sup>. Por otro lado, también se incluirían dentro del mencionado esquema aquellas representaciones intencionalmente inconclusas, o poseedoras de una “economía de elementos<sup>275</sup>, más arriba mencionadas.

El esquema 3 aparece, entonces, como “un estilo que se define a partir de ciertas reminiscencias del pasado, de estilos anteriores aunque sin lograr su perfección<sup>276</sup>, y efectivamente se ubicaría en momentos iniciales dentro del Período Intermedio Tardío. Aparte de su emplazamiento en aleros, resultaría indistinta la asociación de las pinturas a sitios de diversa funcionalidad, pues al esquema 3 “se le encuentra ligado a construcciones agrícolas o de pastoreo, a senderos y sepulturas las cuales forman parte

---

<sup>268</sup> Sepúlveda, 2001: 57.

<sup>269</sup> Sepúlveda, 2002: 3.

<sup>270</sup> Sepúlveda, 2001: 46.

<sup>271</sup> Op.cit.; 48.

<sup>272</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Mege, 2000; Gallardo, Ms 2001; Sepúlveda 2001, 2002.

<sup>273</sup> Mege, 2000.

<sup>274</sup> Sepúlveda, 2002: 84.

<sup>275</sup> *Ibíd.*

<sup>276</sup> Op. cit.: 86.

de conjuntos habitacionales más amplios, como son los casos del pukara de Lasana y la aldea de Likan<sup>277</sup>. En tal sentido, estas pinturas parecerían responder más a la estructura local de cada sitio, que a una homogeneidad de los motivos a nivel más amplio<sup>278</sup>. No obstante, destaca que la mayoría de estas representaciones se ubica en paneles de restringida visibilidad, lo cual podría corresponder a ciertas actividades de ritualidad selectiva o restringida<sup>279</sup>.

Como contraparte al llamado “esquema 3”, otros sitios de la subregión –tales como Quebrada Seca, la cuenca del Salado en torno a Ayquina, o el área de Caspana- parecen parte de otra lógica representacional, que se manifiesta principalmente en petroglifos y que adopta indudablemente un formato esquemático. Entre éstas últimas manifestaciones destaca una alta estandarización y profusión del camélido como motivo, lo cual –a decir de investigadores de la zona- habría eclosionado sólo a partir del siglo XIV<sup>280</sup>.

En este punto, cabe señalar algunas observaciones con respecto a las manifestaciones rupestres del Salado, en primer término con respecto al “esquema 3”. En efecto, se ha afirmado ver en él cierto “retorno” a algunos rasgos del pasado<sup>281</sup>, en combinación con elementos que “anunciarían lo nuevo”<sup>282</sup>. No obstante, en estricta lógica y de acuerdo a lo observado en la zona, no podría hablarse propiamente de un “retorno”, si es que no existe un hiato significativo de tiempo entre las representaciones presentes, y aquello con respecto a lo cual se pretende “retornar”. Más bien, puede apreciarse cierto proceso gradual de continuidad y cambio progresivo entre las formas de representar básicamente identificadas con “Confluencia”, y aquellas englobadas dentro del llamado Esquema 3.

De tal modo, puede observarse que la tradición emblematizada en el estilo Confluencia nunca llegó a desaparecer; prueba de ello es la denominación de una “Variante Confluencia” que, en principio, fue informada como perteneciente al Formativo Temprano<sup>283</sup>, pero que posteriormente ha sido asociada a la fase Turi 2B (675-980 d.C.), a razón de la asociación entre arte rupestre y sitios unicomponentes<sup>284</sup>. Otras fechaciones del mismo grupo de investigación, informan de momentos tan tempranos como 770 y 850 d.C.<sup>285</sup> para sitios unicomponentes del Intermedio Tardío asociados al arte rupestre del Esquema 3.

Si bien se ha definido para el Salado a los estilos “Confluencia” para el Formativo Temprano y “Cueva Blanca” para el Formativo Tardío, parece bastante claro que el primero de ellos se proyectó en el tiempo -con modificaciones-, llegando a coexistir y posiblemente también a sobrepasar cronológicamente a Cueva Blanca. Por lo demás, éste último estilo ha sido detectado en sitios correspondientes a un sector muy acotado de la cuenca del Salado<sup>286</sup>, y también ha sido asociado a una intrusión iconográfica

---

<sup>277</sup> Op. cit.: 97.

<sup>278</sup> Gallardo, Ms. 2001.

<sup>279</sup> Gallardo, Sinclair y Silva 1999; Sepúlveda, 2002; Berenguer, 2004b.

<sup>280</sup> Gallardo, Sinclair y Silva 1999; Gallardo, Ms. 2000.

<sup>281</sup> Mege 2000, Gallardo Ms. 2001.

<sup>282</sup> Sepúlveda 2001, 2002.

<sup>283</sup> Gallardo, Ms. 2000.

<sup>284</sup> Gallardo, Ms. 2001.

<sup>285</sup> Gallardo, Ms. 2000 y Sepúlveda, 2002, respectivamente.

<sup>286</sup> Sinclair, 1997.



foránea<sup>287</sup> que por lo visto no habría llegado a perturbar sustancialmente la proyección en el tiempo de la tradición representativa local, presente en “Confluencia” y en “Variante Confluencia”.

Por ende, resulta poco convincente definir al llamado “esquema 3” como a un estilo claramente delimitado; más aún sopesando que, para esta definición, sólo se consideró a los motivos de camélidos y en menor medida a los antropomorfos, dejando de lado a geométricos y otros zoomorfos<sup>288</sup>.

Podría plantearse, en lugar de ello, un proceso de cambio dentro de una tradición rupestre con dos aristas principales: A) Comenzó a generarse un cambio de temáticas, siempre bajo el influjo de las antiguas maneras de representación; resulta decisiva al respecto la desaparición de las escenas de caza y de los iconos identificables como cazadores, antiguos ejes referenciales en los paneles. B) A partir de los cambios sociales y culturales, el cambio de temáticas llegó a incidir también en modificaciones a nivel formal en la realización de los motivos. No resulta incoherente sugerir que la arista A precedió a B, tomando ejemplos como el de los jinetes coloniales rupestres en el área Centro Sur Andina; en efecto, en éste último caso los nuevos referentes temáticos (jinetes) fueron, en primera instancia, “traducidos” e insertados dentro de unas convenciones formales previamente existentes<sup>289</sup>.

En este contexto, la amplia variabilidad y la exaltación de una posible inquietud por la originalidad autoral<sup>290</sup>, planteados por parte de los investigadores de la zona, podrían corresponder más bien a las simultáneas vías de ajuste por medio de las cuales una tradición rupestre comenzó a dar cabida en su seno a las transformaciones sociales y culturales que, como hemos visto largamente, comenzaron a efectuarse a partir de los siglos IX y X. Esto se tradujo, primero, en una heterogeneización con respecto a las convenciones formales previas; y posteriormente, una nueva tendencia hacia la homogeneización, esta vez en torno a nuevos ejes y referentes, como es el caso de la temática caravanera y los camélidos esquemáticos, temática pan-regional que terminó haciéndose presente en la sub-región del Salado.

En este sentido, se aprecia claramente concordante la mención de M. Sepúlveda sobre un proceso gradual en la estandarización formal de los camélidos esquemáticos, que terminaría por decantar en el estilo que localmente ha sido denominado Quebrada Seca<sup>291</sup>. Desde mi punto de vista, Quebrada Seca (al igual que lo fue Taira-Tulán durante el Formativo) es parte de una macroestilística rupestre que, al llegar a la subregión del Salado, bien pudo primero influenciar y, posteriormente, dar fin y terminar reemplazando a las manifestaciones rupestres locales de principios del período<sup>292</sup>.

Este proceso de cambio es elocuentemente observado a partir de los motivos antropomorfos de los aleros de Cupo. En muchos de ellos se aprecia el elemento “faldellín” sobre las piernas; sin embargo, mientras las representaciones más antiguas

---

<sup>287</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.

<sup>288</sup> Sepúlveda 2001, 2002.

<sup>289</sup> Este caso es discutido con la amplitud que requiere en el capítulo V.

<sup>290</sup> Mege 2000, Gallardo Ms. 2000.

<sup>291</sup> Sepúlveda, 2002.

<sup>292</sup> Este reemplazo debe ser considerado a nivel amplio dentro de la subregión del Salado, pues hasta el momento no existen antecedentes acerca de representaciones “Quebrada Seca”, en compañía o yuxtaposición de “Esquema 3”, dentro de los mismos paneles.

tenían un efecto “traslúcido” –permitiendo ver las extremidades inferiores-, las representaciones más recientes cubren el tren inferior de cada figura, lo cual ha sido interpretado como una pérdida de tridimensionalidad<sup>293</sup>. A mi juicio, el reemplazo de parte o de la totalidad de las piernas de los antropomorfos, por parte de estos faldellines (por lo general compuestos por campos trapezoidales con listados verticales), permite apreciar claramente un punto intermedio en el proceso de esquematización de los motivos, pues así al menos un tercio inferior de cada figura se ve reemplazado por bloques esquemáticos; mientras tanto, el tren superior todavía mantiene mayor dinamismo y referencias naturalistas<sup>294</sup>.

Nuestra presencia en terreno en el mismo sitio<sup>295</sup> permitió apreciar también cómo figuras antropomorfas de animación extendida coexisten en paneles con otras de animación restringida, o derechamente hierática. Particularmente se aprecia esta última condición en grupos de antropomorfos alineados en hilera. Por otro lado, los apéndices cefálicos, no obstante ya se encontraban presentes en tiempos anteriores, ahora se ven hiperbolizados y se convierten, en muchos casos, en el único elemento particularmente denotativo de algunos antropomorfos. En general puede decirse que apéndices cefálicos, faldellines y elemento portado en uno de los brazos, son –en ese orden- los componentes denotativos extrasomáticos cuyas variaciones, ausencias y combinaciones permiten distinguir a estas figuras antropomorfas de animación restringida y mayoritariamente nula<sup>296</sup>.

Siempre en lo referido a Cupo, resulta interesante apreciar in situ la constatación de otros motivos además de antropomorfos y camélidos, los que en conjunto ilustran elocuentemente este proceso de ajuste en lo estilístico e iconográfico. Así, destaca una hilera de antropomorfos frontales homogéneos, con apéndices cefálicos, brazos y piernas semiabiertos en forma perfectamente paralela; cerca de ellos, se observa un grupo de líneas verticales y horizontales en zigzag; un suri o avestruz naturalista, pintado en movimiento extendido; un camélido con las patas traseras bien delineadas de modo naturalista, y el resto del cuerpo realizado con alta simpleza esquemática; finalmente, un diseño geométrico estrelliforme concéntrico, de tamaño bastante mayor que todos los anteriores. En cualquier caso, este panel podría haber sido definido como parte de una larga diacronía rupestre; sin embargo, la recolección superficial en el sitio arrojó materiales del Período Intermedio Tardío locales y altiplánicos, en tanto la excavación reveló materiales del mismo período, pero exclusivamente locales<sup>297</sup>.

De tal forma, estamos en presencia de distintos elementos estilísticos e iconográficos dentro de un momento diacrónico restringido, en el cual el motivo geométrico parece un resabio del estilo Cueva Blanca; la hilera de antropomorfos y las líneas en zigzag parecen presagiar la tradición esquemática del período a nivel regional; el suri da cuenta de la antigua tradición naturalista; y el camélido es, en sí mismo, una fusión representacional.

---

<sup>293</sup> Montt, 2000 en Sepúlveda, 2001.

<sup>294</sup> Recordemos que la denotación de “faldellines” (sensu Montt, Ms. 2001) se encuentra identificada en las figuras formativas del Salado a través de flecos, y no de los “bloques” que aquí se han hecho notar.

<sup>295</sup> Proyecto Fondecyt n° 1011006.

<sup>296</sup> Con respecto al elemento portado, muchas veces se prolonga como continuidad directa del brazo, y su simplicidad lineal no permite discernir mayormente entre arma, báculo o herramienta.

<sup>297</sup> Gallardo, Ms. 2001.

Finalmente, es interesante destacar la presencia de un único bloque grabado sin ninguna presencia de pintura, que da cuenta de dos motivos zoomorfos esquemáticos: uno asemeja a un camélido de dos patas, y el otro se asimila mayormente a un felino de cola larga (aunque podría tratarse de un cánido).

En contraste a los aleros de Cupo, sitios como Pilpila y Máquina Infernal se aprecian todavía más cercanos a la tradición naturalista, particularmente en la realización de camélidos sinuosos de cuatro patas y animación extendida, además de un motivo reseñado como antropomorfo<sup>298</sup> y cuya observación de atributos permite plantear más bien un carácter zooantropomorfo, que recuerda a motivos afines adscritos a la tradición naturalista en el Alto Loa y en Likan Este.

Por otra parte, el sitio de Likan, en Toconce, amerita ser expuesto con cierta detención. Como ya es sabido, se ubica sobre una colina –inmediatamente contiguo al actual pueblo de Toconce-, con distintos sectores, vías de circulación interna y estructuras habitacionales y funerarias. En total, se cuentan cerca de 70 abrigos rocosos utilizados como sepulturas, y al menos una cantidad similar de chullpas, a una cota más alta dentro de la misma colina. De hecho, se ha señalado que el diseño arquitectónico de Likan “tiene un ordenamiento espacial que asciende en importancia ritual a medida que se sube por la colina”<sup>299</sup>. Las fechas obtenidas para este sitio dan un rango de ocupación entre el 930 y el 1210 d.C.<sup>300</sup>, si bien un fechado asociado directamente al arte rupestre del lugar remite a 850 d.C.<sup>301</sup>. Adicionalmente, se ha planteado que la ocupación altiplánica en las cercanías de Toconce se inició cerca del 800 d.C.<sup>302</sup>.

En resumen, el rango cronológico expuesto resulta clave para entender el momento histórico en el cual la tradición altiplánica (entendida a partir del Complejo Toconce-Mallku) se hace presente en esta parte de la subregión del Salado; como se ha visto, estas fechas coinciden claramente con un momento de variaciones en la tradición rupestre pictórica local -tanto en lo tocante a la llamada “Variante Confluencia”, como a algunas manifestaciones del llamado “Esquema 3”-. Considerando todo lo anterior, y dado que la presencia altiplánica llegó a otras partes del Salado con uno o hasta dos siglos de posterioridad con respecto a Toconce<sup>303</sup>, podría esperarse hipotéticamente lo siguiente (sentando un correlato entre pinturas rupestres y coyuntura sociocultural):

En primer lugar, que las manifestaciones rupestres de Likan en Toconce poseyeran, al menos, algunas características claramente distintas a las mostradas por la tradición pictórica de la subregión del Salado con anterioridad al 800 d.C.

En segundo lugar, que dichas características fuesen “exportadas” en alguna medida al resto de los sitios de la subregión, contribuyendo y tal vez acelerando el proceso de cambio y de ajuste que ya sido mencionado para la tradición pictórica naturalista local, cuyo epítome más claro fue el estilo Confluencia.

---

<sup>298</sup> Sepúlveda, 2001.

<sup>299</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2003: 10.

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> De acuerdo a Sepúlveda, 2002.

<sup>302</sup> Castro, 1997.

<sup>303</sup> Schiappacasse, Castro y Niemeyer, 1989; Gallardo, Ms. 2001; Aldunate, Castro y Varela, 2003; Berenguer, 2004.

Esta elaboración hipotética parte de una premisa hasta el momento omitida, pero crucial; esto es, que al otro lado de la vertiente cordillerana (actual Bolivia) debió existir un arte rupestre asociado al Complejo Mallku, con similitudes al menos parciales con respecto al de Toconce; y dado que, en el modelo preponderante para entender al Período Intermedio Tardío, son los pueblos altiplánicos quienes inicialmente ejercen presión hacia tierras bajas<sup>304</sup>, se esperaría que sean los rasgos particulares de este arte rupestre los que se proyecten también hacia el resto de la cuenca. Al respecto debe decirse que, efectivamente, han sido informadas manifestaciones rupestres asociadas a sitios emblemáticos de este período, como Mallku y Quetena, cuya realización ha sido asignada al Complejo Mallku a razón de fechaciones contextuales<sup>305</sup>.

M. Sepúlveda informa, para Likan, la presencia de 40 figuras antropomorfas y 50 zoomorfas; entre éstas últimas, 41 corresponden a camélidos, y 9 a aves (posiblemente suris)<sup>306</sup>. Nuestra presencia en terreno<sup>307</sup> pudo constatar también la existencia de otros motivos zoomorfos (felinos y posibles serpentiformes), además de motivos geométricos compuestos básicamente por líneas punteadas o continuas en zigzag, siempre en escena con los motivos figurativos. En general, se aprecia in situ una gama de colores utilizados que comprende el rojo bermellón, el rojo pálido, el beige, el amarillo y el blanco (éste último sólo se aprecia en resabios muy deteriorados, en los cuales ya no se puede determinar la figura). Resulta también interesante constatar que, además del conjunto de pinturas registradas, también se encuentran algunos petroglifos en grabado profundo, que a su vez presentan vestigios de pintura roja<sup>308</sup>.

Entre las figuras antropomorfas destaca un motivo compuesto pintado en rojo ocre, que icónicamente muestra semejanzas con la imagen del “Señor de los Camélidos”, identificado en el Alto Loa dentro del repertorio “La Isla”<sup>309</sup>. En el presente caso, la figura frontal pintada posee los dos brazos abiertos en ángulo de “V”, portando dos elementos verticales a modo de varas (el del costado izquierdo podría asemejarse más a un arma). En lo que resulta una constante dentro de Likan, la cabeza humana está comprendida por un espacio sin pintura rodeado por un trazo ovoidal, con pequeños apéndices cefálicos. A ambos lados, presenta camélidos de cuatro patas, claramente subordinados composicionalmente ante el antropomorfo. El tren inferior de la figura resulta poco claro, y claramente segmentado del superior. Dentro del panel, estas tres figuras están encerradas por un círculo que, de este modo, pone de manifiesto la intención de presentar el conjunto como un todo, consolidando el carácter icónico de esta versión pictórica del “Señor de los Camélidos”.

A 200 metros al Noroeste del alero anterior, se ubica un panel que, entre otras representaciones, muestra claramente a un camélido bicápite de cuerpo alargado, lo cual permite ratificar la presencia en Likan de, al menos, dos íconos fuertemente asociados al repertorio “La Isla”. Pese a las obvias diferencias técnicas y formales, esta correspondencia podría dar cuenta de universos simbólicos compartidos a través de espacios contiguos y períodos de tiempo sucesivos; sobre todo, considerando que el

---

<sup>304</sup> Aldunate y Castro 1981, Berenguer et. al. 1985, Schiappacasse, Castro y Niemeyer 1989, Núñez 1992, Aldunate 1993, Lumbreras 1999, Arellano 2000, Aldunate, Castro y Varela 2003, Berenguer 2004.

<sup>305</sup> Arellano y Bernerián 1981, Arellano 2000.

<sup>306</sup> Sepúlveda, 2001.

<sup>307</sup> Proyecto Fondecyt n° 1011006.

<sup>308</sup> Aguayo, Ms. 2003.

<sup>309</sup> Berenguer 1999, 2004b.

“Señor de los Camélidos” sería una transposición al arte rupestre del icono panandino del “Señor de los Cetros”<sup>310</sup>. Aunque esta línea interpretativa excede los límites del presente estudio, por ahora sí resulta válido destacar la presencia de dos iconos concretos que han sido caracterizados para el Período Medio<sup>311</sup>, en un sitio identificado con los albores del Período Intermedio Tardío.

Pese a la heterogeneidad que ha sido mencionada para el sitio, puede apreciarse una serie de características generales para las figuras de Likan. Con respecto a los antropomorfos, destaca la cabeza realizada como un espacio en blanco rodeado perimetralmente por pintura, siendo la forma resultante cuadrangular, circular u ovoidal; sólo tres motivos presentan cabeza pintada completa. También se observa cierta convencionalidad en los apéndices cefálicos, los cuales se presentan de tres maneras: en cantidad de dos, a modo de “cuernos”; en cantidad de tres, distribuidos homogéneamente sobre la cabeza (recuerdan a una corona); y en número mayor a tres, los cuales en todos los casos rodean la cabeza en forma de líneas cortas y delgadas.

Como ha sido dicho en general, también en Likan priman las figuras antropomorfas completamente estáticas (como el “Señor de los Camélidos”, u otras figuras en hilera), o con un grado restringido de animación (destaca entre éstas un motivo con túnica y vara portada, al cual cierto ángulo de torsión en la espalda le da el aspecto de estar encorvado). En cambio, sólo un motivo –que aparece en cuclillas, en interacción con un zoomorfo- presenta un grado mayor de dinamismo y cierto destaque anatómico. Con respecto a los elementos portados, en todos los casos en que éstos se presentan, se reducen a una vara alargada, sea ésta corta o larga. De hecho, en el presente sitio sólo el “Señor de los Camélidos” porta dos varas, lo cual da cuenta que sus atributos icónicos estandarizados no deben ser compartidos, así como así, por otras figuras.

Con respecto a los elementos de atuendo, se reducen a dos: el elemento “faldellín”, presente como un bloque esquemático que reemplaza una parte del cuerpo (por lo general un tercio); y el elemento “túnica”, que más bien consiste en dar forma trapezoidal o acampanada al cuerpo, generando un efecto de vestimenta al colocar dos pequeñas “patitas” esquemáticas bajo la línea horizontal del cuerpo. Existen otros motivos que no presentan elementos portados ni de atuendo, pero que comparten las características de una animación nula o restringida, junto a alguno de los tipos mencionados de cabeza y de apéndices cefálicos.

Quizás convenga destacar un antropomorfo delgado con apéndice cefálico triple, de cuerpo realizado con una esquematicidad sintética, pero cuyas extremidades inferiores le confieren una animación restringida. Este motivo –que en general representa bien la síntesis formal a que llegan las figuras humanas en este sitio- se encuentra confrontado en escena junto a un motivo serpentiforme con dos cuernos, cuya prolongación es una línea punteada; estos elementos deben ser tomados en cuenta en párrafos subsiguientes, cuando se haga referencia a las pinturas rupestres del sitio Mallku, en Bolivia. En general, en varios casos los antropomorfos de Likan parecen componer juegos escénicos con líneas quebradas o levemente curvas.

En lo referente a las figuras de camélidos, puede apreciarse que se manejan distintos parámetros para la realización de éstos; basta comparar algunos motivos en los cuales

<sup>310</sup> Berenguer et. al. 1985, López y Aguayo 2005, López 2007.

<sup>311</sup> Berenguer et. al. 1985, Vilches 1996, Berenguer 1999, 2004, 2004b.

las patas confieren un quiebre de naturalismo y animación a motivos cuasi esquemáticos, con respecto al hierático camélido bicápite mencionado en un párrafo anterior. Al respecto, los dos camélidos grabados del sitio adoptan una posición intermedia, con cuatro patas rectas junto a cuerpo y cuello sinuosos. Todo lo anterior nos recuerda que, dentro de todo repertorio iconográfico, siempre hay un grado mayor de estandarización para ciertas figuras que para otras; por lo general, son las figuras más estandarizadas las que a la postre resultan más susceptibles de ser caracterizadas en términos estilísticos por los investigadores, pero no por ello debiesen ser estudiadas en condición escindida con respecto al resto de sus respectivos repertorios iconográficos. Un claro ejemplo de estandarización disímil la da el propio repertorio iconográfico “La Isla”, dentro del cual existen dos referentes principales formalmente delimitados (la llama bicápite y el “Señor de los camélidos”), y el resto de las figuras, camélidos de dos o cuatro patas, son presentados con bastantes diferencias que oscilan entre la esquematización y el naturalismo.

Al otro lado de la cordillera, se ha detectado arte rupestre asociado al Período Intermedio Tardío y vinculado al Complejo Mallku en al menos tres sitios: Mallku, el sitio tipo; Chaquilla, emplazamiento menor ubicado al sureste del sitio anterior; y Quetena, en las cercanías del pucara del mismo nombre<sup>312</sup>. En el sitio Mallku, el arte rupestre está representado por siete paneles de pinturas, además de varias figuras aisladas, dispuestas a través de una longitud de 200 metros de paredes rocosas en tobas ignimbríticas<sup>313</sup>. Los motivos presentes han sido clasificados en diseños antropomorfos, zoomorfos, geométricos, ornitomorfos y fitomorfos. En general, se ha considerado a estas realizaciones como “una representación directamente relacionada con la visión religiosa de la sociedad Mallku”<sup>314</sup>. En Chaquilla, por otro lado, se han identificado al menos tres paneles sobre la pared rocosa, en los cuales se aprecian motivos antropomorfos, zoomorfos y geométricos.

En el asentamiento se utilizaron colores en ocre, rojo oscuro y verde –los cuales concuerdan con parte de los tonos usados en Likan-, y destaca un predominio de “la figura humana con el uso de tocado”<sup>315</sup>, algo que claramente corresponde a lo que aquí se ha descrito como motivos antropomorfos con apéndices cefálicos. Como contrapartida, Arellano destaca que las escenas con motivos zoomorfos son escasas, y entre éstas últimas se destaca la figura de un felino; en tanto “los camélidos, importantes en el arte rupestre del Norte de Chile, son casi inexistentes y secundarios en Mallku, pero se encuentran con mayor énfasis en el área de Quetena”<sup>316</sup>. Por otro lado, pese a que la presencia de líneas onduladas en las pinturas Mallku es inferida como una posible conexión con los motivos decorativos de la propia cerámica local, muy semejantes a ello, se destaca que “una aislada línea quebrada grabada sugiere una conexión con los estilos de petroglifos del Norte de Chile”<sup>317</sup>.

Dentro de las representaciones, Arellano distingue dos técnicas de representación de figuras que pueden ser proyectadas a dos posibles etapas sucesivas en el desarrollo

---

<sup>312</sup> Desafortunadamente, no hubo posibilidad de acceder, ni a imágenes, ni a mayor grado de información sobre las pinturas rupestres de Quetena, por lo que esta semblanza debe referirse sólo a los otros dos sitios.

<sup>313</sup> Arellano, 2000.

<sup>314</sup> Op. cit.: 197.

<sup>315</sup> *Ibid.*

<sup>316</sup> Arellano, 2000: 213.

<sup>317</sup> Op. cit.: 214.

pictográfico local. La primera consistiría en figuras rellenas en color ocre, y la segunda en figuras más esquematizadas, junto a otras de carácter “abstracto”, en color rojo oscuro; a estas últimas se añadió, ocasionalmente, el color verde. A partir de lo anterior, el autor plantea que el arte rupestre de Mallku está influenciado por dos tradiciones culturales durante el Período Intermedio Tardío, y que su presencia en un área de restos funerarios –como lo es Mallku- es indicio de “la importancia ceremonial que se otorgaba al sitio”<sup>318</sup> (Arellano, 2000: 214). Con respecto a la cronología general de las representaciones, las fechaciones contextuales le permiten plantear que “su pertenencia al Intermedio Tardío no es cuestionada, aunque debemos establecer sus límites iniciales y terminales”<sup>319</sup>.

Al igual que en la mayoría de los paneles del llamado “Esquema 3” en el Salado, en Mallku cuesta encontrar escenas clara y elocuentemente narrativas por la asociación entre distintos motivos, lo cual no tiene por qué ser considerado producto de un simple “agregado de figuras”. Por otro lado, con respecto al postulado de Arellano sobre la presencia de dos tradiciones culturales en el sitio, plasmadas en las pinturas, resulta en las actuales circunstancias difícil de reafirmar, aunque también de refutar. Sin embargo, de acuerdo a lo que he expresado en páginas anteriores, puede señalarse que la diferencia de colores y las variaciones en el grado de esquematicidad también podrían ser, perfectamente, parte del repertorio de opciones y de distintas jerarquizaciones al interior de una misma tradición pictórica.

Dentro del panel 2 del sitio Mallku, podemos observar la conjunción de al menos tres motivos claramente serpentiformes, de grandes dimensiones (entre 100 y 140 centímetros de largo por 8 centímetros de ancho), en contigüidad con círculos simples, líneas punteadas, un felino esquemático, dos zoomorfos y un antropomorfo –éstos últimos también esquemáticos-. Se destaca, en general, la cercanía de este panel con respecto a la estructura de: antropomorfo con apéndices cefálicos + serpentiforme + líneas punteadas (presente en Likán), si bien con la importante salvedad de que en el presente panel, las formas se encuentran íntegramente insertas dentro de una lógica esquemática. Podemos dar cuenta de ello al observar los dos zoomorfos alargados, de cuerpo lineal (muy semejantes a algunos motivos presentes en Likán Este y en los Altos de San Bartolo); y al antropomorfo con apéndice cefálico doble, pintado de cuerpo lleno y con los brazos volteados hacia arriba en ángulo recto, demostrando total estaticidad. En lo que respecta al felino, de cuerpo rectangular y cuatro patas lineales, se observa un diseño moteado al interior del tronco que en tierras atacameñas ha sido mayormente representado en grabados, que en pinturas.

El resto de los motivos antropomorfos del sitio también pueden ser entendidos dentro de los parámetros antes enunciados para Likán, aunque variando en su manera de agruparse con otras figuras. Por un lado, motivos de cuerpo pintado completo, con apéndices cefálicos dobles y triples (paneles 5, 3 y un motivo de panel 6); por otro lado, antropomorfos con la cabeza sin pintura, rodeada perimetralmente en forma ovoidal, y sin apéndices cefálicos (paneles 4 y 6). Sólo dos de estos últimos presentan elemento portado, siempre en forma de una vara. Entre los motivos zoomorfos destaca un aparente suri o avestruz, además de algunos camélidos incompletos o intencionalmente sintetizados, bastante semejantes a aquellos identificados por los investigadores del

---

<sup>318</sup> Arellano, 2000: 214.

<sup>319</sup> *Ibid.*

Salado como “ejemplos de originalidad”<sup>320</sup>. Con respecto a los motivos geométricos, se observan composiciones levemente cuadrangulares, que incluyen la conjunción de triángulos y campos punteados; entre otros diseños de líneas y puntos.

En cuanto al sitio de Chaquilla, el panel 1 resulta el más decidor por su densidad de motivos y por resultar una especie de síntesis iconográfica de los distintos íconos que hasta aquí han sido enunciados. Se observan antropomorfos esquemáticos, uno de ellos con diseño cuadriculado en el cuerpo que recuerda a algunas figuras “caravaneras”; zoomorfos de cuatro patas de animación nula y restringida (aparentemente camélidos y cánidos); líneas en zigzag, y diseños sobre la base de círculos y líneas; además de otros de difícil identificación, y de un motivo que aparentemente da cuenta de un simio esquemático.

Como puede verse, existen bastantes correspondencias entre estos dos sitios y el arte rupestre identificado sobre todo en Likan; y, en menor medida, también en el resto del llamado “Esquema 3”. No obstante, llama la atención una mayor tendencia hacia la esquematicidad, la cual resulta claramente una opción, entendiéndose que la técnica de la pintura permite perfectamente expresar mayor detalle y menor rigidez que el petroglifo. También en sentido icónico, las representaciones de Mallku y Chaquilla se ven más bien carentes de elementos de continuidad que sí están presentes en el Salado desde el Formativo; como ejemplo, en el lado boliviano ningún antropomorfo presenta faldellín, elemento icónico que como hemos visto está presente en el Salado desde Confluencia.

Fundamentalmente, Likan y los sitios de Mallku y Chaquilla también se hermanan en la supeditación compositiva y numérica del camélido ante la figura humana, lo cual distancia a ambos de la estandarización formal y primacía numérica (pero no siempre compositiva), que muestra el camélido en la mayoría de los sitios asociados al Período Intermedio Tardío dentro de la actual Provincia del Loa. En este sentido, y acorde a lo más arriba descrito, podría considerarse a Likan como un punto intermedio entre la tradición pictórica del Salado y las representaciones de Mallku; punto intermedio que quizás no llegó a redundar en un grado de homogeneidad mayor, dado que en ambas vertientes cordilleranas estas representaciones aparentemente no se proyectaron ni espacialmente más allá de la subregión, ni temporalmente más allá de los comienzos del Período Intermedio Tardío.

También resulta importante señalar que ni en Mallku, ni en Chaquilla ni en la subregión del Salado parece existir ninguna referencia iconográfica rupestre a la denotación metalúrgica en cuanto armas, hombres-armas, pectorales u otras piezas. En efecto, ningún elemento de atuendo puede ser identificado de tal modo, y en cuanto a los elementos portados, corresponden a elementos alargados simples. Esta carencia de íconos referenciales metalúrgicos puede ser asociada al postulado de Arellano acerca de las pocas –pero no inexistentes– evidencias de trabajo metalúrgico especializado en Mallku, lo cual le permite sugerir, al mismo tiempo, una firme continuidad de la tecnología lítica<sup>321</sup>. En la vertiente chilena, resulta sugerente identificar que esta ausencia iconográfica –expresada en la quebrada de Cupo y en parte de la cuenca del Salado– sí es paliada parcialmente en los sitios grabados, identificados posiblemente con momentos posteriores del Período Intermedio Tardío.

---

<sup>320</sup> Mege 2000, Gallardo Ms. 2001.

<sup>321</sup> Arellano, 2000.



De tal forma, cuando la macro-estilística de grabados esquemáticos entra en la subregión, no sólo habría sido abandonada la realización de las pinturas, sino también se habrían incorporado referentes iconográficos (caravanas y armas) que no parecían ser cruciales dentro de las principales problemáticas socioculturales en los albores del Período, en El Salado. Finalmente, debe señalarse que, hasta el momento, la carencia de investigaciones específicas y de largo aliento sobre el arte rupestre en Lípez, no permiten esbozar mayormente si en tiempos anteriores existieron resabios de alguna tradición representacional en común; quizás un punto a considerar a futuro sean algunas pinturas rupestres en el sitio de Savala, en Sud-Lípez, identificadas para el Período Medio<sup>322</sup>; a mi juicio, algunos diseños geométricos en ellas recuerdan al estilo Cueva Blanca.

Por otro lado, resulta bastante decidor, para los fines del presente estudio, tomar en consideración la información que nos entrega el sitio Cueva del Diablo, consistente en un solo panel de pinturas. Se ubica dentro de un alero, hacia el Sureste de Caspana, en las cercanías de la quebrada del río Caspana. Las representaciones han sido vinculadas en principio a la ocupación incaica en la región<sup>323</sup>, pese a que los mismos autores reconocen que el alero “no se asocia directamente a una instalación incaica y no presenta otra clase de restos culturales que el arte rupestre mismo”<sup>324</sup>. Los motivos, todos esquemáticos y realizados en pintura negra, consisten en tres figuras antropomorfas y al menos catorce camélidos, cuatro de los cuales aparecen atados entre sí por sogas (representadas sintéticamente por pequeñas líneas diagonales); el primer camélido de la hilera, a su vez, se encuentra tomado por uno de los antropomorfos, por lo cual podemos apreciar claramente la presencia de la temática caravanera a través de la dualidad icónica “hilera atada de camélidos esquemáticos + caravanero”.

La referencia al repertorio iconográfico “Santa Bárbara” resulta evidente en tanto los tres motivos antropomorfos han sido realizados en cuerpo cuadrangular o rectangular; dos de ellos presentan el reconocible diseño interno de dos diagonales cruzadas, en tanto el restante presenta una sola línea diagonal punteada. Por ende, estamos nuevamente en presencia del icono “antropomorfo escutiforme”, con piernas en forma de pequeñas líneas paralelas, y brazos también lineales, pero semiabiertos. El tema de la jerarquización y la sobre-denotación de los motivos, característica clave del repertorio Santa Bárbara, también está presente aquí, dado que uno de los tres antropomorfos es notoriamente más grande que los otros, además de poseer tocado cefálico y diseño del tronco también más complejo que sus pares. Por añadidura, es el único que porta una vara corta en su mano.

En cuanto a los camélidos, presentan un alto grado de estandarización formal: pintados de cuerpo lleno, en posición estática, con cuatro patas rectas y cuerpo rectangular o subrectangular, todos ellos (salvo uno) alineados hacia la derecha del panel. Particularmente, los ejemplares atados por sogas recuerdan a figuras similares presentes en el Alero Zurita (Alto Loa). En general, la constatación del repertorio de antropomorfos escutiformes + camélidos esquemáticos, esta vez en un alero en el sector de Caspana, permite apreciar que también en este sector llegó a representarse una tendencia que por lo visto tuvo una cobertura generalizada en la región durante el Período Intermedio Tardío (Alto Loa, parte de la cuenca San Pedro-Salado y Salar de

---

<sup>322</sup> Arellano, 2000.

<sup>323</sup> Vilches y Uribe, 1999.

<sup>324</sup> Op. cit.: 76.

Atacama), con la añadidura que aquí el atuendo de los antropomorfos resulta equivalente, incluso en detalles formales, a algunos motivos grabados en el Alto Loa. Sin embargo, destaca la ausencia de éstos en otras partes de la subregión del Salado, lo cual permite poner en el tapete la tendencia diferencial que al parecer ha separado a Caspana del resto de la subregión en aspectos arqueológicos<sup>325</sup>, etnohistóricos<sup>326</sup> y etnográficos<sup>327</sup>.

Hemos podido apreciar que las representaciones de Cueva del Diablo, si bien resultan tal vez discordantes dentro de su entorno inmediato, encajan claramente dentro de un contexto rupestre más amplio para el Período; un caso semejante puede citarse para un petroglifo solitario, pero altamente relevante, ubicado sobre un bloque en los faldeos del volcán Paniri. Allí, el investigador S. Ibacache detectó y fotografió la figura de una serpiente grabada perimetralmente, de cerca de un metro de largo por 5 centímetros de alto; acompaña a la figura una línea ondulada grabada en un solo surco, más pequeña que el motivo anterior, al que de alguna forma reafirma semánticamente.

La particularidad más llamativa del serpentiforme principal es su condición de bicápite; en efecto, en cada uno de sus extremos presenta hocico hendido, ojo circular y orejas triangulares. La suma de estas características recuerda nítidamente al icono del “felino esquemático bifaz”, y consiguientemente al felino/draconiano bicápite que le habría dado origen a aquél. En el presente caso, la lógica representacional y los elementos formales son muy semejantes, salvo por la figura extremadamente alargada, que le da su carácter definitivo de sierpe. Aparentemente estamos en presencia de una mixtura entre la serpiente –presente en pinturas en Likán/Toconce y en Mallku- y el “felino esquemático bifaz” –presente en el área de San Pedro, y con origen icónico en el Noroeste Argentino-; sin olvidar, como se ha dicho en páginas precedentes, que un textil asociado a Aguada en San Pedro de Atacama ya presenta a ambos animales por separado, pero contiguos.

La importancia de la serpiente, en tanto agente propiciador de la lluvia y figura simbólica relacionada con el agua en general, ha sido convenientemente afirmada para el Norte Grande de Chile<sup>328</sup>; en el presente caso, se observa su presencia en los faldeos de una cumbre considerada sagrada dentro del paisaje cultural local<sup>329</sup>, y no debe olvidarse que el culto a las cumbres ha sido percibido como uno de los elementos religiosos centrales del Complejo Toconce-Mallku<sup>330</sup>. Todo ello permite redoblar la importancia de este bloque rupestre aparentemente aislado, pero relevante, de modo tal que los elementos “felínicos” pueden dar cuenta de una dualidad simbólica entre ambos referentes animales, ya afianzada durante el Período Intermedio Tardío.

Finalmente, es menester referirse a las representaciones grabadas que, con alta preeminencia de camélidos esquemáticos, se emplazan a lo largo del río Salado. Fundamentalmente pueden apreciarse en las cercanías de Ayquina y en el sitio de

---

<sup>325</sup> Sepúlveda 2002, Uribe y Adán 2004, 2005.

<sup>326</sup> Castro, 1997.

<sup>327</sup> Varela 1992, Castro y Varela 1994, Castro 1997.

<sup>328</sup> Grebe 1997, Espinoza 1998.

<sup>329</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2003; Castro y Aldunate, 2003.

<sup>330</sup> Aldunate y Castro, 1981; Berenguer, Aldunate y Castro, 1984; Schiappacasse, Castro y Niemeyer, 1989; Arellano, 2000; Aldunate, Castro y Varela 2002, 2003.

Quebrada Seca, ubicado sobre el flanco norte del río Toconce, a poco más de dos kilómetros del poblado homónimo.

En las cercanías de Ayquina, el arte rupestre fue emplazado a lo largo de ambas paredes de la quebrada del Salado, desde aproximadamente un kilómetro aguas abajo del pueblo de Ayquina, y por alrededor de 3 kilómetros. En total, las informaciones presentadas por investigadores de la zona dan cuenta de 57 paneles de arte rupestre: 33 de ellas en el flanco sur del río (24 grabados y 9 pinturas), y 25 en el flanco norte (24 grabados y una pintura)<sup>331</sup>. Si bien las representaciones fueron realizadas sobre la roca desnuda de la quebrada, gran parte de ellas se encuentran en directa asociación a terrazas de cultivo y silos prehispánicos<sup>332</sup>. En general, “el universo de representación es reiterativo en imágenes de camélidos, aunque también pueden observarse vizcachas, felinos, zorros y otros animales no identificados”<sup>333</sup>. Los autores también señalan que la representación de la figura humana es escasa, generalmente asociada a los camélidos.

Pese a que en Ayquina han sido destacadas algunas figuras que dan cuenta de realizaciones rupestres de tiempos coloniales tempranos<sup>334</sup>, la lógica representacional, las variedades formales y los repertorios iconográficos nos remiten claramente al Período Intermedio Tardío, y a su macrotemática regional. Efectivamente, estas formas de representar habrían podido proyectarse claramente en el tiempo hasta el siglo XVI o incluso comienzos del XVII, a partir de un arte rupestre ya arraigado y espacialmente generalizado durante los procesos regionales vividos en los siglos XI, XII, XIII y XIV.

El examen de las imágenes permite apreciar, una vez más, a camélidos esquemáticos rígidos, en su mayoría de dos patas en forma de  $\perp$ , con oreja grande y generalmente proyectada hacia delante. Las figuras suelen estar grabadas de cuerpo lleno, con un tronco que oscila entre un rectángulo, y una simple línea de raspado ancho; por ende, corresponderían formalmente a los cánones estilísticos de Santa Bárbara I. Suelen ser representados en hileras, que permiten apreciar en cada panel distintos ejes horizontales, ordenados entre sí. Los camélidos ordenados en hilera suelen presentar sogas que los atan entre sí; al igual que en el Alto Loa y en Cueva del Diablo, este mensaje se logra a través del expediente de líneas diagonales cortas, que atan el cuello o cabeza del camélido posterior, con la cola o cuerpo del anterior. También algunos ejemplares muestran bultos sobre el lomo, interpretables como “carga caravanera”<sup>335</sup>.

El icono de “camélidos esquemáticos en hilera” se asocia, una vez más, a antropomorfos esquemáticos que guían a cada contingente de animales por medio de una soga. Empero, en Ayquina no parecen percibirse figuras humanas demasiado complejas, ni portadoras de atributos imponentes. Más bien, se trata de motivos también grabados de cuerpo lleno, con extremidades inferiores lineales paralelas y brazos abiertos casi siempre en ángulo recto; en uno de los brazos descansa la soga, y en el otro una vara u otro elemento alargado. En los casos en que existe apéndice cefálico, éste se manifiesta en forma de  $\phi$  sobre la cabeza redondeada. Otros motivos zoomorfos son representados desde la misma lógica de cuerpos de grabado o raspado lleno, variando en las proporciones de tronco, extremidades o cola. Debe señalarse que algunos paneles

<sup>331</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990.

<sup>332</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.

<sup>333</sup> Gallardo, Castro y Miranda, op. cit.: 29.

<sup>334</sup> *Ibíd.*

<sup>335</sup> De acuerdo a la analogía enunciada en principio por Berenguer et. al., 1985.

presentan la figura de camélidos ultraesquemáticos lineales, contruidos sobre la base de ángulos rectos, muy semejantes a los que serán descritos a continuación al referirse al sitio Quebrada Seca.

No parece haber referencias en Ayquina a motivos referenciales que, en otros sectores de la región, sí acompañan al repertorio de camélidos esquemáticos + antropomorfos esquemáticos “simples”. Verbigracia, no observamos escutiformes, escudos, tumis, felinos esquemáticos ni mascariformes, entre otros, dejando en cierto modo “desnudo” al eje temático dual más frecuente del Período (pese a que los apéndices cefálicos presentes, siempre permiten denotar cierta particularidad). Tampoco se aprecia una intención de acompañar las escenas por parte de diseños lineales ni geométricos compuestos, limitándose la “variedad” a otros animales que, como está dicho, adoptan la misma lógica representacional. La siempre recurrida hipótesis sobre la temática caravanera parece especialmente adecuada para el presente caso, dado que la misma se muestra, aparentemente, más “prístina” que en otros sectores<sup>336</sup>; no obstante, existen otros alcances iconográficos e históricos, que serán analizados a partir del siguiente capítulo.

En tanto, en el sitio de Quebrada Seca, destaca la presencia de camélidos ultra esquemáticos sobre la base de ángulos rectos, con dos patas, realizados a partir de incisiones grabadas lineales, delgadas y profundas. Las representaciones de este sitio han dado pie para la definición de un estilo homónimo, dentro del cual se englobarían también los sitios del sector de Ayquina, junto a algunos sitios del área de Caspana (Cerro Verde, La Cruz, Incahuasi) y a sectores puntuales ubicados dentro de las vías de circulación del Pukara de Turi<sup>337</sup>. Generalmente, las representaciones “Quebrada Seca” se encuentran “en las paredes de las quebradas, contiguos a terrazas de cultivo, corrales, silos, yacimientos mineros y senderos de acceso al monte”<sup>338</sup>.

El llamado estilo “Quebrada Seca” ha sido identificado dentro del Período Tardío y, como tal, se ha vinculado su realización al dominio incaico en la región<sup>339</sup>; sin embargo, sus repertorios iconográficos y su asociación contextual al resto del registro arqueológico permiten claramente plantear su filiación con respecto al Período Intermedio Tardío. En concordancia con este último juicio, se ha afirmado que “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 (950-1400/1450 d.C.)”<sup>340</sup>. En definitiva, la adscripción temporal y cultural de estas representaciones será abordada con mayor detención en el capítulo siguiente.

---

<sup>336</sup> Algunos autores (Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Sepúlveda, 2002) han postulado que las representaciones de Ayquina podrían corresponder a pastores con sus rebaños; no obstante, resulta muy difícil de sostener que la actividad de pastoreo sea graficada con los animales atados linealmente entre sí, y además con bultos sobre el lomo.

<sup>337</sup> Gallardo y Vilches, 1995; Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Vilches y Uribe, 1999; Gallardo, Ms. 2001.

<sup>338</sup> Berenguer, 2004b: 91.

<sup>339</sup> Gallardo y Vilches 1995, Vilches 1999, Sepúlveda 2002, 2005.

<sup>340</sup> Berenguer, op. cit.: 90.

## Loa Medio. Los casos de Lasana y Ojos de Opache.

En el Loa Medio no han existido investigaciones sistemáticas de arte rupestre, contrastando con los estudios llevados a cabo en el Alto Loa y en la sub-región del Salado. Esta carencia llama particularmente la atención, por cuanto la presencia de muchos paneles y de una larga reocupación de arte rupestre salta a la vista, no sólo en el tramo que va desde Lasana a Chiu-Chiu, sino en distintos sectores en las cercanías de Calama. Particularmente, Le Paige ha dado cuenta de algunas de estas representaciones<sup>341</sup>, sin ir más allá de una exposición puntual; así mismo, aún hoy se observa, sobre algunos paneles ubicados en el camino entre Lasana y Chiu-Chiu, la desproporcionada marca de pintura blanca con números de un registro que nunca llegó a publicarse<sup>342</sup>. En años recientes, un reconocimiento parcial de realizaciones rupestres en éste último tramo, por parte de M. Sepúlveda, ha contribuido a paliar en alguna medida este déficit de investigación<sup>343</sup>.

Sin lugar a dudas, el tramo de 10 kilómetros comprendido entre Chiu-Chiu y Lasana, por el interior de la quebrada del Loa, ha sido un espacio recurrente para la realización de arte rupestre desde momentos tempranos. Así lo demuestra una serie de paneles de figuras abigarradas, en profusa yuxtaposición, que dan clara cuenta de la serie estilística Taira-Tulán a través de camélidos de distintos tamaños y en menor medida de antropomorfos y aves. Además de ello, existe también una numerosa cantidad de paneles –ubicados sobre todo en la pared Este de la quebrada- de gran variedad formal y temática, dentro de los cuales podrían identificarse algunos elementos iconográficos vinculados a momentos más tardíos dentro de la prehistoria local.

En primer lugar, destaca la figura de camélidos esquemáticos y semi-esquemáticos, grabados de cuerpo lleno o bien perimetralmente, con dos y cuatro patas y con un alto grado de variabilidad en cuello, orejas y cola; los casos de motivos hiperrectilíneos son escasos, al igual que los ejemplares con la oreja volteada hacia delante –característica de Santa Bárbara y también presente en otros sitios, como hemos visto-. Pueden encontrarse en solitario, en compañía de uno o dos motivos semejantes, o bien junto a otros referentes zoomorfos, diseños geométricos y antropomorfos. En sólo un caso pudimos dar cuenta in situ de una hilera de camélidos; se encuentran contiguos a un círculo concéntrico, y entre dos de los ejemplares parece apreciarse el atisbo de una línea a modo de soga. A este caso deberíamos sumar una imagen similar, publicada por M. Sepúlveda, aunque ésta última se trate de una pintura (roja) y no de un grabado<sup>344</sup>.

La presencia de otros zoomorfos está dada por cuadrúpedos de cuerpo alargado y cola grande, que podrían representar a zorros, y a felinos cuando la cola se presenta enroscada. En al menos un caso, destaca un felino realizado con mayores atributos distintivos: cuerpo esquemático y rectangular, con una serie de puntos que cubren toda la superficie interna, semejando el “moteado” de la piel del jaguar y de otros felinos menores como el linco; patas y cola seccionadas con líneas transversales, lo cual podría dar cuenta también del mismo moteado del cuerpo, pero que eventualmente puede estar dando cuenta de una propiedad “acorazada” del animal representado. A diferencia de

---

<sup>341</sup> Le Paige 1965, 1977.

<sup>342</sup> Estos grotescos números pintados sobre el arte rupestre corresponderían a los registros efectuados por J. C. Spahni durante la década de 1960 (V. Castro y C. Aldunate, com. pers. 2007).

<sup>343</sup> Sepúlveda, 2002.

<sup>344</sup> Sepúlveda, ob. cit.

otras figuras similares, donde la cabeza es realizada bajo convenciones muy similares a las de los camélidos, en el presente caso no existe cuello y la cabeza es sólo una proyección del cuerpo rectangular. Las imágenes del Museo de Sitio de Lasana ilustran algunas figuras felínicas parcialmente semejantes a la descrita, en cuanto a forma del cuerpo y a las patas “acorazadas”, pero sin el efecto moteado dentro del tronco.

Entre las figuras geométricas, destacan, como está dicho, los círculos concéntricos y también semicírculos radiados que en primera instancia se asemejan mucho a algunos tocados cefálicos, presentes en otros sitios como elemento distintivo de algunos antropomorfos esquemáticos. Además, se observan líneas serpentiformes que presentan abultamiento de grabado lleno en uno o en ambos extremos, lo cual robustece la presunción de que se trate, efectivamente, de la representación de serpientes.

Dentro de las figuras antropomorfas, existe gran variabilidad. Puede discernirse un grupo de motivos de perfil o semi-perfil, grabados en profundidad y movimiento extendido, a veces con un elemento alargado en una mano. En términos estilísticos y de animación, no parecen corresponder a figuras hasta el momento vinculadas para el Período Intermedio Tardío; sin embargo, se encuentran claramente separados en términos espaciales de las representaciones de la serie estilística Taira-Tulán, por lo que su adscripción no podría esclarecerse por el momento. En tanto, en otros antropomorfos se aprecian varias características que permiten establecer una clara vinculación iconográfica con los antropomorfos asociados en otros sitios al Período Intermedio Tardío: se trata de figuras esquemáticas rígidas, frontales, grabadas de cuerpo lleno, con los brazos en ángulo recto hacia abajo o hacia arriba, y con proyección cefálica en forma de medialuna o bien a modo de dos “cuernos” divergentes. En algunos casos portan elementos en las manos.

Por otro lado, podría caracterizarse un tercer grupo de antropomorfos, que han sido grabados perimetralmente, con un ancho corporal más bien delgado en comparación al grupo anterior; también se aprecia mayor detalle en el rostro (incluso se presentan los ojos). Igualmente, se observan en ellos apéndices cefálicos y elementos alargados portados, en una o en ambas manos; en el caso de éstos últimos, recuerdan la posición extendida del “Señor de los Camélidos”, identificado con la fase La Isla<sup>345</sup> para un período que en principio podría haber abarcado entre el 500 y el 1100 d.C. La semejanza es particularmente prístina en el caso de un motivo ubicado en el sector Pona, el cual, además de lo antes dicho, posee apéndice cefálico triple muy semejante al del motivo principal del panel más emblemático de la Fase La Isla (102-RU-I). Esta asociación puede verse reafirmada a partir de la identificación de algunos camélidos bicápites en otros paredones rocosos cercanos a Lasana<sup>346</sup>.

Entre las figuras antropomorfas, no obstante, destaca por tamaño, singularidad y prolijidad técnica la realización de un diseño ubicado sobre un gran bloque rocoso suelto en la ladera Este de la quebrada. En efecto, el grado de detalle y la mixtura de distintos anchos en el grabado tienden a aproximar a este motivo más bien a las lógicas de la litoescultura del área Circumtiticaca, que a las tradiciones de arte rupestre local. Se trata de una figura que parece replicar o al menos compartir las convenciones de representación de algunos soportes textiles y cerámicos relacionados con el desarrollo de Tiwanaku; la cabeza es cruciforme, con ojos y boca indicados con rectángulos; sobre

---

<sup>345</sup> Berenguer et. al., 1985.

<sup>346</sup> Berenguer et. al., ob. cit.

ella, se ubican dos apéndices cefálicos divergentes hacia fuera, sobre la base de ángulos rectos, que recuerdan el atributo de dos serpientes divergentes sobre la cabeza que poseen distintas figuras antropomorfas desde los tiempos de la Cultura Pucara<sup>347</sup>.

El tronco de la figura está constituido sobre la base de distintos rectángulos, y se observa claramente sólo uno de sus brazos, posicionado en ángulo recto hacia abajo. Aparentemente, el antropomorfo está inconcluso hacia su tren inferior; tampoco hay atisbos de su brazo izquierdo. Este posible “abandono” llama la atención, considerando el tiempo y trabajo que debió llevar configurar el diseño hasta el punto en que éste quedó inconcluso<sup>348</sup>. La importancia de este motivo –y, al mismo tiempo, una mayor certidumbre sobre su ubicación cronológica– se aprecia en que, en un tamaño pequeño y en sus márgenes, se grabaron con profundidad menor y estado de pátina claramente posterior algunos antropomorfos esquemáticos de cuerpo lleno, con apéndices cefálicos radiados, correspondientes al Período Intermedio Tardío. También se hizo lo propio con camélidos esquemáticos de dos y cuatro patas, formalmente heterogéneos entre sí. Aún más, la parte inferior del bloque porta la clásica cruz con pedestal de la extirpación de idolatría (tema que será tratado en el capítulo V del presente escrito), lo cual ratifica que el prestigio sacralizado de este bloque en particular se habría proyectado incluso a tiempos del contacto hispano-indígena.

En general, la alta variabilidad formal dentro del referente “camélido esquemático”, y los pocos casos en que éste se presenta en hileras, inducen a pensar que gran parte de los motivos ubicados en la pared y bloques rocosos del sector Lasana-Chiu Chiu podrían corresponder a tiempos donde la mayor estandarización formal del camélido esquemático aún no se desarrollaba dentro de los repertorios iconográficos del arte rupestre local. Como se ha visto, esto resultaría coherente con la Fase La Isla, entendida como un momento histórico de transición desde lo naturalista a lo esquemático centrada en ciertos referentes iconográficos puntuales, “traducidos” desde otros soportes. La presencia de camélidos bicápites y de antropomorfos que evocan al “Señor de los Camélidos” podría solventar esta apreciación.

Podríamos hablar, de este modo, de una transición estilística y de un repertorio iconográfico en proceso de “traducción”, cuya adscripción por parte de los investigadores al Período Medio<sup>349</sup> nos permite más bien plantear la idea de una ruptura con elementos de continuidad: vale decir, cómo las tradiciones naturalistas de representación local comenzaron a variar progresivamente su manera de componer y de jerarquizar al camélido; como contrapartida, se observa que la inclusión de nuevos referentes iconográficos trae ciertas reglas estandarizadas a priori, pero que éstas deben ser realizadas bajo los prismas formales disponibles dentro de la tradición rupestre. Efectivamente, los antropomorfos simples que acompañan al “Señor de los Camélidos” –y a los cuales no les ha sido dado denotar elementos específicos “foráneos”–, no guardan gran distancia estilística con otros similares inscritos dentro de la serie Taira-Tulán.

De este modo, se ratificaría la proyección del repertorio iconográfico La Isla como una serie de convenciones contextuales posiblemente relacionadas a la influencia de

---

<sup>347</sup> De hecho, el personaje frontal de la Puerta del Sol también los tiene, pero más pequeños.

<sup>348</sup> Proporcionalmente a lo que se observa del diseño, puede proyectarse que el tamaño completo de la figura estaría en torno a 1.50 metros de alto por 1 metro de ancho.

<sup>349</sup> Berenguer et. al. 1985, Berenguer 1999.

Tiwanaku, pero que en términos netamente formales-estilísticos marcan una especie de transición gradual entre la tradición naturalista del Formativo y la tradición esquemática que muestra regionalmente su impronta durante el Período Intermedio Tardío. Por otro lado, ¿cuán anteriores resultan dichas representaciones a éste último período? Por ahora, no podemos saberlo; sin embargo, la reocupación de los mismos paneles, o de paneles contiguos, entre las figuras identificadas con la Isla y aquellas claramente afines al Intermedio Tardío, parecen indicar una lógica de continuidad espacial que ninguna de ellas posee con los paneles naturalistas (al menos en el sector de Lasana); esto podría hacer pensar que los realizadores del Período Intermedio Tardío no se sintieron ajenos a los referentes culturales de la iconografía La Isla, y que por ende, existió cierta continuidad temporal entre ellas. Así, ambos repertorios podrían estar incluidos dentro del lapso histórico en el cual los habitantes de Chiu-Chiu poblaron y ocuparon agrícolamente el sector de 10 kilómetros que separa su localidad de Lasana (800-1400 d.C.)<sup>350</sup>.

En cuanto al prolijo diseño de apéndices cefálicos serpentiformes, me parece que su realización dentro del marco rupestre no es, propiamente, una traducción, sino un directo traslado; de ahí tal vez su carácter de excepcional, muy posiblemente paradigmático y previo a las realizaciones de formato La Isla.

Por otro lado, el sector de Ojos de Opache presenta también un caso decidor, con respecto a figuras adscribibles al Período Intermedio Tardío. Se trata de una angosta quebrada, situada a no más de 18 kilómetros al Oeste de Calama<sup>351</sup>; en ella destacan dos fuentes de agua y un potente verdor en torno a éstas, que contrasta con la sequedad inmediatamente circundante. A no más de 100 metros de la quebrada, se observa un bloque rocoso sobre el cual se ha grabado con trazo fino y sin mucha profundidad una hilera de tres camélidos atados por sogas a la cola del anterior, dirigidos por un antropomorfo de cuerpo rectangular y extremidades lineales, quien precede la primera sogá.

En una factura similar se observa otro bloque, algo más distante de los Ojos, en el cual se aprecia un antropomorfo esquemático de cuerpo cuadrangular y pequeñas extremidades lineales, sin ningún elemento que lo distinga más allá; le acompañan un camélido esquemático de cuatro patas, semejante a algunos de Lasana, y dos líneas serpentiformes con un extremo abultado que efectivamente parecen representar a serpientes. Por tamaño y posición, éstas parecen regir el panel, muy posiblemente vinculadas a los Ojos de Opache a partir de la conocida relación sacra andina entre agua y sierpes<sup>352</sup>.

Sin embargo, las figuras más llamativas del sector corresponden a pinturas, y se ubican en un bloque mayor aún que los anteriores, protegidas por una pequeña cornisa natural que hace las veces de un “mini-alero”. Los motivos están realizados en colores negro, blanco y rojo, y corresponden en su mayoría a antropomorfos, observándose no obstante algunos camélidos esquemáticos de cuatro patas (tres íntegros en negro y uno íntegro en blanco). En general, destaca la inusitada buena conservación del color blanco, que como es sabido tiende a deteriorarse primero que los demás en las pinturas rupestres<sup>353</sup>.

---

<sup>350</sup> Berenguer, 2004.

<sup>351</sup> V. Varela, com. pers. 2007.

<sup>352</sup> Grebe 1997, Espinoza 1998.

<sup>353</sup> Fernández Distel, 1992.



Entre los antropomorfos, puede apreciarse un grupo compuesto por motivos íntegramente en negro, esquemáticos de cuerpo trapezoidal, cabeza tumiforme y extremidades lineales. En todos los casos, el interior del tronco tiene espacios sin pintura que en conjunto permiten generar el efecto de un decorado, lo que los asimila fuertemente a antropomorfos escutiformes identificados en otros sitios. El otro grupo está compuesto por motivos que combinan singularmente el blanco y el rojo, en campos especialmente acotados para cada uno de ellos: extremidades inferiores blancas con pies rojos; túnica trapezoidal blanca con línea horizontal roja; cabeza roja y apéndices cefálicos blancos. Este tratamiento de imagen resulta claramente peculiar dentro de las pinturas rupestres de la Provincia del Loa, pero debe señalarse que el estado de conservación en que se ha encontrado la mayoría de ellas, probablemente ha impedido detectar patrones de diseño como el que afortunadamente se conserva en gran medida en Ojos de Opache.

Tanto iconográficamente, como en términos de la mencionada distribución blanco/rojo, los motivos referidos tienen un claro símil con algunos motivos antropomorfos pintados en la gruta de Carahuasi, del Noroeste Argentino. En éste último caso aparecen armados, acompañando a los grandes escudos característicos de dicho sitio. De acuerdo a lo que se ha señalado en páginas previas del presente capítulo, existe una sólida base hipotética para postular que los motivos blanco-rojos y los negros con cabeza de tumi podrían estar representando a dos linajes, o bien a dos identidades étnicas en interacción entre sí, que de este modo estarían dando curso a las reivindicaciones propias de una época de beligerancia, no predominio, y surgimiento de poderíos locales e interdigitados.

Ahora bien, dado que en Ojos de Opache las correspondencias iconográficas con el Noroeste Argentino se robustecen por medio de correspondencias estilísticas muy precisas, cabría preguntarse si no nos encontramos nuevamente en presencia de un espacio y/o vía de acceso reivindicados por grupos étnicos o señoríos metalurgistas (nuevamente se presentan los hombres “cabeza de tumi”), cuyo centro neurálgico se encuentra en la vertiente argentina, tal como al parecer se aprecia en el Alto Loa y en Altos de San Bartolo; en este caso, el área de reivindicación alcanzaría un rango de alcance territorial bastante amplio. Debe recordarse, no obstante, que ninguno de estos grupos habría alcanzado, durante el Intermedio Tardío, a ostentar un grado de poder tal que les permitiese reivindicar territorios extensos de modo continuo, sino más bien a través de “islas”, o espacios segmentados e interdigitados con los de otros grupos. Otra opción es que no estemos necesariamente en presencia de realizaciones rupestres de los mismos grupos que hollaron Carahuasi ni el Alto Loa, sino que simplemente se trate de grupos locales que recurren a los mismos códigos “internacionales en boga” para sentar su derecho sagrado, social, político y económico a la posesión del preciado espacio de los Ojos de Opache.

En cualquier caso, y pese a la carencia de sistematización general de las investigaciones rupestres en el Loa Medio, los casos de Lasana y Ojos de Opache permiten ratificar el alcance regional de ciertos repertorios iconográficos, insertos dentro de una tradición representativa esquemática; además de percibir un posible momento inmediatamente previo a dicha tradición, que incorpora elementos pertenecientes a universos simbólicos foráneos en medio de una gradualidad entre tradición naturalista y tradición esquemática.

## ***Identidades, Religión y Arte Rupestre: Resumen y Conclusiones Preliminares***

A lo largo del presente capítulo hemos visto cómo una serie de elementos emergentes, tanto locales como externos, permiten apreciar un nuevo escenario de reconfiguración regional que se manifiesta materialmente en la presencia de pukaras, aldeas aglutinadas, mayor densidad y presión demográfica, y complejización agrohidráulica en los cultivos. Esto se relaciona con la particularización de distintas identidades étnicas en proceso de diferenciaciones mutuas, que en principio debieron relacionarse a través de una dinámica de beligerancia, en medio de la cual la confrontación directa no es necesariamente un indicador permanente, sino un condicionante latente en medio del cual las relaciones culturales, sociales y religiosas se condicionan y pueden seguir desarrollándose e, incluso, enfatizándose. Precisamente a partir de operaciones simbólicas generadas tras la beligerancia, podrían haberse desarrollado ciertos mecanismos de integración. A partir de esto, resulta ilustrador el comentario de Lorandi y Boixaidó, quienes “confirman que el esquema de ataque/negociación que el nativo ofrece al invasor no es otro que el que ellos ya conocían desde tiempos remotos, en sus relaciones interétnicas”<sup>354</sup>.

Específicamente, se ha notado que San Pedro de Atacama parece haber perdido el rol prioritario que cumplía en tiempos de la red de interacción centrada en Tiwanaku; en cambio, cobra relevancia la cuenca del Loa, que comenzó a concentrar cantidades de población aglutinada que no había conocido en tiempos anteriores. Así se aprecia en los casos de Lasana, Turi y Topaín, que podrían haber sido parte de una “Tradición del Desierto” que debió entrar en relaciones de beligerancia con los miembros de la “Tradición Altiplánica” instalados en Toconce y posiblemente también en Paniri<sup>355</sup>. Hacia el siglo XIII, la penetración de chullpas y de materialidad inmueble en Turi indicaría que la Tradición Altiplánica -identificada con el Complejo Toconce-Mallku- llegó a entrar en ese importante asentamiento de modo decidior<sup>356</sup>.

En medio de este escenario, se identifica un marco religioso nucleado a partir del Complejo Alucinógeno, el cual debió constar al menos de dos partes: por un lado, un énfasis en la experiencia numinosa individual, y restringida a determinados especialistas; por otro lado, una articulación religiosa social en torno a estos especialistas y al Complejo Alucinógeno en general. Esta última dimensión no resulta directamente experiencial, sino que se sustenta en la construcción de un pilar mítico y un pilar ritual, como lo evidencian las ofrendas de tabletas incluso en la inhumación de niños lactantes. Si bien este marco religioso aparece directamente vinculado al Período Medio en San Pedro de Atacama, la materialidad ha evidenciado que siguió vivo en el Período Intermedio Tardío, específicamente con presencia notoria en El Loa.

Dado que el cambio cultural siempre es más lento que el cambio social y político<sup>357</sup>, he planteado que el ordenamiento político-social asociado al Complejo Alucinógeno durante el Período Medio y vinculado a la órbita Tiwanaku bien pudo sufrir drásticos cambios durante los primeros siglos del Período Intermedio Tardío, pero que aún así el componente religioso del mismo pudo mantenerse presente y proyectarse hacia los

---

<sup>354</sup> En Fernández Distel, 1992: 173.

<sup>355</sup> Berenguer, 2004.

<sup>356</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2003.

<sup>357</sup> Turaine, 2006.

siglos siguientes, dentro de los universos simbólicos de la población local y de sus propensiones a la acción (sistema mítico-ritual).

Por otra parte, la Tradición Altiplánica emerge en el contexto de principios del Período Intermedio Tardío con su propio marco religioso, el cual se denota materialmente a partir del complejo chullpario y la orientación de éstas hacia las más altas cumbres; de lo que se colige un sistema mítico-ritual que relaciona la muerte, la naturaleza, las divinidades, los antepasados y la fuerza inmanente de los cerros. Esto se observa en el propio carácter de las chullpas y en su eventual reemplazo simbólico de los cuerpos sepultados, evidenciándose una relación con la muerte cercana, accesible y dialógica, con rituales insertos en la cotidianeidad de la comunidad. Ello contrasta con el rol restringido, especializado y básicamente misterioso sobre el cual se constituyó el marco religioso del Complejo Alucinógeno.

De modo que estamos en presencia de, al menos, dos marcos religiosos operando a través de universos simbólicos y prácticas culturales concretas en la dinámica social del Período Intermedio Tardío. El avance del patrón chullpario en sectores alejados del núcleo del Complejo Toconce-Mallku, con el paso de los siglos, permite apreciar no sólo una integración social y cultural de carácter asimétrico (ambas tradiciones se interdigitan, pero objetivamente una avanza y la otra se mantiene o retrocede), sino un contexto de operaciones simbólicas en el cual ambos marcos religiosos también se relacionaron; de hecho, existe continuidad directa en espacios funerarios de ofrendas propias del Complejo Alucinógeno y de la Tradición Altiplánica Chullparia.

En este sentido, el rol de la iconografía puede resultar clave para establecer correlaciones con dicho contexto de beligerancia, integración asimétrica política y social, y operaciones simbólicas entre dos marcos religiosos. Como es sabido, el Complejo Alucinógeno se encuentra asociado a repertorios iconográficos muebles, en buena medida deudores de los universos simbólicos de Tiwanaku, y también derivados de tiempos incluso precedentes a dicha influencia. En tanto, el arte rupestre, como dominio de representación con sus propias reglas y propiedades, llevaba a la fecha una larga tradición naturalista conceptualizada principalmente a partir de la serie estilística Taira-Tulán y del estilo Confluencia. Ambos estilos están identificados con la actividad de cazadores y pastores, quienes habrían vinculado sus realizaciones rupestres a un carácter ceremonial propiciatorio relacionado con la fertilidad<sup>358</sup>; vale decir, sitios y representaciones adscribían a un carácter propiamente hierofánico para sus realizadores.

Es posible que ambos dominios de representación –soportes muebles del Complejo Alucinógeno y arte rupestre de pastores/cazadores– se mantuvieran mutuamente prescindentes, en general, durante el Período Medio; sin embargo, el repertorio iconográfico identificado con la Fase La Isla (Alto Loa y Angostura) y la presencia de motivos similares cerca de Lasana, podrían estar dando cuenta de la primera “intromisión” de referentes icónicos originados desde fuera de las tradiciones rupestres locales; al mismo tiempo, se observa un proceso estilístico de transición entre la lógica de representación naturalista y la lógica de representación esquemática.

Para tiempos iniciales e incluso inmediatamente previos al Período Intermedio Tardío, se observan también cambios hacia una progresiva esquematización y restricción de la

---

<sup>358</sup> Berenguer y Martínez 1986, Berenguer 1999, 2004b.

animación en las pinturas rupestres de la subregión del Salado; particularmente, se ven semejanzas entre éstas y los motivos rupestres ubicados en la vertiente boliviana del Complejo Toconce-Mallku, específicamente en los sitios de Cueva Mallku y Chaquilla. En todos estos sitios se observa una predilección por el emplazamiento en aleros, y tanto en Likan-Toconce como en Cueva Mallku, lo hacen directamente asociados a enterramientos en chullpas y en aleros rocosos o “falsas chullpas”.

Si sumamos la identificación general de los aleros como espacios rituales, a la directa relación entre funebria e iconografía rupestre, podremos apreciar que estas realizaciones mayoritariamente pintadas son componentes activos de la sacralidad de estos emplazamientos, al menos durante los primeros tiempos del Período Intermedio Tardío; en ellos prima la figura humana y no sería un despropósito plantear que identifican a algunos de los antepasados enterrados o simbólicamente emplazados en las chullpas cercanas, en relación al marco religioso altiplánico ya expresado: relación accesible, cercana y dialógica con la muerte/los muertos, a su vez asociados a las altas cumbres. Otras figuras, como un “Señor de los Camélidos” pintado en Likan y un felino pintado en Chaquilla<sup>359</sup>, evidencian que también este Complejo mantenía aún presente en sus universos simbólicos parte residual de la huella de influencia Tiwanaku.

En tanto, para siglos posteriores dentro del Período Intermedio Tardío se observa la impronta de lo que ha sido llamado como un “estilo regional circumpuneño”<sup>360</sup>, consistente en el repertorio iconográfico de camélidos simples, agrupados o en hilera, realizados en una factura esquemática, aunque con disimilitudes estilísticas; les acompañan antropomorfos también esquemáticos, a veces componiendo junto a ellos una escena de caravana con sogas que asocian al hombre con uno o varios camélidos. Si bien en general el camélido prima numéricamente en la Provincia del Loa (no así en el Noroeste Argentino), se ve supeditado composicionalmente al antropomorfo cuando comparte panel con él.

Destacan algunos antropomorfos realizados sobre una base representacional escutiforme, que portan elementos y tocados cefálicos y que parecen constituir derivaciones icónicas o “familias” de íconos junto a grandes diseños de escudos, como la reconocible “Doble Hacha” Santamariana. También se observa esta derivación icónica en la realización de tumis, hombres-tumi, y hachas en forma de “T”, ya sea antropomorfizadas o no. Todos estos motivos forman parte de un repertorio iconográfico en principio derivado del Noroeste Argentino, que en el lado chileno se asocia fundamentalmente a camélidos en hilera; al otro lado de la cordillera han sido vinculados a una heráldica de apropiación del paisaje<sup>361</sup>, y dado que en Chile se ven en compañía de un referente “caravanero”, es factible pensar que se trate también de una reivindicación espacial, pero esta vez a distancia de sus núcleos territoriales de origen. Esto último está en concordancia con el modelo de “islas” interdigitadas, en medio de la fricción entre distintas identidades étnicas planteado para el Período Intermedio Tardío. Adicionalmente, la apropiación del paisaje y de ciertos espacios específicos implica la fundación sacralizada de un cosmos, desde la cual se fundamenta una legitimación del dominio; el arte rupestre como dimensión de representación parece haberse relacionado

---

<sup>359</sup> En efecto, la cabeza y particularmente la nariz de este felino pintado, se asemejan claramente a algunas cabezas de felinos talladas como elementos secundarios en tabletas del Complejo Alucinógeno asociadas a Tiwanaku (M. López, com. pers. 2007).

<sup>360</sup> Núñez et. al. 1997, Berenguer 2004.

<sup>361</sup> Crespo, 1998.

directamente con ello en este período. Particularmente en el caso de este repertorio iconográfico, se percibe además la sobrerrepresentación de una identidad asociada al dominio de los metales, particularmente en su variante bélica; ello parece coincidir con la presencia de estos motivos en el Alto Loa y en Altos de San Bartolo, rutas de acceso a enclaves mineros. La distribución de este repertorio iconográfico alcanza en la Provincia del Loa a distintos sitios de la cuenca del San Pedro/Salado, además de los ya conocidos sitios del Alto Loa; en cambio, no se observan en la subregión del Salado, salvo en casos puntuales (como Cueva del Diablo).

La consolidación de una tradición metalurgista en el Noroeste Argentino durante el Período Intermedio Tardío<sup>362</sup>, y la disminución durante el mismo período del referente metalúrgico en San Pedro de Atacama, parecen dar cuenta de un predominio de las identidades étnicas de la vertiente argentina sobre el control y, posiblemente, sobre la exclusividad en los centros de extracción mineros de la vertiente chilena; eso se reafirma a lo largo de un eje de circulación “vertical”, sacralizado para el paso de las caravanas de estos Señores del Metal. Este eje vertical parece haber estado constituido en conjunto por el Alto Loa y por una serie de sitios a lo largo de la cuenca del San Pedro/Salado, donde el arte rupestre se erige en sí mismo en una operación simbólica de largo aliento. Por ende, cobra sentido el señalar que “la producción especializada de metales es parte de esta hegemonía política y religiosa de la élite surandina orientada a crear riqueza y simbolismo para la consolidación del poder”<sup>363</sup>.

Evidentemente, y dado el modelo de relaciones presente en el Período Intermedio Tardío, este predominio selectivo no tendría por qué haberse hecho extensivo a los grandes centros poblados de la época, como Lasana, Turi o los propios oasis de San Pedro, donde los “Señores del Metal” no habrían tenido ni el poderío suficiente ni, por ende, la intención para extender allí su despliegue; tampoco se le observa en el área dominada por el Complejo Toconce-Mallku, para el cual adicionalmente se ha señalado que su desarrollo metalúrgico fue discreto durante el período en cuestión<sup>364</sup>. No obstante debe recordarse que, tras el brusco descenso de artefacto metálicos en San Pedro de Atacama a partir de la Fase Yaye, “la élite controlaba la producción y usaba las piezas metálicas del poder, como lo demuestra el entierro aislado de un personaje Yavi en el ayllu de Conde-Duque con una muñequera de plata y hacha de cobre con gancho del clásico modelo trasandino”<sup>365</sup>. Eventualmente, este entierro puede estar dando cuenta de un trato funerario privilegiado hacia un forastero identificado con el eje de circulación sacralizado de los “Señores del Metal”.

Por otro lado, el repertorio iconográfico en el cual antropomorfos y escutiformes se unen a camélidos esquemáticos presenta algunas variaciones en sitios del San Pedro/Salado y del Salar de Atacama; así, sobre el mismo icono de antropomorfos esquemáticos, se construyen otras lógicas formales que se alejan total o parcialmente del rectángulo escutiforme como eje de representación. Esto se observa en casos como Purilacti, Quebrada de Tambores, Quesala y Chuschul, donde antropomorfos muestran atavíos y elementos de denotación metalúrgica, aún cuando lejos de las convenciones estilísticas identificadas principalmente en el Alto Loa y en el Noroeste Argentino.

---

<sup>362</sup> González 1997, Núñez 1999, Núñez et. al. 2003.

<sup>363</sup> Clarck y Parry, 1991 en Núñez, 1999: 180.

<sup>364</sup> Arellano, 2000.

<sup>365</sup> Núñez, ob. cit.

En el propio caso de Chuschul y en Piedra de La Coca, los escutiformes coexisten en espacios contiguos, pero claramente diferenciados, con motivos mascariformes cuya máxima extensión alcanza desde Quesala (Talabre) hasta Mirador del Inka, sin llegar a la cuenca del Loa; por ende, podrían corresponder a un icono claramente delimitado a la menguada área de influencia de San Pedro. Como a su vez recuerdan a aparentes máscaras presentes en el “Señor de los Camélidos” de la Fase La Isla, podría evocarse el origen de este icono en las prácticas religiosas, de alcance político y social, del Complejo Alucinógeno presentes a su vez desde el Período Medio (la máscara como medio del chamán para comunicar su viaje extático al resto de los presentes). Otra evidencia de traspaso icónico desde bienes muebles y desde el Período Medio hacia el arte rupestre y hacia el Período Intermedio Tardío parece ser el caso de un felino bicéfalo con atributos serpentiformes, que se observa claramente en Pampa Vizcachilla y que aparece en versiones de mayor abstracción y síntesis formal en Likan Este y Altos de San Bartolo (también en un panel de Santa Bárbara<sup>366</sup>).

Por otro lado, en la sub-región del Salado el repertorio iconográfico del Período parece principalmente reducido a su componente numéricamente más ubicuo, el camélido esquemático; pese a que su vinculación iconográfica y contextual parece clara en torno al Período Intermedio Tardío, son discutidos en el capítulo siguiente, dado que los investigadores de la zona en principio los han adscrito al Período Tardío<sup>367</sup>.

En todos los casos mencionados, se ratifica a los sitios de arte rupestre como espacios relevantes de significación, por medio de los cuales se plasman aspectos relacionados a las problemáticas propias del Período en cuestión; ya sea sancionando, ratificando o propiciando acciones desde una base de sacralidad que se hace tanto más explícita en un contexto en el que interactúan distintas identidades étnicas en proceso de diferenciación y de negociación. Efectivamente, si un bloque rupestre es hierofánico, o es entendido como “huaca”, debe recordarse que las huacas “están estrechamente ligadas a los derechos sobre determinados territorios”<sup>368</sup>. O sea, no hay más efectiva fórmula de apropiación, que aquella que converge por medio de lo sagrado.

---

<sup>366</sup> Ilustrado por Berenguer, 1999.

<sup>367</sup> Gallardo y Vilches, 1996; Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Vilches y Uribe, 1999; Sepúlveda, 2004.

<sup>368</sup> Hernández Llosas, 2006: 14.

Representaciones adscritas al llamado  
Estilo Santa Bárbara I. Fotos: Fernando  
Maldonado.

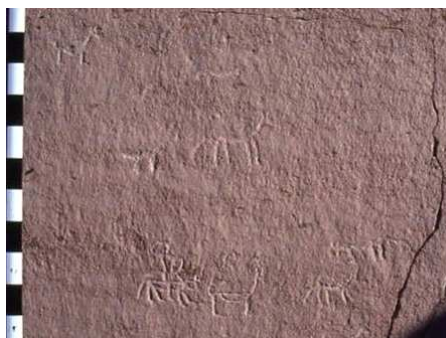


Figura 1.



Figura 2. Antropomorfos de base escutiforme y camélidos esquemáticos en un  
bloque de Santa Bárbara. Foto: Fernando Maldonado.

Íconos rupestres en el Alto Loa. A la derecha, antropomorfos de base escutiforme y camélidos esquemáticos (en Berenguer, 2004b); abajo, antropomorfos de base escutiforme con diseño interno de "piel moteada" (en Berenguer, 1999).

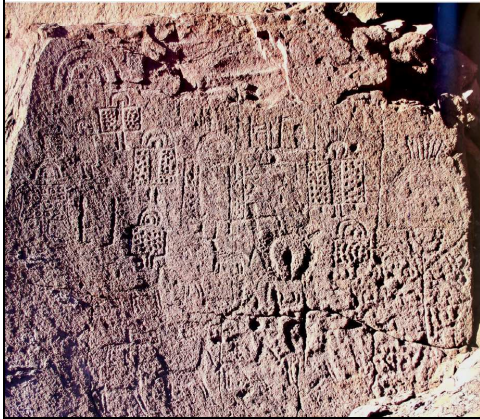
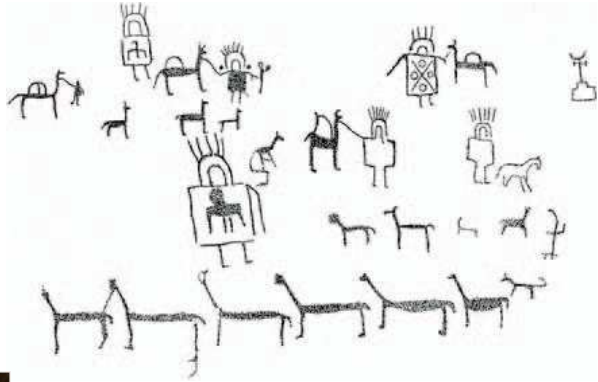
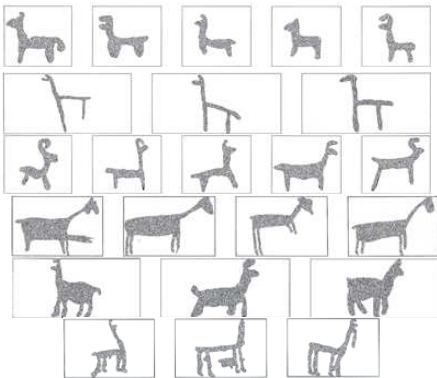


Figura 3.



Camélidos esquemáticos con distintas variaciones intraestilísticas en Santa Bárbara 518; según Berenguer, Cabello y Artigas, 2007.



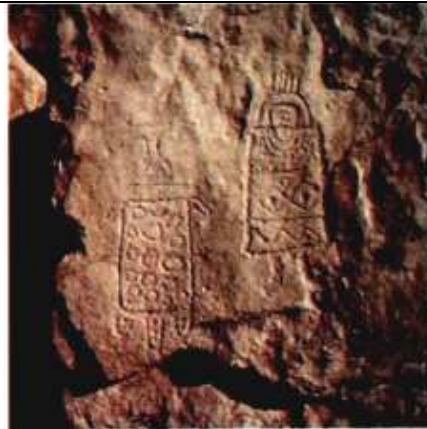
Camélidos esquemáticos en el caserío de Santa Bárbara 41. En Berenguer, 1999.

Figura 4.

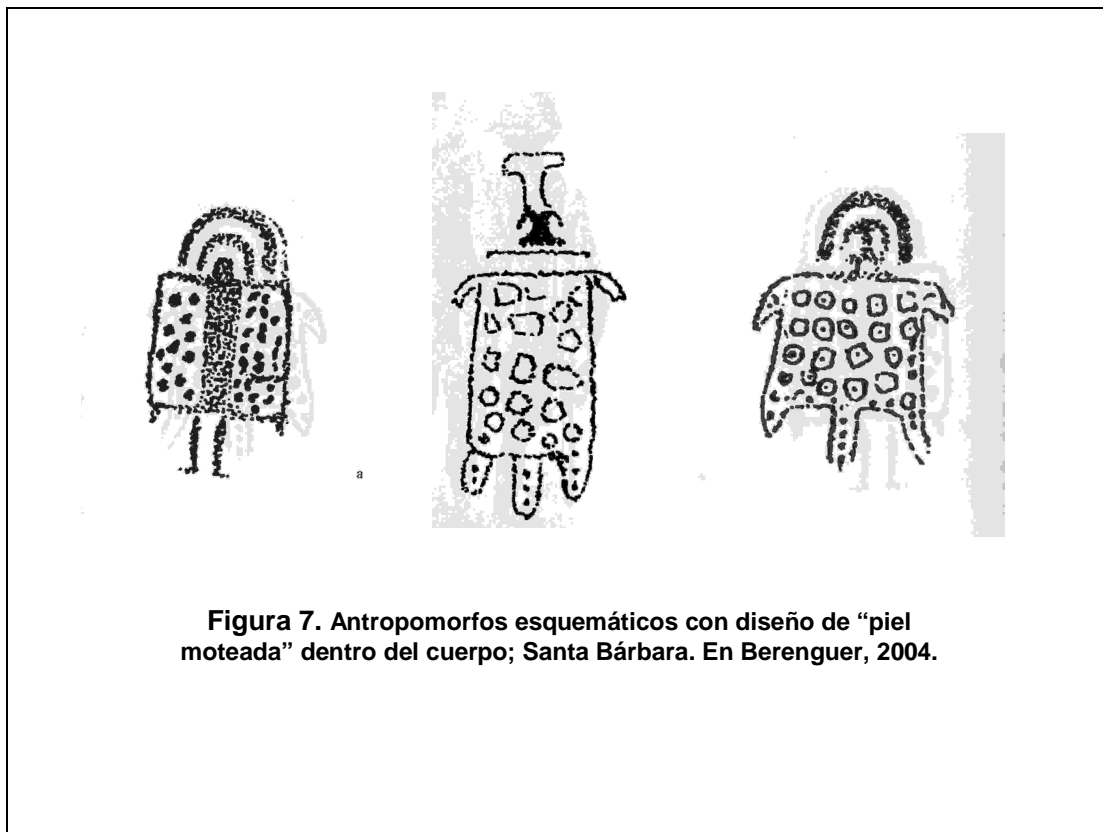




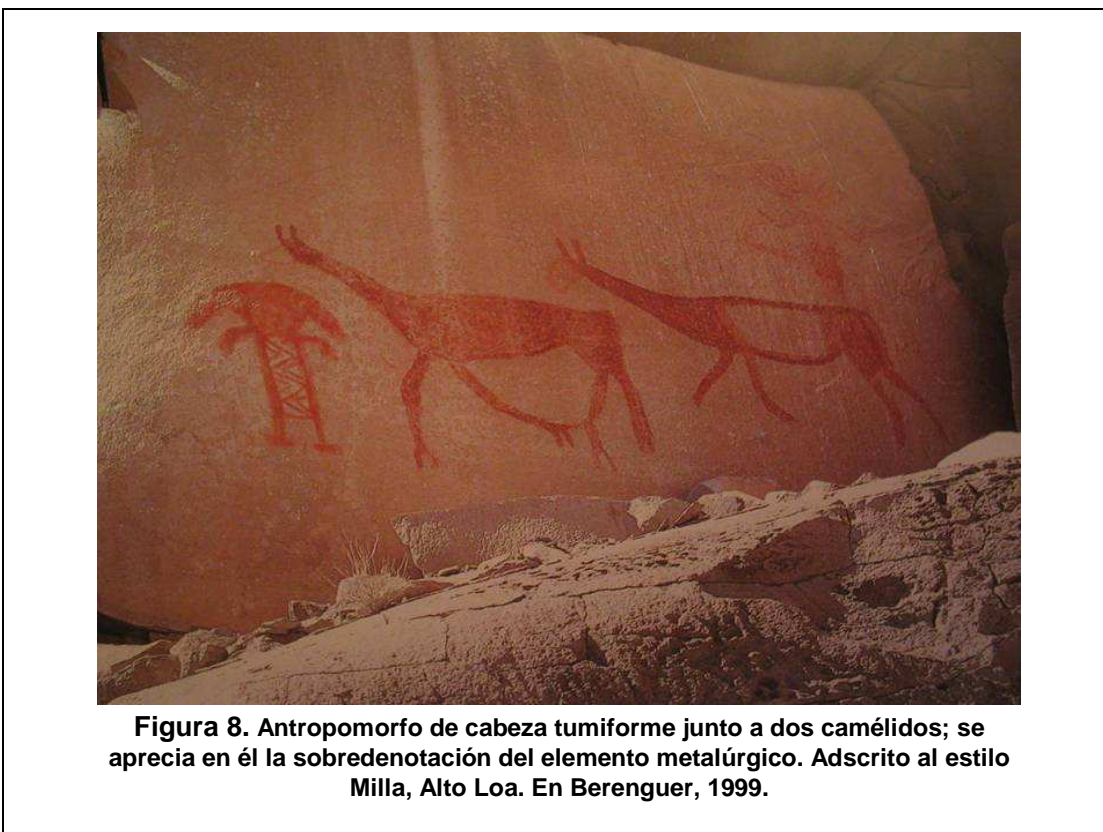
**Figura 5. Motivos escutiformes pintados en el Alero Santa Bárbara, Alto Loa. Uno de éstos remite claramente a la “Doble Hacha” Santamariana. (En Berenguer, 1999).**



**Figura 6. A la izquierda, antropomorfo de base escutiforme con atributos de Sacrificador; sobre estas líneas, antropomorfos con tocado cefálico y diseños dentro del cuerpo; en el Alto Loa. (En Berenguer, 1999).**



**Figura 7. Antropomorfos esquemáticos con diseño de “piel moteada” dentro del cuerpo; Santa Bárbara. En Berenguer, 2004.**

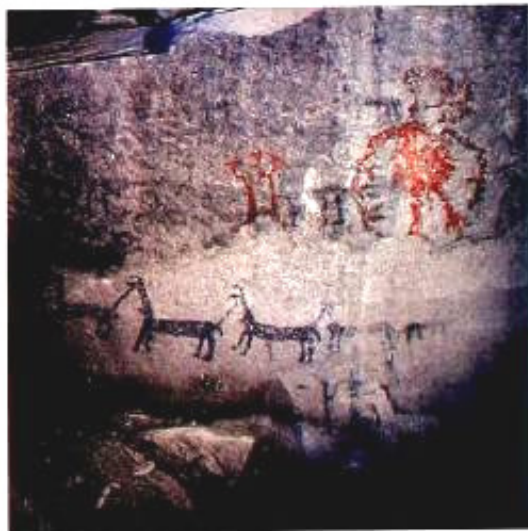


**Figura 8. Antropomorfo de cabeza tumiforme junto a dos camélidos; se aprecia en él la sobredenotación del elemento metalúrgico. Adscrito al estilo Milla, Alto Loa. En Berenguer, 1999.**



**Figura 9. Cruces Andinas en el sector de Santa Bárbara. Foto: Fernando Maldonado.**

**Abajo: camélidos esquemáticos, antropomorfos y un posible “Hombre-Cóndor” en el Alero Zurita, sector del Alto Loa (en Berenguer, 1999); a la derecha, antropomorfos con aparente “cabeza de cóndor” en Incahuasi Inca, sector de Caspana (foto: Victoria Castro).**



**Figura 10.**



**Figura 11. Antropo-zoomorfo con posición corporal y fauces semejantes a las figuras precedentes de Incahuasi; en Sierra El Alto-Ancasti, Noroeste Argentino. (En Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005).**



**Figura 12. Iconografía Santamariana pintada en la gruta de Carahuasi (Salta, Argentina). Destaca el motivo de la "Doble Hacha". En Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005.**

Detalle de motivos de “Doble Hacha” en la Gruta de Carahuasi (Salta, Argentina). En Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005.



Figura 13.



Figura 14.

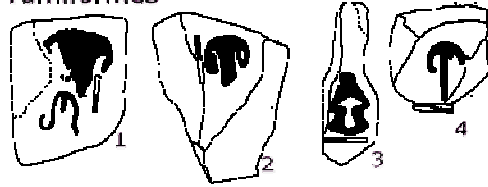
A la izquierda, motivo “Escudo” en Peña Colorada 1 (Antofagasta de La Sierra). En Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005). Abajo, bloque con zoomorfos esquemáticos y escudo de “Doble Hacha” en un bloque de Salta. En Lanza, 2003.



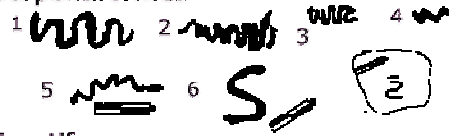


Figura 15. Arriba, diseño en forma de "T" con líneas diagonales cruzadas; posible denotación metalúrgica. Confluencia, Antofagasta de La Sierra (En Aschero, 1999). A la derecha, algunos motivos tumiformes, serpentiformes y escutiformes en sitios de Salta (En Lanza, 2003).

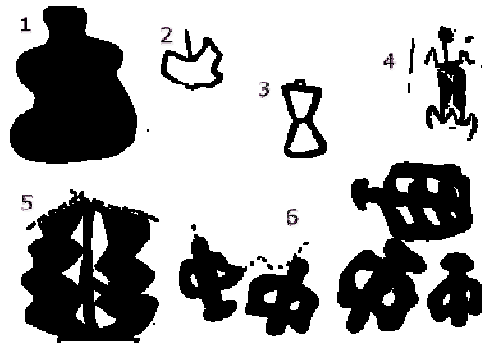
Motivos Figurativos Tumiformes



Serpentiformes



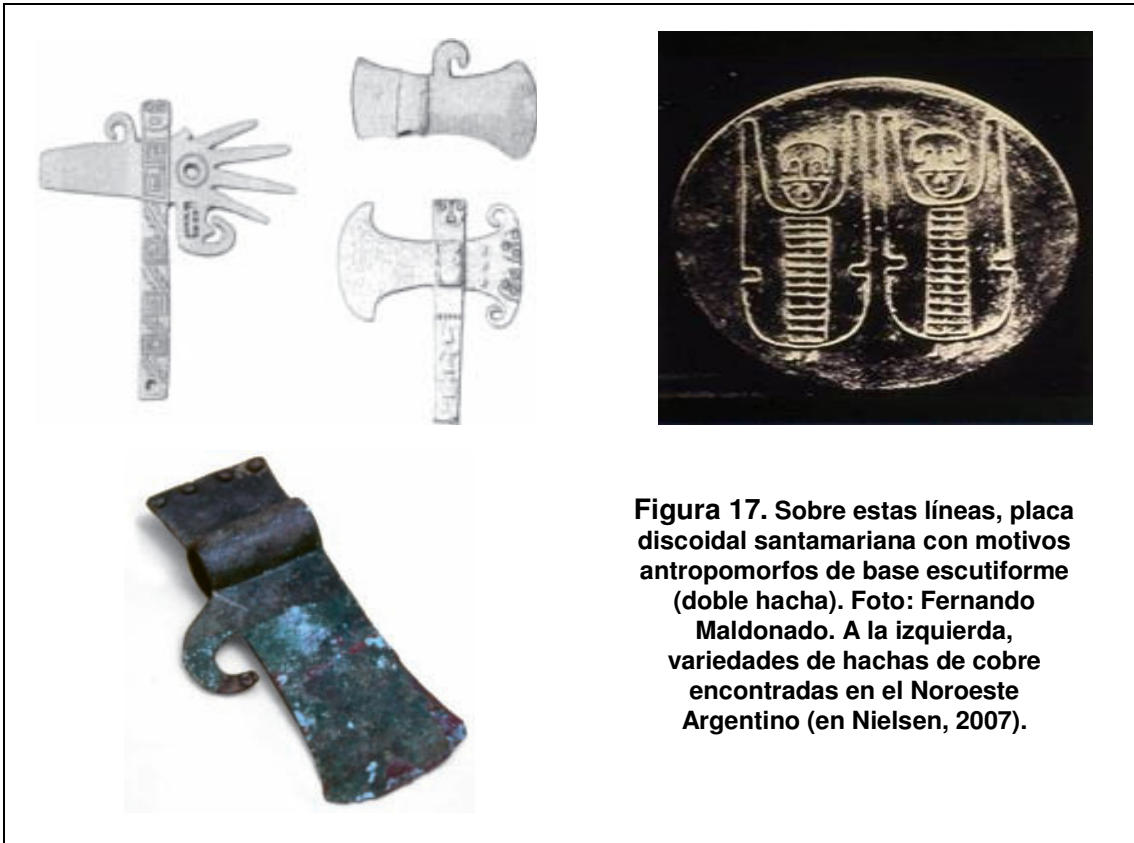
Escutiformes



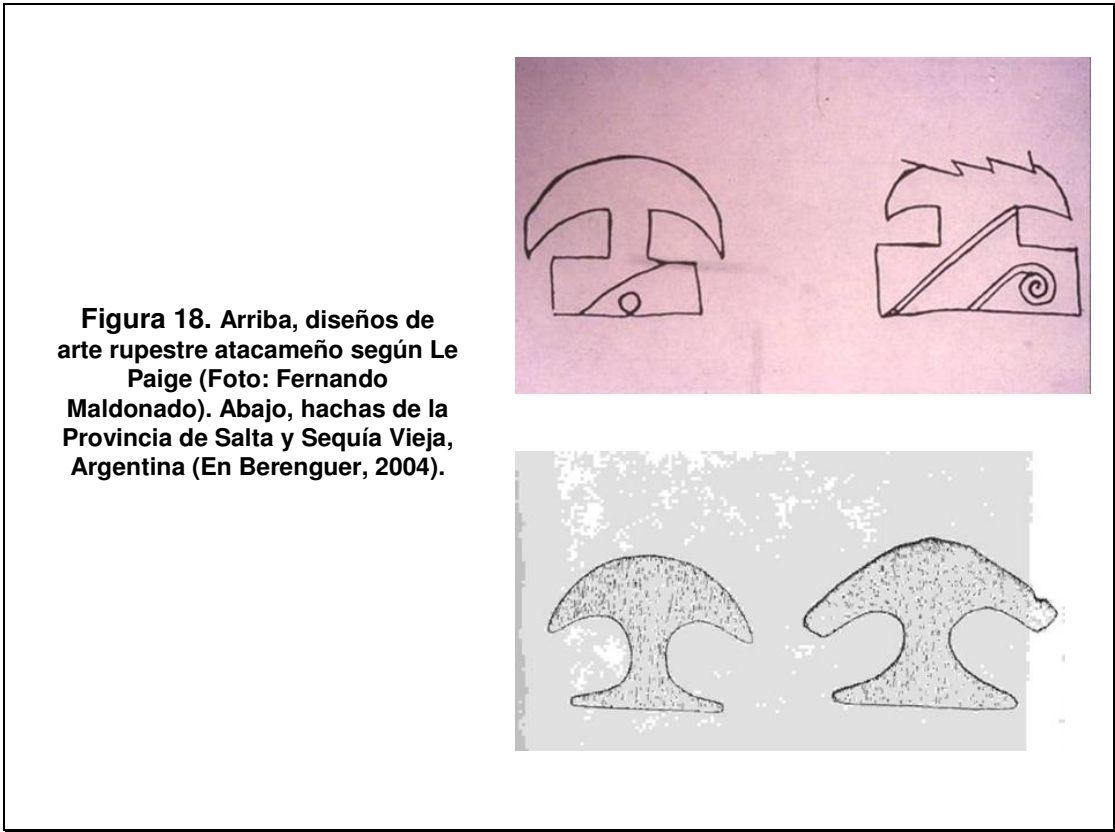
A la derecha, panel con figuras de "Doble Hacha" y otros escutiformes junto a camélidos esquemáticos; arriba, detalle de un antropomorfo de base escutiforme con arco y flecha. Kollpayoc, Jujuy. En Nielsen, 2007.

Figura 16.





**Figura 17.** Sobre estas líneas, placa discoidal santamariana con motivos antropomorfos de base escutiforme (doble hacha). Foto: Fernando Maldonado. A la izquierda, variedades de hachas de cobre encontradas en el Noroeste Argentino (en Nielsen, 2007).



**Figura 18.** Arriba, diseños de arte rupestre atacameño según Le Paige (Foto: Fernando Maldonado). Abajo, hachas de la Provincia de Salta y Sequía Vieja, Argentina (En Berenguer, 2004).



**Figura 19. Antropomorfos de base escutiforme alineados, en un cuenco de calabaza pirograbada procedente del río Loa (en Berenguer, 1999).**



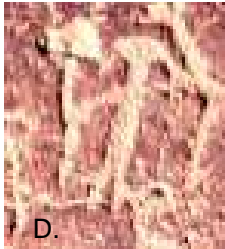
**Figura 20. Esquina superior izquierda, antropomorfos de Ojos de Opache, comuna de Calama (foto: Varinia Varela). Esquina superior derecha, antropomorfos de Carahuasi, Salta (foto: Fernando Maldonado). Esquina inferior izquierda, antropomorfos de Kollpayoc, Jujuy (en Nielsen, 2007). Destaca el uso de blanco/rojo para las respectivas indumentarias; sobre todo en el detalle de los pies.**



**Figura 21. Distintos personajes antropomorfos de cabeza tumiforme. A) en Milla, Alto Loa (en Berenguer, 1999). B) en Ojos de Opache, Loa Medio (foto: Varinia Varela); C) en Santa Bárbara, Alto Loa (en Sepúlveda, 2003); D) en La Cruz, Caspana (en Gallardo, Sinclair y Silva, 1999).**



A.



D.



C.



B.



**Figura 22. Antropomorfos esquemáticos pintados en Ojos de Opache, Loa Medio. Foto: Victoria Castro.**

**Figura 23. Antropomorfos con cuerpo de base escutiforme y cabeza tumiforme; uno de ellos porta arco y flecha. En Ojos de Opache, Loa Medio (foto: Varinia Varela).**



**Figura 24. Vistas del sitio Ojos de Opache, Loa Medio. Sobre estas líneas, detalle de antropomorfos pintados; a la izquierda, dos motivos serpentiformes paralelos, grabados junto a camélidos y a un antropomorfo esquemático. Fotos: Varinia Varela.**



**Figura 25. Motivos grabados en el sector Pona, Lasana. Sobre estas líneas, antropomorfo esquemático (foto: Esteban Aguayo); a la derecha, zoomorfos, aparentemente camélidos (fotos: Francisco Garrido).**



**Bloque con personaje antropomorfo complejo, grabado bajo cánones visuales cercanos a la litoescultura y la textilería circum-Titicaca; en la quebrada de Lasana. Foto del bloque: Francisco Garrido. Foto detalle: Esteban Aguayo.**



**Figura 26.**

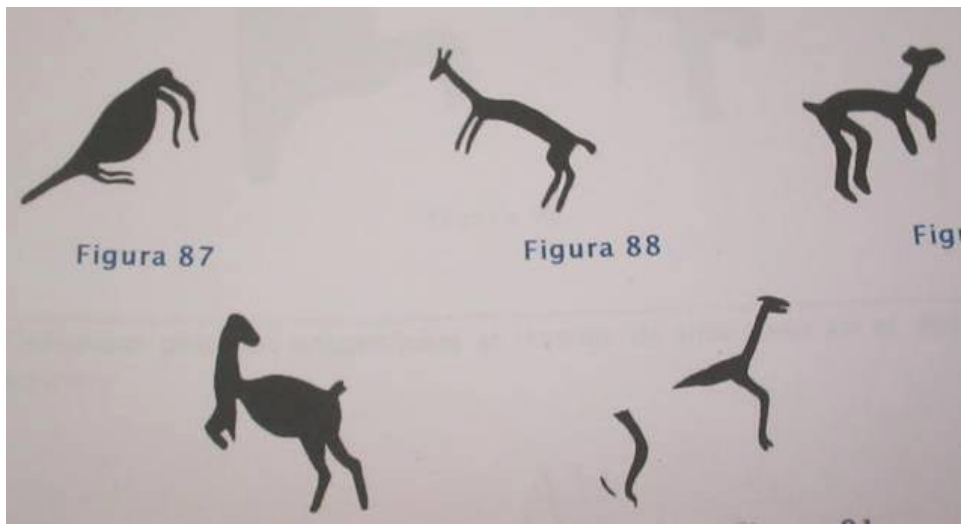


**Figura 27. Panel con antropomorfos de base escutiforme (con diagonales cruzadas), junto a camélidos esquemáticos alineados; en Cueva del Diablo, sector de Caspana (en Sepúlveda, 2004).**

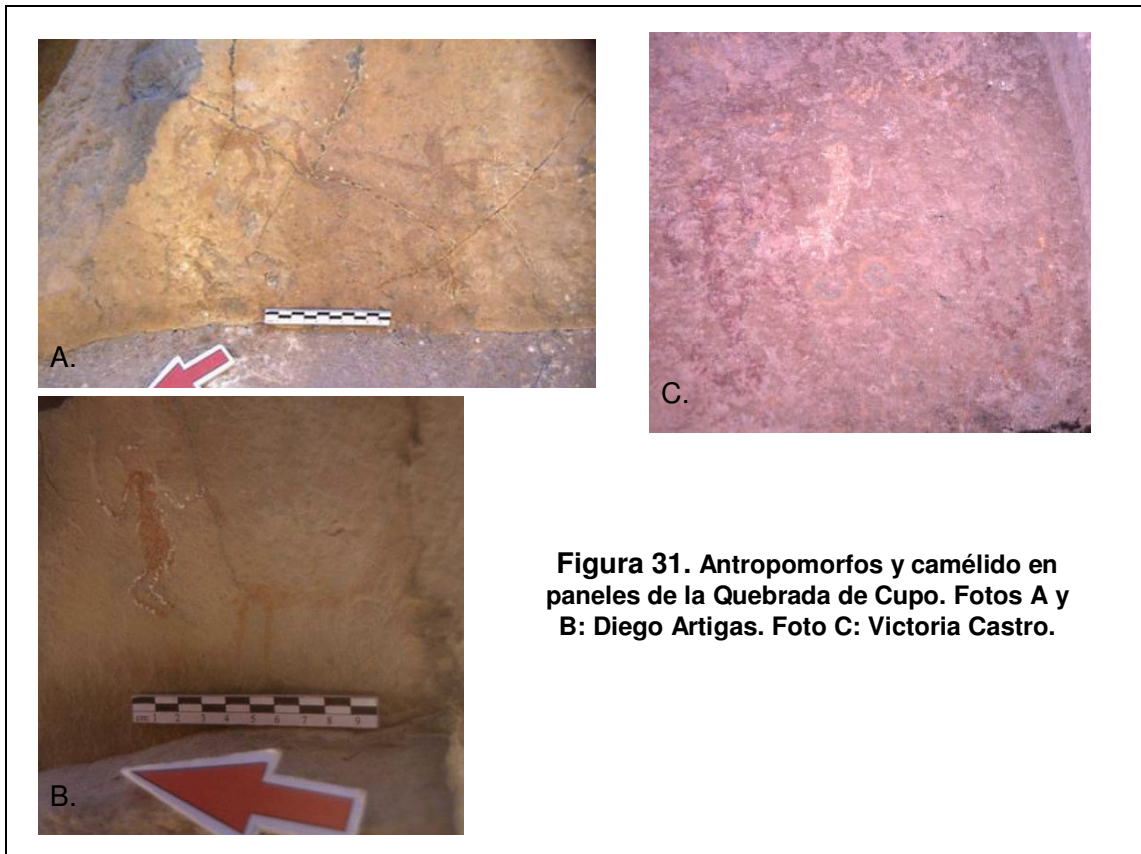


**Figura 28. Antropomorfos esquemáticos con elementos alargados en las manos, junto a camélidos aparentemente atados. En Incahuasi Inca, sector de Caspana. Foto: Victoria Castro.**

**Figura 29. Acercamiento del personaje principal de Cueva del Diablo, nótese su similitud con los antropomorfos de base escutiforme presentes en el Alto Loa. (En Sepúlveda, 2001).**

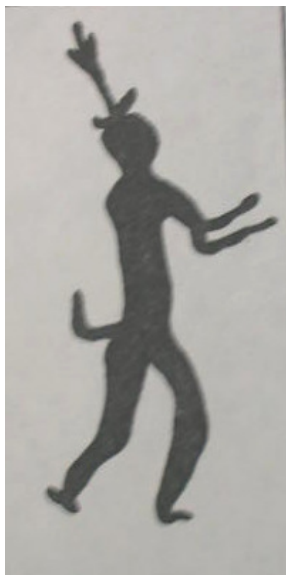


**Figura 30. Distintos camélidos pintados en los aleros de Cupo. En Sepúlveda, 2002.**





**Figura 33.** Único bloque con camélidos esquemáticos grabados, cerca de los aleros de Cupo. Foto: Diego Artigas.

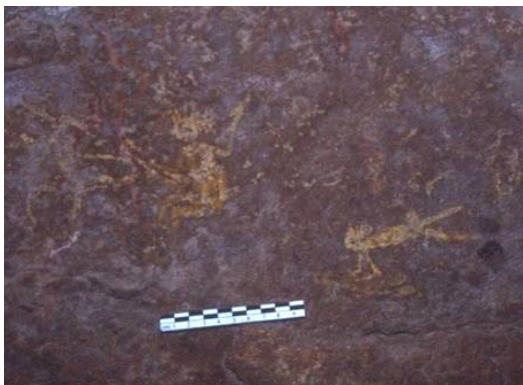


**Figura 34.** Motivos pintados en el alero de Pilpila, sector del Salado. Se aprecian camélidos de cuatro patas y un antropomorfo con al menos un atributo zoomorfo (cola). En Sepúlveda, 2002.



**Figura 35. Motivos serpentiformes grabados en Likan/Toconce. Foto: Victoria Castro.**

**Motivos antropomorfos pintados en Likan/Toconce. Fotos: Diego Artigas.**



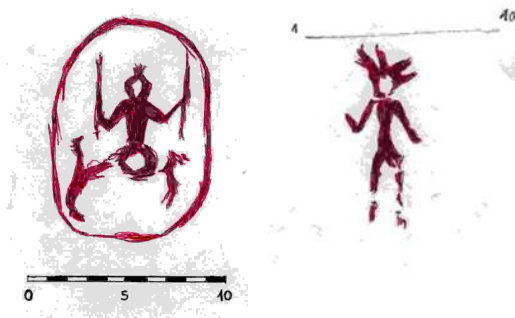
**Figura 36.**



**Pinturas rupestres de Likan/Toconce.  
A la derecha, antropomorfo junto a un  
serpentiforme que presenta cabeza  
con cuernos; abajo, camélidos  
esquemáticos de cuatro patas. Fotos:  
Diego Artigas.**



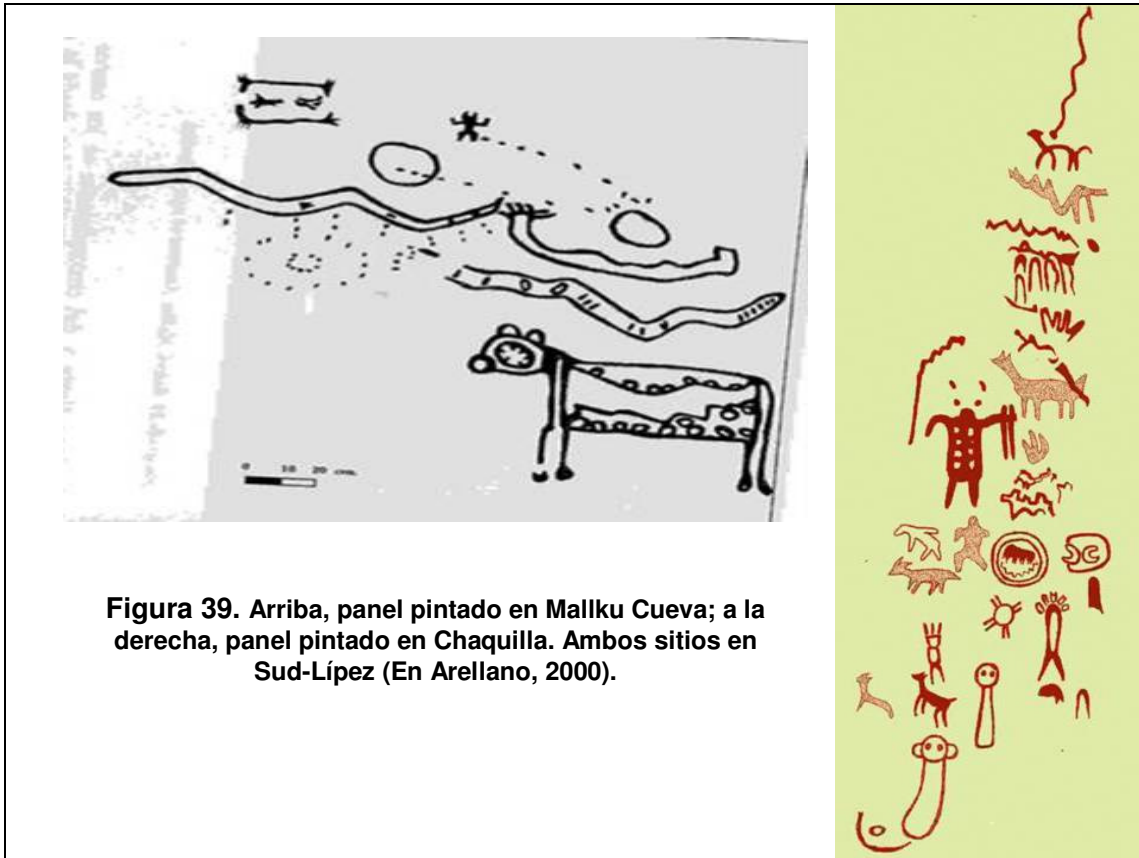
**Figura 37.**



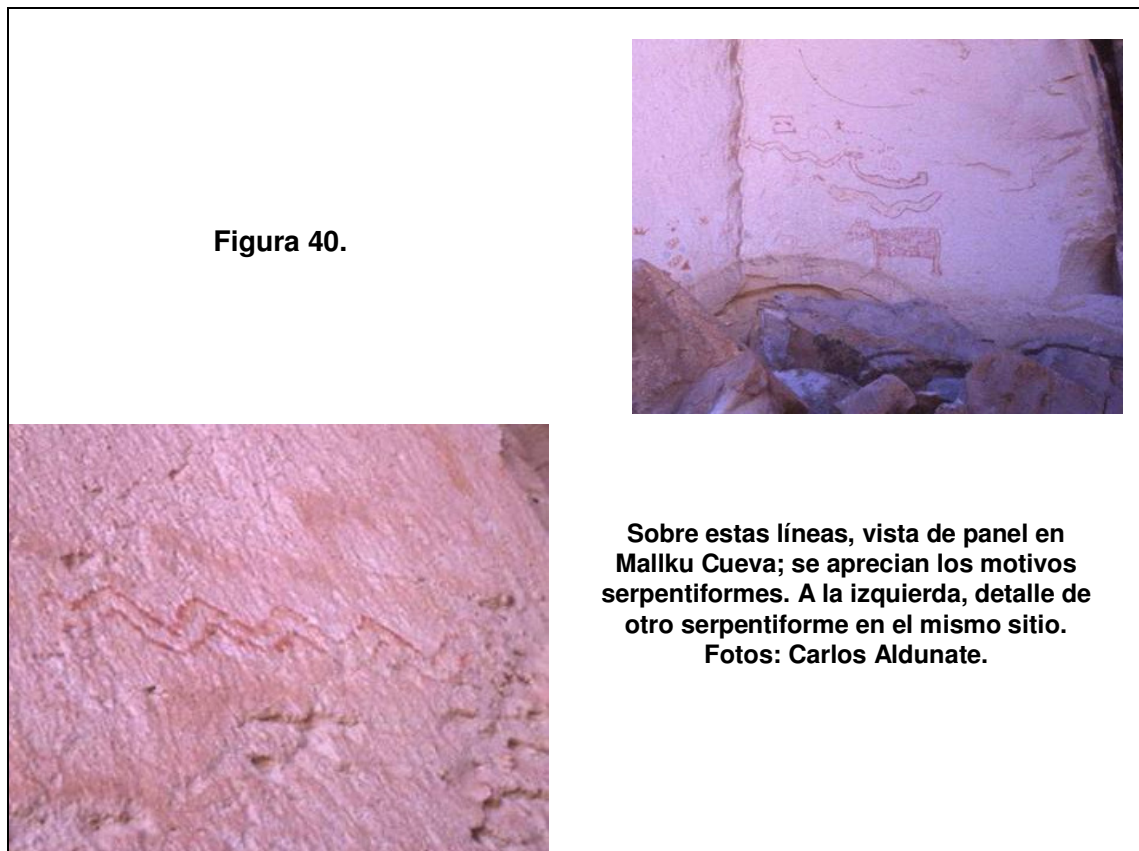
**A la izquierda, motivos antropomorfos  
realizados con pintura roja en  
Likan/Toconce. Dibujos: Esteban Aguayo.  
Bajo estas líneas, antropomorfo  
semiflectado y camélido esquemático en  
el mismo sitio. Foto: Diego Artigas.**

**Figura 38.**



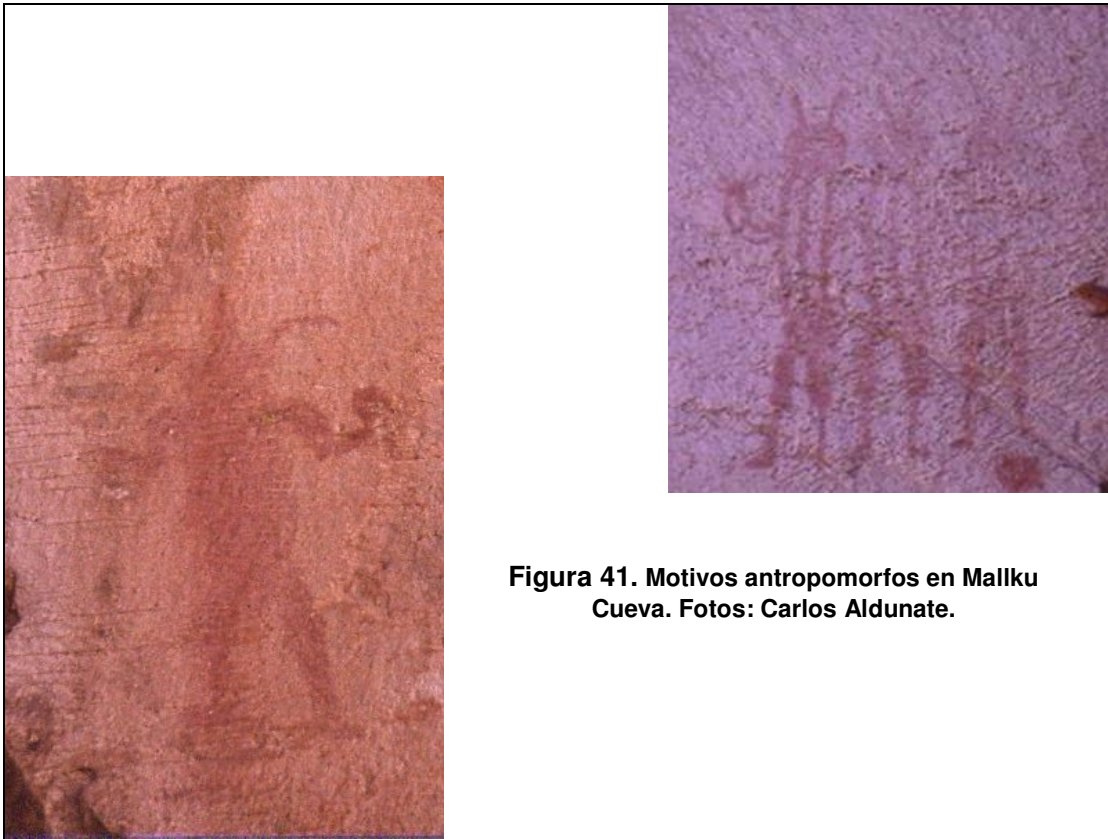


**Figura 39.** Arriba, panel pintado en Mallku Cueva; a la derecha, panel pintado en Chaquilla. Ambos sitios en Sud-Lípez (En Arellano, 2000).

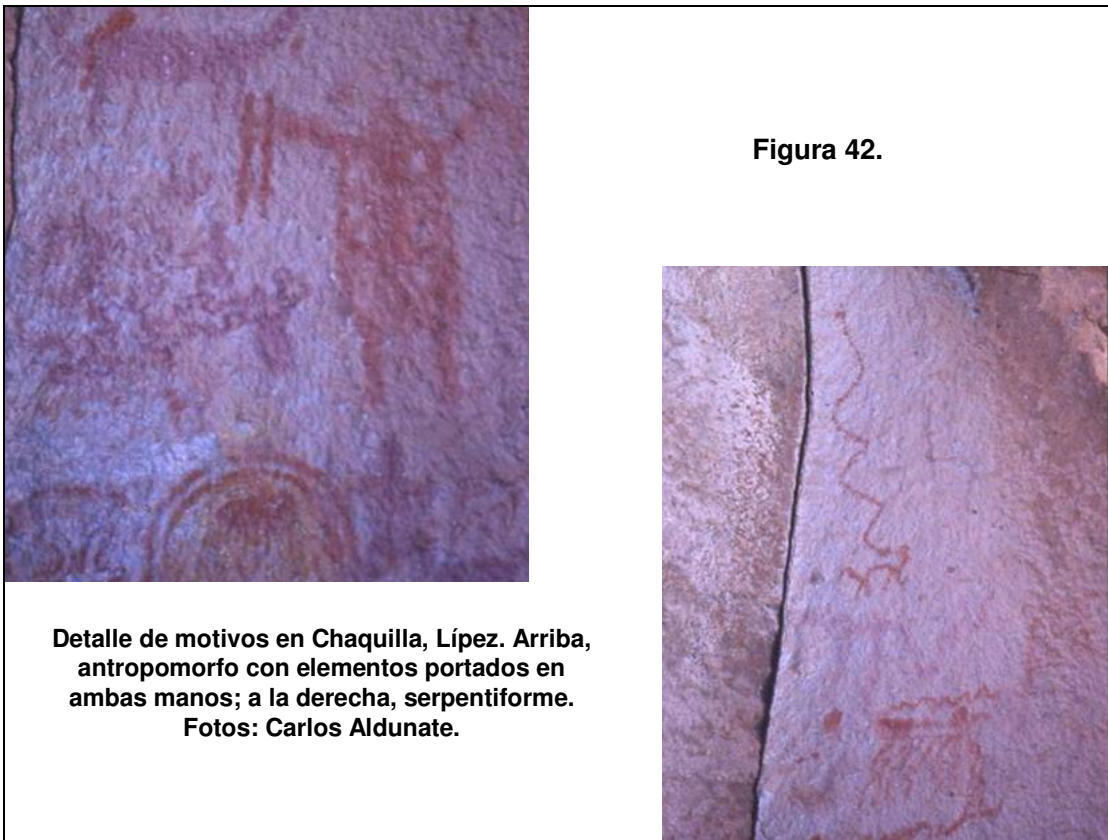


**Figura 40.**

Sobre estas líneas, vista de panel en Mallku Cueva; se aprecian los motivos serpentiformes. A la izquierda, detalle de otro serpentiforme en el mismo sitio.  
Fotos: Carlos Aldunate.



**Figura 41. Motivos antropomorfos en Mallku Cueva. Fotos: Carlos Aldunate.**



**Figura 42.**

**Detalle de motivos en Chaquilla, LÍpez. Arriba, antropomorfo con elementos portados en ambas manos; a la derecha, serpentiforme. Fotos: Carlos Aldunate.**



**Figura 43. Motivos mascariformes en el sitio Mirador del Inka. Foto: Varinia Varela.**

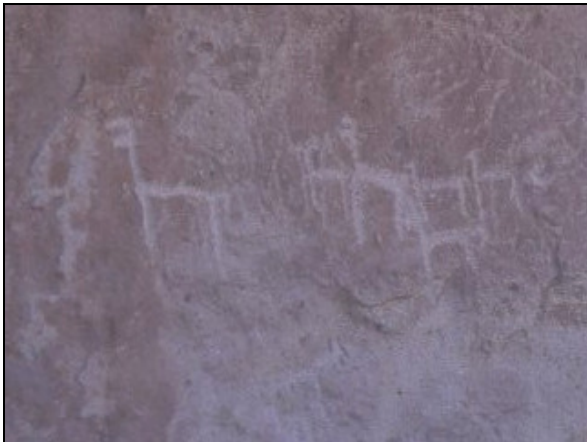


**Camélido esquemático en Tambo Salado. Foto: Diego Artigas.**



**Camélidos esquemáticos en Tambo Salado; uno de ellos, bicápite. Foto: Esteban Aguayo.**

**Figura 44.**

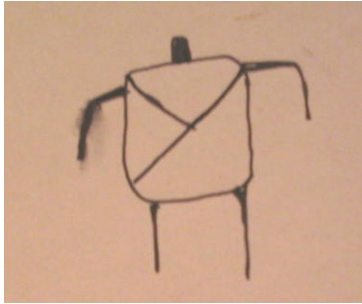


**Figura 45.**

**Camélidos esquemáticos alineados en Pampa Vizcachilla. Fotos: Diego Artigas.**



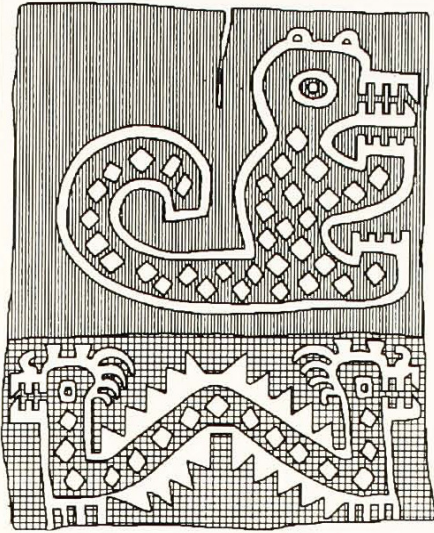
**Figura 46. Variedades de camélidos esquemáticos en Pampa Vizcachilla. Foto: Victoria Castro. Dibujos: Esteban Aguayo.**



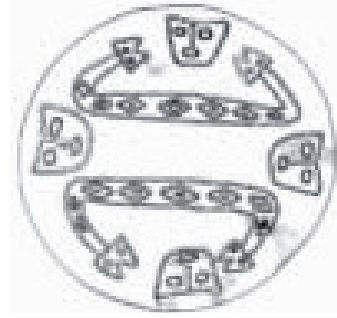
**Figura 47. Sobre estas líneas, antropomorfo de base escutiforme en Pampa Vizcachilla; a la izquierda, antropomorfos de base escutiforme en Likan Este. Dibujos: Esteban Aguayo.**



**Figura 48. Cánido grabado en Pampa Vizcachilla. Foto: Daniela Valenzuela.**



**Textil de filiación Aguada encontrado en el contexto de un fardo funerario en San Pedro de Atacama; en Llagostera, 1995. Nótese la presencia del felino y la serpiente bicéfala como dos íconos aparte, que comparten espacio en la misma pieza.**



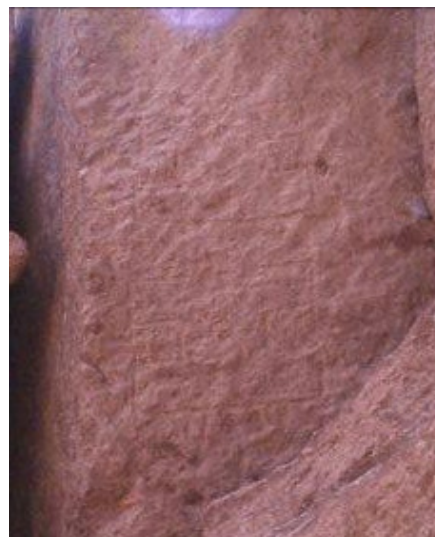
**Diseño con motivos mascariformes y serpientes bicéfalas en un disco de bronce santamariano. En Nielsen, 2007.**

**Figura 49.**



**Figura 50. Zoomorfo bicéfalo en Pampa Vizcachilla; parece compartir atributos icónicos de sierpe y de felino (cuerpo con línea en zig-zag, atributos felínicos en orejas y en fauces). Foto: Victoria Castro.**

**Figura 51. Felino Rectangular Bifaz con camélido inscrito en su interior, en Likan Este. Nótese el detalle de las fauces y del ojo sobre relieve. Foto: Esteban Aguayo.**



**Figura 52. Imágenes del Felino Rectangular Bifaz, en Likan Este. Fotos: Daniela Valenzuela.**





**Figura 53. Felinos esquemáticos bifaces en contexto con camélidos esquemáticos; bloque en Likan Este. Foto: Esteban Aguayo.**

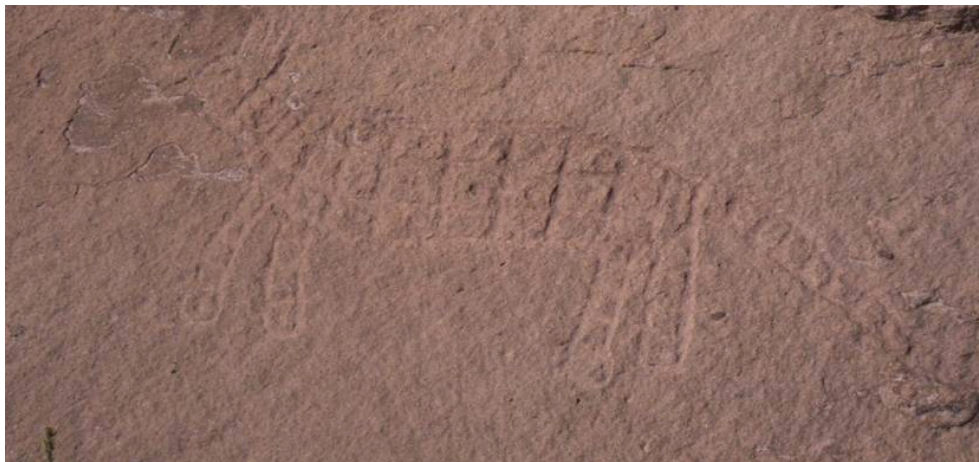


**Figura 54. Variaciones y posibles abstracciones sintéticas del Felino Rectangular Bicápite. A la izquierda, en Likan Este (foto: Daniela Valenzuela); abajo a la izquierda, en Quebrada Los Tambores (en Núñez et. al., 1997); abajo a la derecha, en el sector de Santa Bárbara (en Sepúlveda, 2003).**





**Figura 55. Motivo serpentiforme bicápite, con orejas felínicas; en el Cerro Paniri. Foto: Sebastián Ibacache.**



**Figura 56. Felino de aspecto "acorazado" en Pampa Vizcachilla. Foto: Esteban Aguayo.**



**Figura 57. Panel en el sector El Establecimiento, de San Bartolo. Camélidos esquemáticos en hilera junto a un hacha en forma de "T" antropomorfizada. Foto: Carlos Aldunate.**



**Figura 58. Bloque del sector El Establecimiento (San Bartolo) y unidad de excavación junto a éste. Fotos: Carlos Aldunate.**



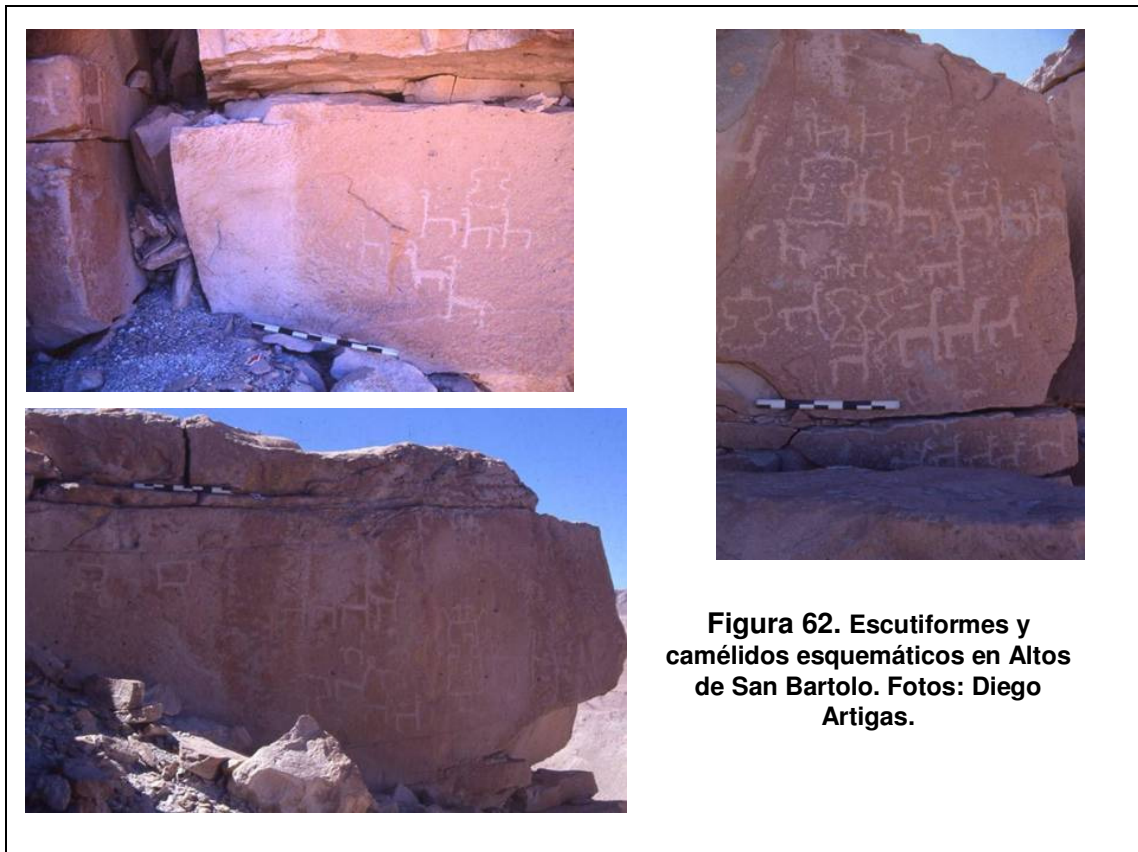
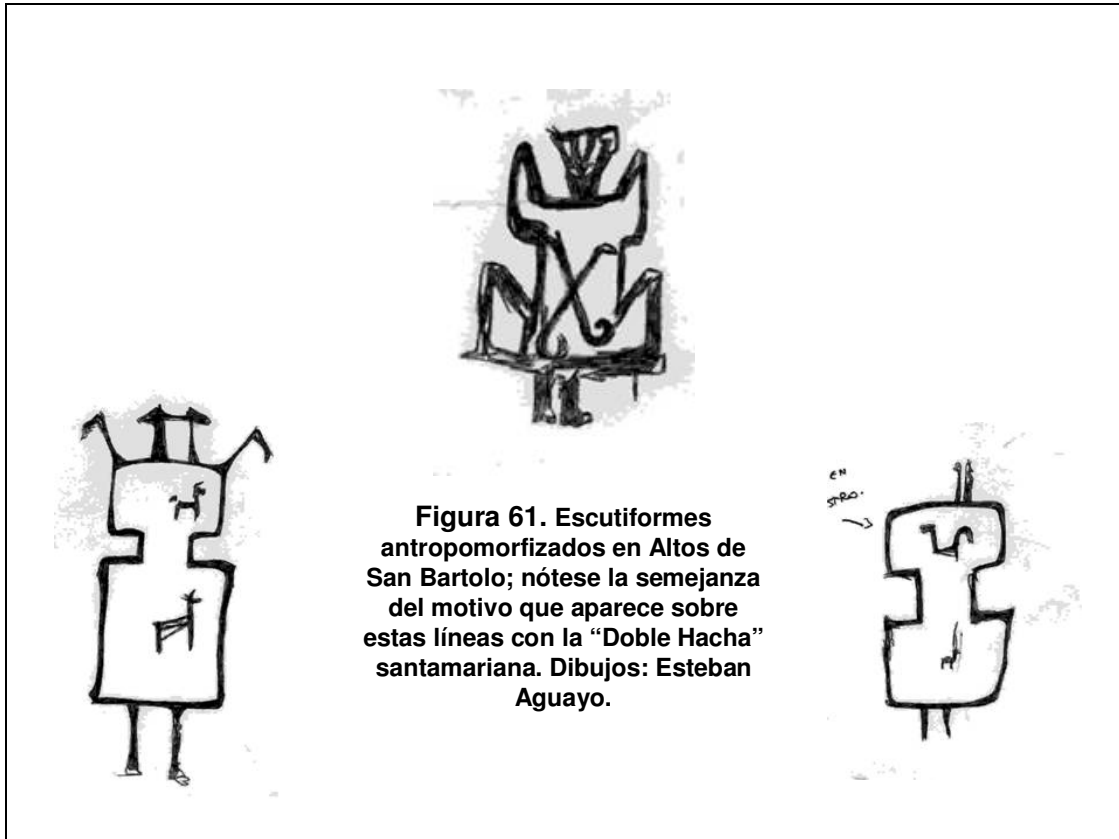


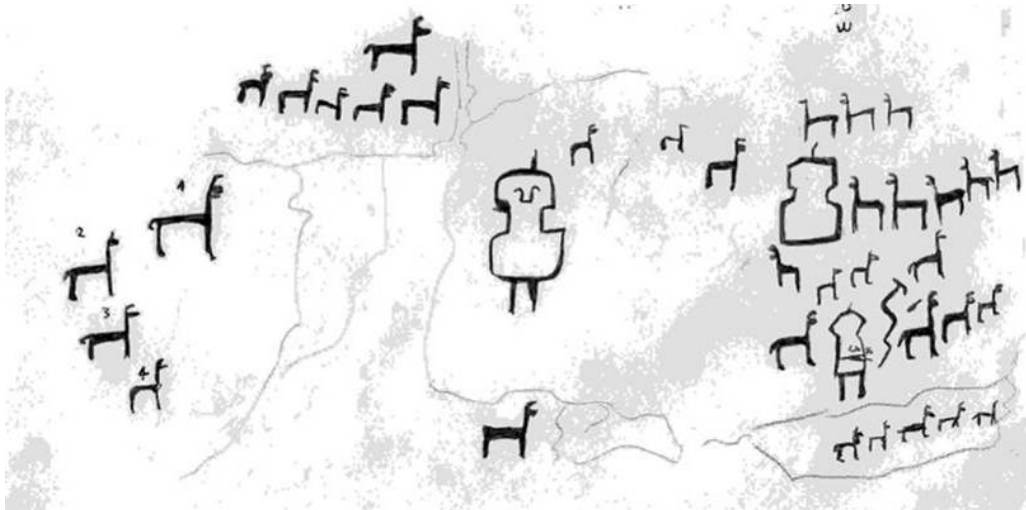
**Figura 59. Perspectiva general del emplazamiento de Altos de San Bartolo. A la derecha, camélidos esquemáticos lineales en Sector 1/bloque 4. Foto: Diego Artigas.**

**Figura 60.**

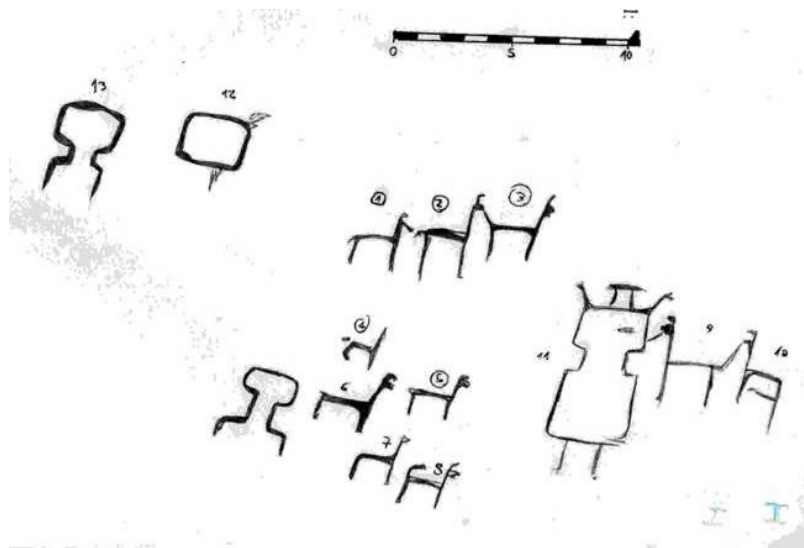


**Camélidos esquemáticos en Altos de San Bartolo. Arriba, Sector 1/bloque 3; a la izquierda, Sector 2/bloque 2. Fotos: Diego Artigas.**





**Figura 63. Panel con camélidos esquemáticos y escutiformes en Altos de San Bartolo. Nótese la semejanza formal de éstos últimos con la estructura del ícono Felino Rectangular Bifaz. Dibujo: Esteban Aguayo.**



**Figura 64. Panel con escutiformes y camélidos esquemáticos en Altos de San Bartolo. Dibujo: Esteban Aguayo.**

**Figura 65.**



**Vistas del sitio Piedra de La Coca; se aprecian camélidos esquemáticos en hileras, círculos concéntricos y greclas.  
Fotos: Esteban Aguayo.**

**Motivos mascariformes en el sitio Piedra de La Coca (abajo, con huellas de vandalismo). Fotos: Esteban Aguayo.**



**Figura 66.**

**Antropomorfo con cuerpo de base escutiforme (“doble hacha”), en el sitio Piedra de La Coca. Fotos: Varinia Varela (a la derecha) y Esteban Aguayo (abajo).**



**Figura 67.**



**Figura 68. Motivos “escudo” de diagonales cruzadas en el sitio Piedra de La Coca. Foto esquina superior izquierda: Diego Artigas. Fotos restantes: Esteban Aguayo.**





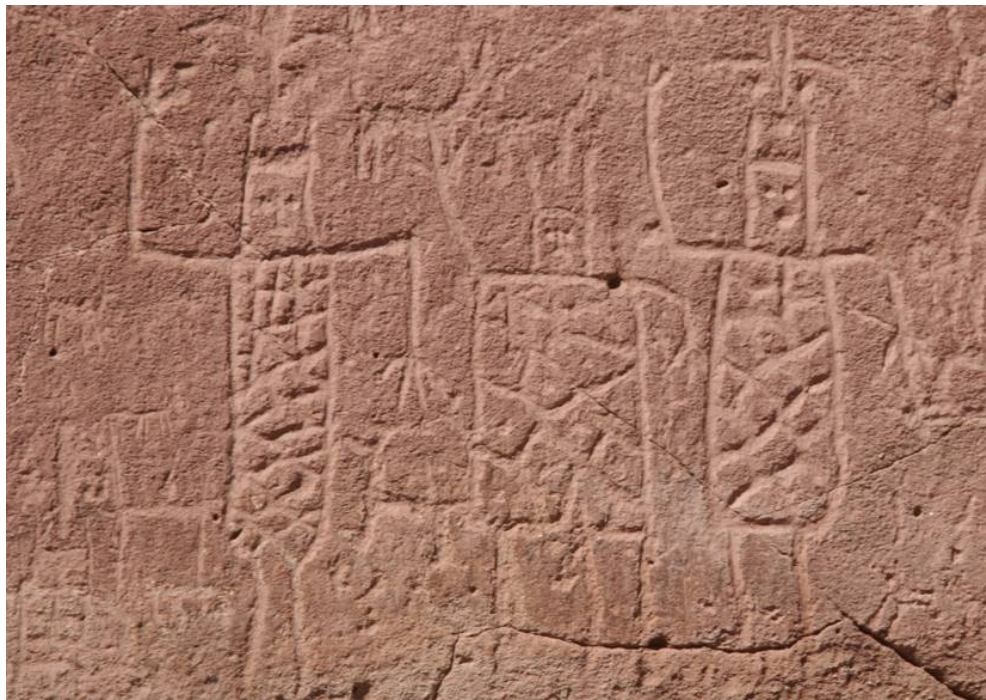
**Figura 69. Camélidos esquemáticos en el Sitio 19. Foto: Victoria Castro.**



**Figura 70. Panel con motivos mascariformes y zoomorfos, en Chuschul. Foto: Esteban Aguayo.**



**Figura 71. Panel grabado en Chuschul Este. Foto: Esteban Aguayo.**



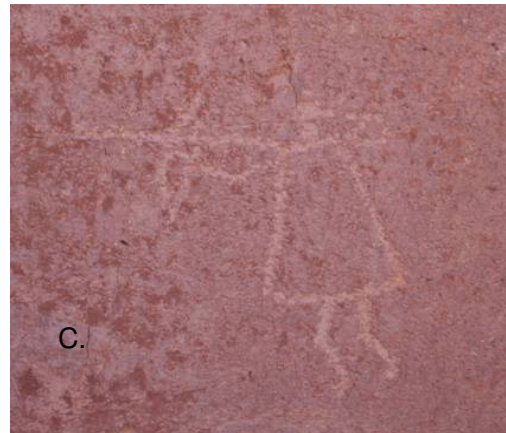
**Figura 72. Detalle de antropomorfos esquemáticos de cuerpo “acorazado”, en Chuschul Este. Foto: Esteban Aguayo.**



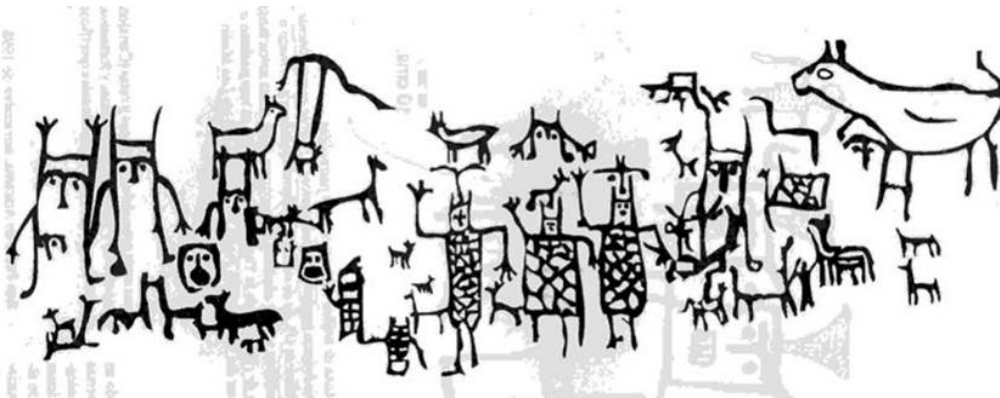
**Figura 73.** Detalle de mascariformes y antropomorfos de base mascariforme, en Chuschul Este. Sus tocados podrían representar gorros de cuatro puntas. Foto: Esteban Aguayo.

**Figura 74.** Detalle de un motivo escutiforme con diagonales cruzadas, junto a un suri; en Chuschul Oeste. Foto: Esteban Aguayo.





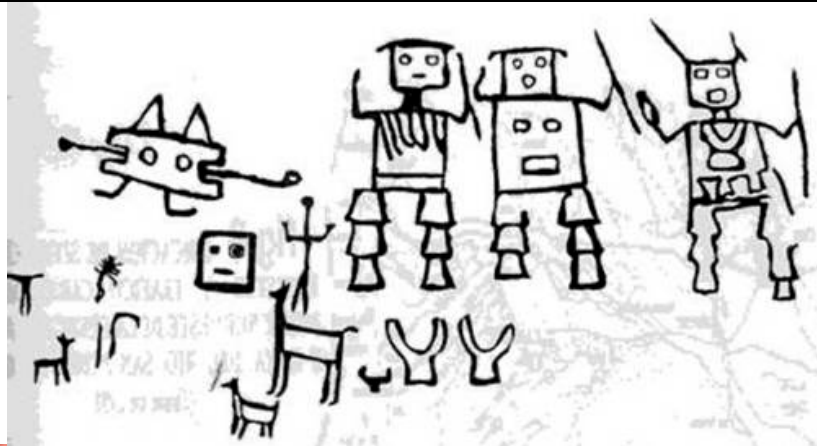
**Figura 75. Detalle de distintos motivos en paneles de Chuschul Oeste. A: mascariforme; B: dos grecas juntas (posible alusión serpentiforme); C: antropomorfo esquemático en posición de arquero. Fotos: Esteban Aguayo.**



**Figura 76. Panel de Chuschul Este; se aprecian antropomorfos esquemáticos, mascariformes y camélidos. En Núñez et. al., 1997.**



**Figura 77. Panel del sitio Purilacti (en Núñez et. al., 1997). Se aprecian mascariformes y antropomorfos de base mascariforme.**



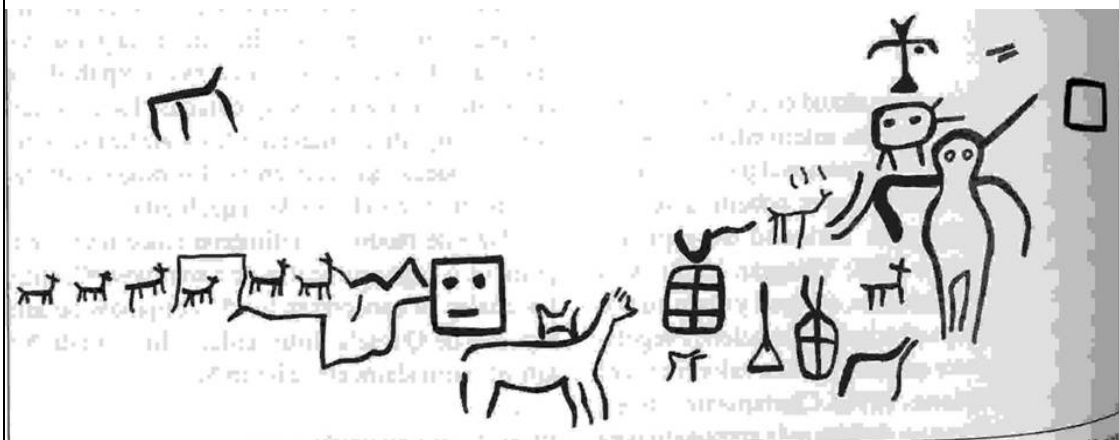
**Figura 78. Panel del sitio Quebrada de Tambores; se aprecian antropomorfos esquemáticos de rostro mascariforme y atuendos diferenciados, junto a otros motivos. Dibujo: en Núñez et. al., 1997. Foto: en Martínez, 2005.**



**Figura 79.** Panel de pinturas en Toconao (en Sepúlveda, 2002). Se aprecian camélidos esquemáticos, junto a antropomorfos de base escutiforme con diseño de dos diagonales cruzadas.



**Figura 80.** A la izquierda, zoomorfo de cuerpo alargado en un bloque de Peine (foto: Nicolás Salazar). Abajo, panel con grabados en Quezala (en Valenzuela, 2002). Nótese la presencia de camélidos esquemáticos junto a un mascariforme.



## Parte IV

### El Período Tardío

#### *Introducción*

En el Norte Grande chileno, el Período Tardío ha sido caracterizado centralmente en torno a la presencia inca; como tal, se encuentra suscrito a la problemática derivada de ésta. De hecho, la duración del propio período no ha sido dilucidada, manteniéndose, durante décadas, cierto consenso sobre una fecha inicial de 1450 o 1470-75, derivada de fuentes históricas y ratificada luego desde la arqueología por las secuencias culturales propuestas por Rowe<sup>1</sup>.

En este sentido, la incorporación de dicho territorio al Tawantinsuyu se habría producido en tiempos del Inca Pachacuti, o de su sucesor, Túpac Yupanqui. Sin embargo, algunas fechaciones relativamente recientes permiten pensar en una ocupación más temprana para Atacama y el Noroeste argentino<sup>2</sup>, lo cual vendría a sustentar algunas hipótesis que consideran insuficiente el lapso de dominación generalmente aceptado, proponiendo en cambio fechas más tempranas en al menos medio siglo o un siglo<sup>3</sup>. Adicionalmente, las evidencias acerca de una temprana presencia incaica entre los diaguitas del Norte Semiárido, podrían retrotraer la incorporación al Tawantinsuyu hacia el siglo XIV<sup>4</sup>. Con respecto a ello, se ha postulado que los incas subyugaron primero el área diaguita, accediendo a ésta desde la vertiente argentina; con posterioridad, y ya con ayuda de esta etnia, habrían avanzado hacia el Norte para subyugar a la cultura Copiapó y, a través del Despoblado, a los oasis atacameños<sup>5</sup>.

Pese a esto, y como más arriba se ha dicho, se aceptará en principio la fecha convencional de 1450 para el inicio del Período Tardío; a partir de esta fecha, se generarán las discusiones pertinentes. En lo que respecta al final del Período, puede entenderse a partir del inicio de la dominación española, que por cierto no considera, para Atacama, una ruptura enfática y en corto tiempo de las tradiciones locales, ni tampoco una intromisión ibérica inmediata ni demográficamente cuantiosa (situación que, por el contrario, sí ocurrió en otras zonas).

De este modo, el final del Período Tardío podría ser marcado, también convencionalmente, por la expedición de Almagro (1536), pues establece por primera vez un contacto directo entre un fuerte contingente de conquistadores y las sociedades locales, confrontación incluida; a la vez, reivindica directamente a la región como parte integral de una gobernación española, la Nueva Toledo. No obstante, la expedición de Almagro no tuvo una proyección en el tiempo en términos de dominio, y la propia

---

<sup>1</sup> Rowe, 1946.

<sup>2</sup> Schiappacasse, 1999.

<sup>3</sup> Tarragó, González y Nastri, 1997; Tamblay, 1999; Uribe, 1999-2000.

<sup>4</sup> Cornejo, 2001.

<sup>5</sup> Castillo, 1997.

gobernación de la Nueva Toledo quedó anulada tras las consecuencias de la primera de las sangrientas guerras civiles desatada entre los conquistadores del Perú (1538)<sup>6</sup>.

Posteriormente, el paso de la expedición de Valdivia en 1540 puede ser considerado, en propiedad, un momento más enfático de quiebre para el Período Tardío; no sólo por la sangrienta sujeción de los indígenas “atacamas” perpetrada por Francisco de Aguirre<sup>7</sup>, sino también por que con ello se inicia un período institucionalizado de viajes, correrías y ocasional presencia misional, a través de los cuales la región atacameña queda inserta como una zona intermedia o de contacto entre tierras en proceso efectivo de colonización. Sin embargo, resulta más conveniente fijar el fin del Período Tardío recién en 1557, con la incorporación oficializada de Atacama a las autoridades coloniales, lograda por Juan Velásquez Altamirano y que considera por primera vez a los habitantes locales como súbditos de la Corona Española, fijándose tributaciones específicas, obligaciones varias y, en algunos casos, la mantención de prerrogativas para jefes de familias locales dentro del nuevo marco institucional<sup>8</sup>.

En general, este Período Tardío, de cerca de un siglo de duración, y acreditado mayoritariamente en torno a la discusión de uno de sus componentes (el Inca), presenta dificultades para una caracterización rigurosa; al punto que se ha propuesto su no diferenciación metodológica con respecto al Período Intermedio Tardío, identificando el conjunto como “Períodos Tardíos”<sup>9</sup>. No obstante, en el entendido que el presente estudio contempla, dentro de sus límites, la propuesta de adscripción de ciertas representaciones rupestres a dicho período, se mantendrá como unidad de análisis; para ello, se hace necesario aproximarse, previamente, a ciertos aspectos centrales derivados de la forma en que se relacionó y vinculó la región con el Tawantinsuyu, el grado de dominio efectivo por parte de éste último y la reacción cultural de las tradiciones locales ante una serie de elementos intrusivos en términos políticos, económicos y simbólicos.

### ***Presencia Inca en la Provincia del Loa***

Si hay poca coincidencia a la hora de cuantificar los años de dominación incaica en Atacama, existe menos acuerdo aún con respecto a la forma en que ésta se ejerció. Se ha planteado la teoría de un dominio diferenciado, en el cual el Inca establece desigualmente sus redes sociales, económicas e ideológicas, dependiendo de la zona a la que accede; en este escenario los grupos locales son coartados en distinto nivel, manteniendo algunos una gran autonomía en la que sólo parecen atisbarse algunos elementos ideológicos cuzqueños, integrados pálidamente en los patrones culturales locales. En otros casos, en cambio, la integración cultural parece más profunda, presumiblemente en sectores donde la población fue incorporada masivamente como mano de obra en actividades económicas. Dentro de este manejo diferenciado, el factor de los mitimaes o *mitmaqunas* como colonos desarraigados de su propio medio y

---

<sup>6</sup> Guerra civil que en el fondo constituye una serie de episodios sangrientos desarrollados entre 1538 y 1547, paralelamente al incanato de Vilcabamba.

<sup>7</sup> Orellana 1988, Téllez y Silva 1989.

<sup>8</sup> En términos semejantes, aunque suponemos que con el fin de marcar un fecha convencional más enfática y “redonda” que atenta a los detalles, M. Sepúlveda (2002) postula el fin del Período Tardío para el año 1550 d. C.

<sup>9</sup> Sepúlveda, ob. cit.;



transportados a otras zonas, cobra vital importancia política, al homogeneizar en la diferencia y al desarticular potenciales focos de resistencia en zonas díscolas.

En general, el dominio diferenciado parece plausible a la expansión general del Tawantinsuyu, en tanto son distintos los objetivos que el Incario pudo plantearse ante grupos tan disímiles como los Chimú -una sociedad estatal consolidada y heredera de una rica tradición-, y algunas etnias de la vertiente selvática, aún sitas en un estadio cultural cazador-recolector. En este contexto, la incorporación de Atacama ha sido problematizada y presentada a partir de una estrategia indirecta u oblicua, en la cual tienen un rol fundamental poblaciones anteriormente integradas al dominio incaico. Concretamente, se ha señalado que “se advierte claramente la presencia del Tawantinsuyu, llegada tempranamente a través de la tradición altiplánica”<sup>10</sup>. Por otro lado, también se ha relativizado la importancia que pudo tener la zona atacameña para los intereses incas, que por ello habrían priorizado la consolidación de la red vial, en lugar de un control directo y efectivo en términos amplios<sup>11</sup>.

Uno de los grandes indicadores para presumir la presencia directa incaica es la evidencia de alfarería típicamente cuzqueña; a saber, escudillas con modelados ornitomorfos, jarros de cuellos hiperboloides y aríbalos, todo ello en pastas muy compactas y homogéneas<sup>12</sup>. Efectivamente, la relativa escasez de estos materiales en contextos de la Provincia del Loa ha cimentado la idea de una dominación indirecta u oblicua, que en cambio permite señalar una presencia mucho más significativa de formas inca-locales; como la cerámica Saxamar, de origen altiplánico, y formas del Noroeste argentino, principalmente Inca-Paya y Yavi.

Sin embargo, la premisa del dominio indirecto ha sido discutida, a la luz de nuevas investigaciones desarrolladas en la región de estudio y principalmente desde una proposición que plantea una evidente descompensación entre la gran cantidad de material disponible, y los pocos estudios centrados directamente en la problemática de la presencia inca<sup>13</sup>. En este sentido, se ha cuestionado a la alfarería cuzqueña como indicador unívoco de presencia incaica, en virtud de una serie de otros elementos indicadores que permiten reenfocar el tema: el estudio de la arquitectura, de la red vial y eventualmente de los santuarios de altura son ejemplos al respecto, además de la reevaluación de evidencias funerarias y cerámicas.

Como se ha señalado, la cerámica es uno de los principales puntos que permiten disentir de la hipótesis de un dominio directo; en este caso, podría argüirse que la tradición monócroma atacameña no dio lugar al desarrollo de formas mixtas, como sí ocurrió, por ejemplo, en el Norte Chico, donde se generó una alfarería inca-diaguita; como se ha dicho, esto incluso ha llevado a pensar que el territorio al sur de Copiapó fue incorporado con anterioridad al Estado Inca que la región atacameña. Sin embargo, puede argumentarse que, en virtud a la propia estrategia diferenciada aplicada por el proceso expansivo cuzqueño, la fusión de sentidos y la apropiación de elementos culturales foráneos bien pudo centrarse en distintos aspectos de la cultura material. En el caso de Atacama, el énfasis debió centrarse en actividades que quizás no priorizaban

---

<sup>10</sup> Aldunate, 1993: 61.

<sup>11</sup> Llagostera, 1976.

<sup>12</sup> Rowe, 1944 en Uribe, 1999.

<sup>13</sup> Uribe, ob. cit.; Castro y Uribe, 2004; Uribe y Adán, 2004.

excluyentemente a la producción alfarera, pero que, de todas formas, resultaban contextualmente significativas.

De este modo, puede también postularse la hipótesis de un dominio directo, aunque de todas formas diferenciado en cuanto a las estrategias de incorporación y funcionalidad de las poblaciones locales<sup>14</sup>. Este dominio se encontraría fundamentado en la presencia de poblados, tambos, complejos agrohidráulicos, centros administrativos, minas, depósitos o collcas, y también en una intervención arquitectónica generalizada y de alta visibilidad en espacios públicos y cementerios<sup>15</sup>.

Ejemplo de este dominio y a la vez muestra de que Atacama cumplía un rol importante dentro del engranaje estatal, son las faenas extractivas mineras que el Tawantinsuyu implementó en sitios como Cerro Verde, Chuquicamata-Tomic y El Abra del Inca<sup>16</sup>. En términos de control político efectivo, se ha identificado al sitio de Catarpe, a 9 kms. de San Pedro de Atacama, como un centro administrativo cuya ubicación estratégica permitía “realizar un efectivo control sobre todo el movimiento a lo largo del valle, entre el oasis de San Pedro y las alturas andinas”<sup>17</sup>. Ubicado en una extensa y cubierta explanada a 40 mts. sobre el nivel del Río Grande, este conjunto de estructuras ha permitido también postular su rol como núcleo de almacenamiento y redistribución de todo un flujo caravanero reorientado a las conveniencias del Tawantinsuyu, por medio del cual muchos productos venidos de tierras más meridionales eran redireccionados, a su vez, hacia nuevos escenarios dictados por el manejo del Imperio<sup>18</sup>.

Con respecto a la red vial incaica, o Qhapaq Ñan, se ha considerado su existencia no sólo en términos estrictamente funcionales -de cara a la articulación de vías, áreas y recursos-, sino como una verdadera marca simbólica imperial que, al traspasar un territorio, lo funda y lo apropia<sup>19</sup>. Se consigna la existencia del Camino Longitudinal Andino, el cual habría atravesado el Norte de Chile por las tierras altas tarapaqueñas, atravesando luego el área atacameña<sup>20</sup> y empalmando posteriormente con la vía reconocida arqueológica y etnohistóricamente como “Camino del Despoblado de Atacama”; ésta última, a lo largo de casi 500 kilómetros de aridez, conectó los oasis más meridionales del Salar de Atacama -Peine y Tilomonte- con el sistema de valles transversales que comienza en Copiapó<sup>21</sup>.

Durante la última década, el avance en la investigación arqueológica ha podido poner de relieve la presencia de dos ejes longitudinales principales del Qhapaq Ñan en la región; uno a través del Alto Loa, paralelo al curso del río, que atraviesa al menos 125 kilómetros desde Miño hasta Lasana<sup>22</sup>. El otro, a través de las tierras altas (muchas veces por sobre los 4000 msnm), ha sido rastreado desde el cordillerano Portezuelo del Inka hasta el sitio administrativo incaico de Catarpe, con una longitud total de 133 kilómetros<sup>23</sup>. El tramo del Alto Loa atraviesa un territorio mayormente de planicie con

---

<sup>14</sup> Adán y Uribe 2005, Uribe y Adán 2005.

<sup>15</sup> Gallardo y Vilches, 1995; Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Uribe, 1999.

<sup>16</sup> Núñez, 1999; Salazar, 2002.

<sup>17</sup> Lynch, 1977: 142.

<sup>18</sup> Núñez y Dillehay 1979, Núñez 1999.

<sup>19</sup> Berenguer, 2004.

<sup>20</sup> Hyslop 1984, 1992.

<sup>21</sup> Núñez P., 1981; Niemeyer y Rivera, 1983.

<sup>22</sup> Berenguer 2004, Ms. 2005.

<sup>23</sup> Varela, 1999; Castro et. al., 2004; Castro, Aldunate y Varela, Ms. 2005.

pertinaz rectitud, y un ancho regular sobre los 3 metros; sitios menores, asociados al aprovisionamiento vial, jalonan la vía cada 10 o 12 kilómetros<sup>24</sup>. Cercano a este tramo, pero no en contigüidad directa, se emplaza el tambo incaico de Cerro Colorado<sup>25</sup>. En cuanto al tramo de tierras altas, tiene la particularidad de atravesar y articular áreas que fueron densamente pobladas durante los Períodos Intermedio Tardío y Tardío (a diferencia de la mayor parte del tramo del Alto Loa); debido a esto, a las propias condiciones del paisaje y a la acción antrópica en las Tierras Altas del Loa, no es posible dar cuenta de una vía sin discontinuidades, sino más bien de distintos segmentos o subtramos, los cuales, en disímil grado de conservación, y con una alta heterogeneidad formal, permiten poner de relieve la ruta incaica que atravesó y articuló estos espacios de Norte a Sur, entre sí y con respecto al resto del Tawantinsuyu.

De tal forma, el camino de Tierras Altas ingresa a Chile cerca de Ollagüe y se direcciona a través del Salar de Ascotán; posteriormente, desciende hacia el sur por una ruta jalonada de tambos y chaskiwasi que progresivamente se va articulando con los paisajes locales, bordeando el Paniri por el Oeste, accediendo a Cupo y, desde ahí, a Turi; más al sur, llega hasta el área de Caspana –una de las localidades con mayor materialidad incaica en el Norte Grande de Chile- y desde allí continúa rumbo al sur, en un eje más o menos paralelo al del río San Pedro; finalmente, accede al centro administrativo incaico de Catarpe<sup>26</sup>, que como se ha dicho habría articulado el dominio del Tawantinsuyu en San Pedro de Atacama. Desde los oasis atacameños, la vía principal bordeó el Salar por el Este y se conectó, a su vez, con el ya mencionado “Camino del Despoblado de Atacama”.

En general, puede entenderse al Qhapaq Ñan en Atacama a modo de una red vinculada de espacios y caminos, pues a partir de las principales vías longitudinales, se sumaba una serie de “ramales de importancia económica, administrativa y religiosa... gran parte de ellos, coincidiendo con caminos preexistentes que unían poblaciones del Intermedio Tardío<sup>27</sup>.” Así se comprende también una serie de reutilizaciones, redireccionamientos o modificaciones formales, en vías de acceso a centros mineros (como Cerro Verde en Caspana y posiblemente San Bartolo en la cuenca del San Pedro/Salado), espacios agrícolas (terrazas de cultivo en el Alto Salado y también en Socaire), espacios de forraje y de abastecimiento (como las Vegas de Turi), centros ceremoniales (santuarios en el Licancabur, el Paniri y el Socompa), núcleos aldeanos (como Lasana en el Loa Medio y Talikuna en Caspana), centros administrativos mayores (Catarpe) y menores (Cerro Colorado en el Alto Loa, Tambo de Peine en el sur del Salar, Tambo Escondido en las cercanías de Cupo), además de una gran cantidad de sitios menores asociados a la vialidad.

Como puede verse, la importancia intrínseca del Qhapaq Ñan parece desplegarse como un mapa del dominio incaico, a partir del cual se observa el despliegue de sus prioridades y de su relación con la población local. Se ha señalado que el camino en sí constituyó un mecanismo directo de sujeción de las poblaciones locales<sup>28</sup>, como ha sido en su momento planteado para el Norte Chico y Chile Central<sup>29</sup>; no obstante, más bien

---

<sup>24</sup> Berenguer, Ms. 2005.

<sup>25</sup> Castro, 1992.

<sup>26</sup> Castro et. al. 2004; Castro, Aldunate y Varela, Ms. 2005.

<sup>27</sup> Varela, 1999: 103.

<sup>28</sup> Núñez, P. 1981; Berenguer, 2004.

<sup>29</sup> Stehberg 1995, 2001.

puede plantearse en sentido inverso, como una forma de ejercer el dominio efectivo, a través de la implementación, mantención y consolidación de redes de vinculación con paisajes, gentes, lugares y bienes, dentro de tierras que ya han sido incorporadas a la dinámica del Imperio. Es por esto que resulta pertinente afirmar que “los caminos sirvieron para unir lugares poblados, de interés económico, de peregrinaje, sagrados, y finalmente como símbolo omnipresente del poder y autoridad del Estado Inca.”<sup>30</sup>

Una de las variables más recurridas para explorar el dominio incaico en la región atacameña, es el estudio de la arquitectura y sus distintos grados de interdigitación con contextos locales anteriores. Todo ello, desde la premisa que entiende a las construcciones arquitectónicas incaicas como un activo medio de expresión simbólica para la conquista de territorios<sup>31</sup>. De esta forma se entiende la presencia de elementos concretos, de alta visibilidad, que interactúan con construcciones anteriores y al mismo tiempo las modifican, sin anularlas, pero resemantizándolas al incluir un nuevo eje de sentido.

Un ejemplo bastante decidor al respecto es el caso de la gran kallanka de adobe incorporada en el Pukara de Turi, que junto a otras modificaciones de menor impacto visual, da cuenta de una apropiación de forma y de fondo en un sitio que contaba, a la fecha, con una larga ocupación<sup>32</sup>. Efectivamente, estas construcciones “se encuentran en la cumbre del promontorio, no dentro de la aldea amurallada sino en su margen oriental superior, dándole la espalda al asentamiento”<sup>33</sup>, evidenciando el gesto de separar el sector incaico del preexistente; de este modo, el poderío del Inca se hace presente en el mismo sitio que tenía gran relevancia para las poblaciones locales, pero al mismo tiempo sienta su derecho a habitar en un espacio exclusivo y “superior” dentro del mismo emplazamiento.

En la misma dirección puede identificarse una serie de incorporaciones arquitectónicas en los sitios de Cerro Verde, Incahuasi-Inca y Vega Salada, en el área de Caspana, a través de los cuales se aprecia el rol simbólico de la arquitectura incaica, al mismo tiempo que la ocupación diferenciada de los espacios a niveles locales<sup>34</sup>. En el caso puntual de Cerro Verde, puede apreciarse un sector principal ordenado con la clásica arquitectura incaica de ángulos rectos, en el que se ubica una kancha con 7 recintos adosados; sin embargo, a unos 200 metros hacia el sur, se aprecia un sector con estructuras de tendencia circular, que parecen dar cuenta de habitáculos y espacios de circulación diferenciados. En éste último sector, se habrían ubicado los habitantes locales ocupados en las faenas metalúrgicas, mientras en el anterior se ubicarían personajes ligados a la administración imperial. Adicionalmente, en un promontorio rocoso que se levanta sólo 15 metros sobre los anteriores, con excelente vista del entorno, se constituye un tercer sector en el cual se levanta el ushnu del sitio, seguro emplazamiento de la más alta autoridad del lugar (verosíblemente, algún funcionario venido desde el núcleo del Imperio).

---

<sup>30</sup> Varela, 1999: 102.

<sup>31</sup> Premisa inicialmente aplicada en la región por Castro (1992); luego presente en Aldunate (1993), Castro, Maldonado y Vásquez (1993), Gallardo y Vilches (1995), Cornejo (1999), Adán (1999), Uribe y Adán (2004), entre otros.

<sup>32</sup> Aldunate 1993, 2001; Aldunate, Castro y Varela, 2003.

<sup>33</sup> Aldunate, Castro y Varela, op. cit.: 17.

<sup>34</sup> Adán y Uribe, 2005.

En tanto, el propio sitio de Catarpe muestra dos sectores bien diferenciados a través de una falla natural en medio de la meseta rocosa; entre ambos, la presencia incaica eligió instalarse en Catarpe Este –donde se emplaza su característica arquitectura y una mayor cantidad de cerámica relacionada al Inca-<sup>35</sup>, mientras en Catarpe Oeste se observa un conjunto de estructuras más abigarrado y heterogéneo en su distribución espacial y en sus formas, presumiblemente dejado en manos de la población local, que ya había accedido al sitio a partir del Período Intermedio Tardío. En otras circunstancias, el dominio incaico parece haber dejado espacios exclusivos para la aglutinación de aldeanos locales, a los cuales se podía controlar y eventualmente ocupar en tareas estatales desde centros imperiales cercanos; éste último parece ser el caso de la aldea Talikuna, a escasos 5 kilómetros de Cerro Verde<sup>36</sup>.

Puede entenderse, pues, que el efecto buscado con la separación de espacios, la reedificación, la monumentalidad, es exhibir y sobre representar, para obtener un objetivo final en el cual la arquitectura se manifiesta como “la expresión del dominio construido”<sup>37</sup>. Adicionalmente, la arquitectura inca no trepida en modificar el sustrato natural existente, a diferencia de los patrones arquitectónicos locales, caracterizados por su flexible adaptación a las topografías locales<sup>38</sup>.

Así, la rearticulación de los espacios locales a través de la arquitectura y la red vial no sólo implica un proceso de apropiación, sino que en sí misma manifiesta la voluntad de ese dominio que en todo sentido se busca demostrar, denotar, reafirmar e imponer; pues las construcciones y obras en general no se manifiestan por sí mismas, sino que, además, conllevan la presencia significativa de gente actuando direccionada bajo patrones de eficiencia y organización del trabajo. En el caso en que la supervisión y planificación directa no fuera encabezada por funcionarios provenientes del núcleo imperial, sí lo era por personeros lo suficientemente capacitados como para reproducir con fidelidad y éxito aquellas formas altamente estandarizadas, que constituían un medio poderoso para sustentar la expansión; en términos simbólicos, una refundación del espacio, que toma al Cuzco como modelo primordial.

La incorporación de esta mencionada lógica de apropiación y rearticulación también puede apreciarse en contextos funerarios, lo que ratifica la idea de que no sólo las estrategias de ocupación, sino la lógica misma del dominio incaico, están directamente enraizadas en un carácter simbólico cuya expresión manifiesta parece constituirse en una tríada retroalimentaria compuesta por religión estatal, control político y explotación económica. Pese a la presencia de ciertos cementerios exclusivos, como el identificado en la Hostería San Pedro como propio de grupos mitimaes<sup>39</sup>, también se aprecia la incorporación gradual de enterratorios y ajuares incaicos en cementerios de larga ocupación previa, como el de Los Abuelos de Caspana. En éste último caso, se ha postulado una distribución perimetral de las tumbas de carácter inca con respecto a las más antiguas, las que de este modo quedarían “envueltas” y, por ende, igualmente controladas<sup>40</sup>. Además, las ofrendas de muchos entierros que en su exterioridad se adscriben a la costumbre de la tradición del desierto, e incluso a formas altiplánicas,

---

<sup>35</sup> Lynch, 1977; Uribe, 1999.

<sup>36</sup> Adán y Uribe, 2005.

<sup>37</sup> Adán, 1999.:31.

<sup>38</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2003.

<sup>39</sup> Núñez, L. 1992.

<sup>40</sup> Ayala, Reyes y Uribe, 1999.

presentan una cantidad considerable de cerámicas incaizadas (entendiendo por tales no sólo a las que guardan una morfología afín, sino también un tipo de pasta) y de objetos metálicos y trozos minerales identificados con la tradición incaica<sup>41</sup>.

De este modo, si se acepta la hipótesis de un dominio claramente establecido por el Inca en Atacama, en lugar de un control indirecto, se entiende que las estrategias de incorporación física y simbólica denotadas en la materialidad lograron un alto grado de efectividad. En estos términos, debiera entenderse que las poblaciones locales fueron sumamente receptivas en los hechos a la imposición organizativa y distributiva del trabajo, de los bienes y de los flujos de interacción.

Para entender esta eficacia, debe hacerse hincapié en la ya mencionada tríada: religión estatal, control político y explotación económica. Su aplicación conjunta y, por ende, retroalimentaria, puede explicarse en cuanto:

Los intereses de las entidades culturales comprometidas en la expansión (incaica) aprovecharon las relaciones de parentesco, los principios de reciprocidad y la religión, aspectos que fueron convertidos en mecanismos políticos de control y explotación económica no sólo por el estado cuzqueño, sino por toda autoridad de los Andes<sup>42</sup>.

Así, cobra sentido el postulado de que la ocupación incaica “se fundó en alianzas con las autoridades atacameñas”<sup>43</sup>, entendiendo aquellas como una estrategia de transacción, por medio de la cual los representantes de las comunidades locales no sólo pueden mantener cierto grado de autonomía, sino también acceder al prestigio de asociarse al poderoso Estado y, por ende, a la figura del Sapa Inca. En opinión de A. Métraux, las comunidades incorporadas al Tawantinsuyu se adaptaban menos a una nueva organización que el propio Inca, el cual, “identificándose en cierto modo con el orden antiguo, se arraigaba en la comunidad.”<sup>44</sup>

Al arraigarse esta imagen y su control, se produce entonces un acto de legitimación mutua en el cual los grupos locales se insertan en el nivel macro-estatal a través de múltiples alianzas individuales, centradas, cada una de ellas, en la figura del soberano. Esta suerte de alianzas particularizadas pueden ser entendidas como una especie de clientelaje por medio del cual se establece un parentesco ficticio, altamente activo, entre el Inca y cada comunidad. El juego de la pichica, o dados triangulares, ha sido citado como un ejemplo concreto para entender esta estrategia de alianza y legitimación de poder en Caspana<sup>45</sup>. El corolario de ello sería poner en funcionamiento un mecanismo de redistribución asimétrica para así “endeudar” indefinidamente a las poblaciones locales con respecto a los “favores” del Inca, y así ponerlas a disposición de las necesidades del Estado<sup>46</sup>.

De esta forma puede entenderse que, en un alto grado, las relaciones entre el Estado y las comunidades incorporadas en Atacama –mediatizadas simbólicamente por la figura

---

<sup>41</sup> Uribe, 1999.

<sup>42</sup> Uribe y Adán, 2004: 470.

<sup>43</sup> Núñez, ob. cit.: 73.

<sup>44</sup> Métraux, 1997 (1961): 110.

<sup>45</sup> Castro y Uribe, 2004.

<sup>46</sup> Adán y Uribe, 2005.

del Sapa Inca- produjeron la exacerbación de ciertas diferencias sociales; esto, al otorgar nuevos privilegios o afianzar los anteriores en una serie de representantes locales que pasaron a constituirse en funcionarios, dignatarios y burócratas. Algunas proposiciones van aún más lejos en este sentido, postulando que sólo a partir del dominio inca se estableció una diferenciación de clases propiamente tal en la región de estudio<sup>47</sup>. Pese a que ésta última premisa resulta en extremo discutible, lo concreto es que el clientelaje entre las comunidades y el Estado debió producir una amplia serie de personajes elevados social y económicamente, los cuales, al ayudar a la eficiencia y mantención del nuevo orden, afianzaban su propia conveniencia.

No obstante, en este punto debe recordarse que las consecuencias de este dominio alcanzaron a una población mucho mayor que la que podía sentirse directamente favorecida por él; en definitiva, se trataba de un Estado que se beneficiaba enfáticamente de la capacidad de trabajo de sus tributarios, más que de los bienes concretos que éstos pudieran ofrendarles. Por ende, si bien muchas comunidades podían mantener en gran medida sus formas de vida anterior, otras podían verse bruscamente redireccionadas, con la consiguiente revolución demográfica que esto implicaba; en el caso de la Provincia del Loa, el énfasis productivo en la explotación minera<sup>48</sup> pudo significar un brusco reposicionamiento para buena parte de la población local, y/o la inclusión de trabajadores foráneos. En esta línea, se ha planteado una hipótesis centrada en la presencia de iconografía y objetos metálicos santamarianos en San Pedro de Atacama, que postula el traslado de población desde el Noroeste argentino por intervención incaica; podría tratarse, hipotéticamente, de “mitimaes calchaquíes”<sup>49</sup>.

En resumidas cuentas, el interés del Estado Inca por legitimarse a través de alianzas, compromisos recíprocos y una incorporación no traumática en el orden local, no pueden conducir a relativizar o desconocer el carácter impositivo y enfáticamente asimétrico del dominio incaico. Por ello resulta válido rescatar el concepto del Tawantinsuyu como “Imperio”, término que tiende a generar desconfianzas en investigadores contemporáneos, dadas las analogías equívocas con que cronistas coloniales e investigadores decimonónicos establecieron comparaciones entre el Estado Inca y los fenómenos imperiales del Viejo Mundo. Sin embargo, si se considera la definición de Imperio como un conglomerado multiétnico y pluricultural, agrupado bajo una dirección única y férrea que presenta estrategias diferenciadas de control, puede entenderse claramente al Tawantinsuyu como tal.

De esta forma, en tanto proceso de expansión imperial, debe entenderse la existencia de un elemento coercitivo previo o paralelo a la intervención arquitectónica y al establecimiento de alianzas y clientelaje. Sobre el cómo pudo llevarse a cabo esta coerción en Atacama, es un punto difícil de dilucidar. En efecto, la tesis de una incorporación por intervención militar directa posee pocos vestigios desde la materialidad, al punto que resulta generalmente desechada por los investigadores de la región. No obstante, una excepción la constituye O. Silva, quien planteó la idea de un sojuzgamiento militar basándose principalmente en el relato de cronistas<sup>50</sup>; éstos suelen

---

<sup>47</sup> Uribe y Adán, ob. cit.

<sup>48</sup> Se ha entendido que la presencia incaica enfatizó y redireccionó prácticas mineras ya existentes en Atacama, al menos desde comienzos de la Era Cristiana (Núñez 1999, Núñez et. al. 2003).

<sup>49</sup> Tarragó, González y Nasti, 1997: 238. Nótese que los mismos autores consideran igualmente posible la llegada de estos bienes e imágenes durante el Período Intermedio Tardío.

<sup>50</sup> Silva, 1983.

referirse, con profusión, a campañas bélicas en las cuales el soberano movilizaba grandísimos contingentes de guerreros hacia el Collasuyu, dentro del cual se incluían las tierras de Atacama<sup>51</sup>.

Como se ha dicho, la tesis de una intervención militar enfática posee poco sustento más allá de las fuentes etnohistóricas. Es más, a partir de las actuales evidencias del Camino del Inca en Atacama, Hyslop ha planteado lo siguiente:

Debió tener poca importancia desde el punto de vista militar, puesto que el agua es sumamente escasa, lo que hubiera hecho muy difícil sino imposible la marcha de ejércitos. Las tropas que se enviaban a la región central de Chile lo hacían por la vertiente oriental de los Andes<sup>52</sup>.

Por consiguiente, puede sostenerse que el elemento coercitivo del proceso de expansión y afianzamiento incaico no se sostuvo en una acción militar explícita en Atacama; en cambio, debió manifestarse asociado a una presión incontestable, en buena parte debido al prestigio y posición de control alcanzados por exitosas campañas de expansión en tierras aledañas. En este escenario, la previa incorporación al Tawantinsuyu del altiplano boliviano -con el cual existió una relación directa e incluso beligerante en tiempos anteriores- efectivamente debió influir en la aceptación de las condiciones incaicas para asimilar a Atacama dentro del Estado; en este sentido, vuelve a cobrar relevancia la afirmación de C. Aldunate, quien señala, a partir del caso concreto de Turi, que el Inca llegó a estas tierras “vestido con los ropajes altiplánicos” de los señoríos que le precedieron<sup>53</sup>.

Si bien no necesariamente la totalidad de la relación debió ser mediatizada por los llamados señoríos altiplánicos, puede proponerse que una buena parte de los bienes muebles inca-altiplánicos encontrados en contextos de la Provincia del Loa hayan correspondido a contactos entre una vertiente boliviana ya completamente anexada al Estado incaico, y una región atacameña en pleno proceso de influencia y dependencia creciente, previa a la incorporación plena. Luego, la antes mencionada intervención arquitectónica puede ser el paso inmediatamente posterior, entre otros mecanismos, por medio de los cuales proceden a sellarse completamente las alianzas y el Inca pone pie directamente en su nueva provincia.

Sin embargo, también podría plantearse que, dada la situación “de no predominio” y de múltiples señoríos rivales, existente durante el Intermedio Tardío, el Tawantinsuyu sólo debió servirse de la mediatización altiplánica en aquellos lugares donde éstos últimos tenían una posición claramente asentada, como habría sido el caso de Turi a partir del siglo XIV. En otros sectores, la estrategia imperial podría haber considerado más eficiente imponerse directamente (verbigracia, Caspana); o hacerlo con ayuda de pueblos del Noroeste argentino (que podría ser el caso de los portadores de la cerámica Yavi, en los oasis de San Pedro de Atacama).

---

<sup>51</sup> “*El Otabo capitán, Apo Camae Inga...y así este valeroso capitán fue a Chile llevando cincuenta mil yndios soldados a la conquista. Y fue hijo de Pachacuti Inga Yupanqui. Y dizen que mató cien mil chilenos...conquistaron y mataron muchos yndios de los llanos yungas. Y murieron en sus conquistas cin volver a la ciudad del Cuzco.*” G. Poma de Ayala, 2004 (1616):158. Las cifras aquí mencionadas suenan exageradas, aún cuando en ellas se sumen muchas campañas a lo largo de los años, incluyendo territorio tanto chileno como argentino.

<sup>52</sup> Hyslop, 1992 en Varela, 1999.

<sup>53</sup> Aldunate, 2001.



Siempre en relación a las consideraciones anteriores, podría resultar, a grandes rasgos, pertinente considerar a Atacama como susceptible del siguiente proceso de incorporación al Tawantinsuyu:

Invitaban (los incas) en nombre del Sol a reconocer su autoridad, prometiendo tratarlos con honor y colmarlos de regalos. Estas promesas, a las que se agregaban terribles amenazas contra los obstinados, conducían a menudo al sometimiento de provincias enteras sin que se derramara gota de sangre<sup>54</sup>.

Puede entenderse, pues, una incorporación al Tawantinsuyu sin una figura de violencia militar directa, aunque con un importante grado de coerción siempre presente. De esta forma, Atacama se habría incorporado al Estado Inca a partir de un proceso de influencia progresiva, que acabó en una anexión directa, pero diferenciada sectorialmente en términos de ocupación; por consiguiente, la incorporación efectiva habría llegado después de décadas en las cuales la influencia incaica podría haberse dejado sentir indirectamente, en principio como un actor socio-político y militar lejano a las tensiones entre los señoríos locales; actor que fue volviéndose cada vez más protagónico, contingente e inevitable.

De hecho, al menos en lo que se refiere al área Centro Sur Andina, la incorporación de un solo señorío al Incario seguramente implicaba modificaciones y desbarajustes dentro de las lógicas de relaciones interétnicas en medio de las cuales se desenvolvía dicho señorío, rompiendo los siempre precarios equilibrios, propios de una época de “no predominio”. A continuación, el Tawantinsuyu “reemplazaba” al señorío anexado dentro de su red de relaciones (o actuaba a través de él), generando obvias asimetrías, las cuales estrechaban progresivamente el cerco de la coerción, también para las otras entidades étnicas involucradas.

En el contexto de esta propuesta, la materialidad atacameña que ha sido asociada a un dominio indirecto “altiplanizado”, podría responder más bien a este momento, en el cual las consecuencias de la anexión de algunos señoríos altiplánicos incidieron en la red de relaciones que éstos últimos poseían en Atacama, el Noroeste Argentino y posiblemente también más lejos. Sin embargo, tras un tiempo por ahora indeterminado de “estrechar el cerco”, forzando una asimetría relacional (en lo político, económico y simbólico), seguramente habría llegado el momento en que se justificaba dar un paso más, a través del “últimátum” que nos relata Polo de Ondegardo. Ante esta imperiosa invitación, no es sólo el “prestigio del Inca” el que mueve a un pueblo a aceptar, sino la constatación de que toda su red de relaciones ha llegado a verse a tal punto subsumida por el círculo imperial, que prácticamente no le queda otra opción.

Evidentemente, esta forma de anexión, sin duda adecuada para los señoríos insertos en la dinámica interrelacionada propia del Período Intermedio Tardío en el área Centro Sur Andina, no habría resultado adecuada para dos tipos de sociedades: A) sociedades en gran medida autárquicas, merced a un estadio cazador-recolector u horticultor, sin gran dependencia de redes de interacción; B) sociedades que habían alcanzado un nivel estatal y un grado de complejidad superior antes de la llegada incaica. En ambos casos, el “últimátum” de Polo de Ondegardo perfectamente podría haber tenido como

---

<sup>54</sup> Polo de Ondegardo en Métraux, 1997 (1961): 70.

respuesta la muerte de los emisarios, y el curso consiguiente habría sido una campaña bélica en toda forma.

Por otro lado, una de las preguntas cruciales que debiera hacerse la investigación arqueológica en la zona es hasta qué medida las tradiciones locales pudieron conservar parte de su acervo cultural durante el Período Tardío; en otras palabras, cuanto de lo significativo en términos culturales y sociales, configurado durante el período anterior, pudo lograr establecer una solución de continuidad pese a la dominación incaica. A partir de lo que aquí se ha señalado, puede colegirse que la forma en que se ejerció el dominio no sólo se circunscribió a una explotación económica puntualizada, ni a un control político y tributario; por el contrario, todas las dimensiones de realidad de los pueblos locales fueron, potencialmente, escenario de reconfiguración a partir de la penetración simbólica y fáctica del Tawantinsuyu.

Sin embargo, el alcance del dominio hacia múltiples dimensiones de realidad, no necesariamente plantea un correlato igualmente exhaustivo en términos de copar todos los espacios físicos insertos dentro de la región anexada. Ya hemos visto cómo se articularon espacios diferenciados dentro de los mismos sitios, o de sectores aledaños entre sí; del mismo modo, y así como por voluntad del Estado entraron poblaciones a la región y salieron otras, perfectamente pudieron existir otras tantas que podrían haberse mantenido con un status sin tantas modificaciones, como pudo ser el caso de los oasis de San Pedro de Atacama<sup>55</sup>. Así, para el control de esta zona, de cierta densidad demográfica y de importancia hortícola, habría bastado la cercanía relativa de Catarpe, estableciéndose un contraste con el tipo de ocupación más enfática que se dio, por ejemplo, en el área de Caspana<sup>56</sup>.

Así mismo, la significativa continuidad de ciertos aspectos locales se ve ratificada en tradiciones cerámicas que siguieron manteniendo sus formas y características centrales, a veces en compañía de alfarerías foráneas asociadas al Inca, o bien de formas mixtas<sup>57</sup>. El rol de la iconografía rupestre, en términos de apreciar y contrastar posibles elementos locales de continuidad, será examinado con mayor detención en páginas subsiguientes de este mismo capítulo.

---

<sup>55</sup> Núñez, 1992.

<sup>56</sup> Debe advertirse que la naturaleza desigual del dominio incaico en Atacama sólo podrá discutirse con real solidez, en cuanto la materialidad de las distintas subregiones sea estudiada con igual grado de profundidad. No obstante, por ahora resulta altamente recomendable plantear permanentes conjeturas e hipótesis, de modo de aportar al avance investigativo del tema.

<sup>57</sup> Uribe 1999, V. Varela com. pers. 2007.

### *Aspectos Religiosos: Aproximación al mundo de las ideas*

Tanto la palmaria importancia de la religión en el Tawantinsuyu, como la asociación entre ésta y el control político detentado por el Inca, han sido atestiguadas desde temprano por los cronistas. Posteriormente, la arqueología y el propio avance de la etnohistoria permitieron confirmar esta relación, planteándose la existencia de “una superestructura ritual destinada a legitimar el poder central”<sup>58</sup>.

En efecto, dentro del amplio corpus de religiosidad y creencias andinas -muchos de cuyos aspectos mantienen vigencia en el presente- puede distinguirse, sin embargo, a la religión estatal incaica como un marco extensivo; en términos arqueológicos, un “horizonte” afín a una compleja y costosa parafernalia ritual, que debió ser costeadada desde las mismas bases económicas del trabajo de los ayllus. Fuertemente centralizada y poseedora de su propia estructura burocrática, la religión incaica marcó presencia en todas las provincias del Estado, aunque es bastante probable que, en su necesidad de adaptarse a cada una de ellas, se enfatizara en cada caso la presentación y consolidación de sólo algunos aspectos medulares, variando en otros.

Como se ha señalado antes, la apropiación por parte del Inca de los espacios y realidades locales no implica necesariamente haber borrado, tanto las vivencias, como el mundo de las ideas anteriores; sino, más bien, insertarse en medio de todo ello, desde una posición, por supuesto, privilegiada. En el aspecto religioso, esto involucra no solamente ingresar en los rituales locales, sino también la necesidad de entrar en el mito particular de cada comunidad, estableciendo un diálogo con lo sagrado en cada una de ellas. Al mismo tiempo, se “exporta” el mito cosmogónico oficial y ciertas formas rituales específicas que lo afianzan periódicamente. De esta forma, puede entenderse que:

El ceremonial en las provincias era una actividad de gran importancia para los incas...como un mecanismo de compensación por la pérdida del dominio económico sobre los recursos locales y del poder político. De esta forma se aseguraba su lealtad y legitimaba el dominio impuesto<sup>59</sup>.

Al amparo de este proceder, su comportamiento habría alterado en forma explícita los ámbitos asociados a la religiosidad local, sobre todo porque allí se resuelve finalmente la reciprocidad, entre el Inca y las divinidades –por ejemplo, agua y tierra- pues son ellos quienes controlan el cosmos andino<sup>60</sup>.

Aparentemente, los aspectos rituales de las comunidades agro-pastoriles andinas no sólo fueron aceptados y respetados por el Incanato, sino incluso en muchas oportunidades mantenidos y exacerbados, en el entendido que la propia religión estatal habría derivado desde sus mismas bases. Estas fueron, a grosso modo: la propiciación de la fecundidad, la exteriorización votiva de un calendario agrícola, la sacralidad generalizada del mundo natural, la relación entre ritual y festividad, y la presencia activa de lo sagrado en lo cotidiano.

---

<sup>58</sup> Schiappacasse y Niemeyer, 2002: 53.

<sup>59</sup> Ob. cit.: 78.

<sup>60</sup> Uribe y Adán, 2004: 470.

Dentro de ello, no obstante, cobró importancia medular el rol del Sol, como ente fecundador, activo y siempre presente. No es discordante pensar que el aparato burocrático-religioso del Estado intentó fijar y arraigar, en los habitantes del mismo, una directa relación de atributos entre el Inca y el Astro Rey: ambos como luz, vida, fecundación, riqueza y protección. De esta forma, un elemento específico de los tradicionales cultos agrarios, el Sol, fue ensalzado y transformado en un componente central dentro de la ritualidad de una religión adaptada a un formato imperial. En torno a esta dualidad, claramente pesquisada durante los primeros años de la conquista española, puede plantearse la existencia de un marco cosmológico variable para cada rincón del Tawantinsuyu; así, bajo el núcleo central religioso se dispusieron jerarquizaciones de deidades, seres míticos, difuntos divinizados y personificaciones de la naturaleza, en medio de las cuales se situaron, como se ha dicho, los cultos locales.

En los casos en que la expansión incaica se encontró con el culto arraigado, popular y vigente de otras grandes divinidades cosmogónicas, éstas últimas pudieron seguir manteniendo su culto, no obstante la imposición de ciertas condiciones; como se sabe, las deidades locales podían seguir siendo respetadas, siempre y cuando se las viese explícitamente supeditadas al poder cosmológico del Inca y del Sol. Esta supeditación ante el nuevo orden debía ser evidenciada y “demostrada” periódicamente a través del rito. En este sentido, se entiende que el Inca hubiese osado llevarse efigies de Pachacámac y de otras deidades costeñas al Cuzco, para mantenerlas bajo cuidados ceremoniales, pero, al mismo tiempo, tenerlas “prisioneras”<sup>61</sup>.

Resulta interesante, no obstante, apreciar que pese a este dantesco esfuerzo por subordinar a los dioses antiguos, se haya conservado un relato mítico que manifiesta una suerte de resistencia por parte de los fieles de Pachacámac, ante la imposición del credo en el poder omnímoto del Inca: señala el relato que el soberano convocó a su presencia a las deidades de todos los confines de su imperio, y todas accedieron y acudieron prontas a su llamado...salvo Pachacámac. Ante el requerimiento del soberano, la deidad costeña repuso que, si él se movía, podía moverse toda la Tierra, con consecuencias fatales<sup>62</sup>.

No obstante la estrecha identificación entre Sol, Inca y Poder Supremo, debe señalarse que entender al culto solar como poseedor de un rol unívoco y absoluto dentro de la religión incaica, resulta en extremo simplificador e inexacto; de todos los cronistas tempranos, el que más contribuyó a propiciar esta visión fue Garcilazo de la Vega, quien -a diferencia de contemporáneos suyos, como Cristóbal de Molina- relativiza y aminora el rol de Viracocha para sólo situar al Sol como único Ser Supremo, Creador y Principio, a la vez que Fecundador.

No obstante, debe considerarse también la posibilidad de Viracocha en tanto Ser Supremo y Creador; un rol discutido, debido a la probable influencia cristiana en la reformulación del mito. A partir de ello, también se constata una serie de relatos legendarios en los cuales se muestran seres con la nomenclatura o atributo de Viracocha, en condiciones más bien cercanas a las de un héroe civilizador, que a las de un ente superior de carácter uránico (en términos de preexistencia, omnipotencia y lejanía).

---

<sup>61</sup> Rostworowski, 2002.

<sup>62</sup> López, 2007.

Empero, basándose principalmente en la conservación de algunos himnos, autores como J. Rowe y J. M. Arguedas han postulado, efectivamente, un carácter auténticamente prehispánico para la manifestación de Viracocha en tanto deidad rectora, creadora y principal<sup>63</sup>. Adicionalmente, se ha postulado que el Sol habría desplazado cronológicamente a Viracocha como deidad principal<sup>64</sup>, lo cual permite apreciar que el culto estatal fue transfiriendo al Sol los elementos distintivos de otras deidades, a medida que la expansión avanzaba.

En torno a ello, resulta verosímil plantear que Viracocha, en tanto deidad al parecer originaria del área circum-Titicaca, fue adaptada por el naciente Estado Inca ante el influjo de las sociedades de aquél área, y posteriormente reemplazada por el Sol, en momentos en que el Cuzco requería ser reenforcado como auténtico *axis mundi* y eje de “exclusividad” cosmológica. M. Rostworowski ubica este cambio en el culto a partir del hito representado en la guerra contra los chancas<sup>65</sup>. Así, pese a que el Cuzco y el Sol adoptaron roles centrales en términos cosmológicos y cosmogónicos –respectivamente-, resulta aún sugerente que el linaje imperial siguió considerando explícitamente al Titicaca como su *pakarina*, o lugar de origen.

Volviendo al desarrollo de la religión incaica en las provincias, podría suponerse fundadamente que muchos aspectos relativos a los pilares míticos y rituales del marco religioso incaico, altamente presentes en los núcleos centrales del imperio, no podrían haber alcanzado a afianzarse en sectores alejados de dichos núcleos. En este sentido, gran parte de estos aspectos incluso podrían no haber llegado nunca a tener presencia en tierras que parcialmente podrían ser consideradas como periféricas, tales como el Norte de Chile y el Noroeste argentino<sup>66</sup>; verbigracia, el culto específico de gran cantidad de deidades, junto a su correspondiente soporte económico, burocrático y sacerdotal, no llegaron a generar una interacción con el mundo de las creencias locales en las tierras atacameñas.

En cambio, uno de los cultos específicos cuya evidencia material se ha visto manifestada en el actual territorio chileno es el asociado a los santuarios de altura, particularmente en relación con el sacrificio humano. En efecto, la denominada ceremonia de la *capacocha*<sup>67</sup> presenta vestigios en sitios cordilleranos más bien meridionales, como el santuario del Plomo, y, en la vertiente argentina, El Toro y Aconcagua<sup>68</sup>; no obstante, en la provincia del Loa se han identificado a sí mismo santuarios de altura en las cumbres del Licancabur, Pullar, Yariques, Colorado y Quimal. Si bien el elemento concreto del sacrificio humano no resulta concluyente en estos últimos casos, la materialidad permite inferir una raigambre directamente incaica para ésta actividad ritual, con la alta posibilidad de que incluyera oficiantes cuzqueños.

---

<sup>63</sup> En Métraux, 1997 (1961). No obstante, puede encontrarse una opinión distinta en Pease (1982).

<sup>64</sup> Leonardini y Borda, 1996.

<sup>65</sup> Rostworowski, 2002.

<sup>66</sup> En efecto, una alta profusión de castas clericales, destinadas a cultos específicos, ha sido mencionada principalmente por J. de Betanzos y Garcilazo, la mayoría de ellas sin correlato fuera de tierras cuzqueñas. La información sobre todo ello les habría sido más accesible a estos cronistas que otros contemporáneos, dado sus relaciones de parentesco con las élites cuzqueñas (Pease, 1982).

<sup>67</sup> Mecanismo religioso y político que consideraba, primeramente, la convergencia en el Cuzco de ofrendas y víctimas sacrificiales, y su posterior envío a las altas cumbres de los confines del imperio (Ceruti, 2003: 233).

<sup>68</sup> *Ibíd.*

En este sentido, puede señalarse a la institucionalización de los santuarios de altura como un ejemplo concreto de actividad ritual desplegada por directrices incaicas, y sin embargo yuxtapuesta sobre una sacralidad local. Como se ha mencionado en el capítulo anterior, el culto a los cerros y la consiguiente identidad mítica-narrativa de algunas de las altas cumbres han sido considerados como parte de un sustrato común a la tradición altiplánica. Las particularidades rituales previas a la llegada del Inca a la región, entre las cuales se incluye la estrecha relación entre las chullpas y la adoración de las cumbres<sup>69</sup>, en este caso vendrían a ser desplazadas de su preponderancia para ceder su lugar al Ceremonial Inca Provincial. En medio de éste último, gran parte de las ofrendas -como formas cerámicas y textiles- pueden contribuir aún a reafirmar la particularidad local de cada santuario, y la relación específica de cada comunidad con determinadas cumbres); no obstante, dentro de la dominación incaica, esta relación específica se encuentra dentro de un nivel de estandarización mayor que se apropia, sobre todo, de la planificación y del rol de interlocutor privilegiado con el mundo de los altos poderes sobrenaturales.

Un ejemplo decidor al respecto es el caso del Licancabur, a cuyos pies se erigió un santuario de reconocida arquitectura incaica, con un patio central alrededor del cual se aprecian recintos habitacionales y depósitos. La capacidad para mantener a una considerable cantidad de gente en sus instalaciones, además de cumplir con la funcionalidad adecuada a un gran tambo, permite plantear la interrogante sobre si se utilizó para permitir a un gran público presenciar, desde lejos, los ceremoniales desplegados en la altura por el selecto grupo de oficiantes<sup>70</sup>. Similar esquema podría conjeturarse para el caso del Lullaillaco y su santuario de altura sacrificial<sup>71</sup>.

En este contexto, la estrecha vinculación de las sociedades altiplánicas, y del Complejo Toconce-Mallku en particular, con un sistema mítico-ritual de vívida relación con las cumbres locales, pudo llevar al Incario a poner énfasis en el control simbólico de dicha relación, insertándose asimétricamente en medio de ella, como antes hemos dicho. En ese sentido,

son importantes los hallazgos en la cima del Cerro Mallku León (5771 metros), hacia donde miraban la mayoría de las chullpas de Likan, lugar donde se encontraron dos plataformas y restos de leña. En la cumbre del Paniri, de aproximadamente 6000 metros, cerro que enfrenta a Turi y hacia donde se orientan muchas de sus chullpa, se encontraron nueve estructuras, acumulaciones de leña y fragmentos cerámicos incaicos<sup>72</sup>.

Así, observamos cómo en la subregión del Salado el Inca sube a los “Mallku” no sólo para ofrendarlos, sino también, y en buena medida, para “subyugarlos” a través de sus ritos y de su sola presencia; de este modo, podían mostrar a los habitantes locales que incluso sus cumbres tutelares de siglos, han podido ser domesticadas bajo el poderío divino del Tawantinsuyu. Al respecto, resulta interesante conjeturar la fricción dentro de los universos simbólicos locales, al percibir que las hasta hace poco inaccesibles

---

<sup>69</sup> Aldunate y Castro, 1981.

<sup>70</sup> Esta hipótesis ha sido postulada por Ceruti (2001) para el caso específico del Nevado de Chañi, en la frontera actual entre las provincias de Salta y Jujuy. En este caso, me permito aplicar la misma presunción al caso del Licancabur.

<sup>71</sup> Ceruti, 2003.

<sup>72</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2003: 20.

cumbres (en las cuales habitaban divinidades y antepasados), ahora han sido alcanzadas, en su poderío natural, por la huella cultural del Inca, modificadora de la naturaleza.

Efectivamente, a mi juicio se percibe una decidora distancia entre un sistema mítico-ritual que adora a las cumbres desde las chullpas, a cierta distancia, confiriéndoles centralidad cosmológica, y haciéndolas habitáculo de una imagería polisémica; y, por otro lado, un sistema mítico ritual que –en concordancia con los postulados de Zuidema<sup>73</sup>– busca acceder físicamente a las cumbres, hollando su misterio en términos míticos, haciéndolas cercanas en términos rituales, y poniéndolas bajo control del marco religioso del Tawantinsuyu. Ésta última característica, a su vez, se condice con la propiedad atribuida al Inca de modificar la naturaleza, la cual se ha proyectado hasta tiempos históricos y ha podido ser percibida etnográficamente en la subregión del Salado<sup>74</sup>.

Otra evidencia importante de cómo la religión estatal procuraba insertar al Inca en medio de los universos simbólicos locales, nos la proporciona una vez más el sitio de Turi. Como se ha dicho, la arquitectura del Tawantinsuyu se impuso en un sector privilegiado y al mismo tiempo diferenciado del resto del asentamiento, pero además lo hizo precisamente sobre un espacio en el cual anteriormente la influencia altiplánica venida desde Toconce había construido sus sagradas chullpas:

El hecho de que la plaza y la kallanca hubieran sido construidas en las cotas superiores, interrumpiendo el sector donde se ubican la mayor parte de las chullpa, sugirió que estas estructuras incaicas fueron levantadas en el lugar más sagrado de Turi, donde estaban colocados estos edificios, siguiendo el patrón característico de la fase Toconce<sup>75</sup>.

De tal modo, el marco religioso incaico impuso su materialidad, en primer término, aceptando y haciendo suya la preeminencia sacra de ese promontorio; acto seguido, y más importante aún, se permitió “romper” el más conocido símbolo del sistema mítico-ritual de la tradición altiplánica, destruyendo las chullpas del promontorio e instalando sobre este espacio sus propias construcciones sacralizadas. Dicho sea de paso, ocupó su potestad de modificar la naturaleza, pues debió aplanar las sinuosidades topográficas con las cuales las chullpas sí habían coexistido. En resumidas cuentas, la materialidad local respalda este postulado, dado que

En las excavaciones efectuadas al interior de la kallanca se demostró de manera fehaciente que para construir esta edificación y la gran plaza anexa se debió aplanar la cumbre del promontorio y quedaron en evidencia al menos dos pavimentos de chullpa construidas durante la fase Turi 2, las que fueron destruidas para asentar allí el edificio inca<sup>76</sup>.

No obstante, debe recordarse que el objetivo imperial es insertarse asimétricamente dentro de los marcos religiosos locales, generando actos altamente impactantes para los universos simbólicos de la región; y no la destrucción ni el reemplazo completo de éstos últimos. Así también en Turi, la aniquilación de las chullpas debió remitirse a espacios

---

<sup>73</sup> Zuidema, 1989.

<sup>74</sup> Castro y Gallardo, 1996.

<sup>75</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2003: 18.

<sup>76</sup> *Ibíd.*

puntuales, pues éstas siguieron existiendo en otros sectores del asentamiento durante el Período Tardío. Verosíblemente, resultaba más efectivo para los fines del Imperio –y suficientemente enfático–, “expulsar” a la sacralidad altiplánica sólo del sector más sagrado y preponderante de un Turi entendido como microcosmos, permitiéndole, en cambio, existir en lugares considerados periféricos dentro del mismo.

Es más, siempre en el mismo sector de Turi, las excavaciones de los investigadores permitieron dar cuenta que en uno de los vértices de la kallanca “se descuidó deliberadamente el cimientado y, en vez de asegurar este punto crítico con grandes piedras como se hizo en los otros casos, se practicó un entierro ritual”<sup>77</sup>. La evidencia de éste consistió en el cráneo –sin cuerpo– de un hombre de entre 25 y 35 años, de proveniencia local, el cual se presentaba

Sin deformaciones artificiales ni huellas de haber sido decapitado, lo que sugeriría un entierro post mortem del cráneo separado del cuerpo. El cuerpo tenía pintura roja y hojas de coca, elementos que ocuparon un lugar preponderante en los rituales durante el Tawantinsuyu<sup>78</sup>.

La evidencia de este particular y enfático ritual, asociado precisamente a la fundación de aquel nuevo edificio sacralizado y emblemático, símbolo del nuevo estado de las cosas, es interpretado parcialmente en esta misma dirección por los investigadores del asentamiento, al señalar que nos encontramos en presencia “de una forma de expresar, a través de este acto fundacional, un nuevo orden, un pachakuti que trae consigo un dominio desconocido hasta entonces”<sup>79</sup>. Sin embargo, también plantean la posibilidad de que este ritual sea quizás una forma de compensación o de acuerdo, en medio del cual se fundirían la ceremonia imperial de la capacocha, con la tradición ritual altiplánica del waki (pequeños cuadrángulos de piedras con ofrenda de objetos, ubicados en los cimientados de las estructuras). En este caso, el waki cambiaría sus ofrendas tradicionales por el cráneo, y la capacocha transaría el sacrificio humano por el entierro de un cráneo muerto tiempo atrás.

En relación a ello, me parece válido sugerir que, aún cuando los emisarios imperiales no hubiesen sacrificado directamente a un habitante local, la asimetría simbólica no sólo se mantiene, sino que parece verse aún más ratificada. Así, resulta coherente pensar que los incas hubiesen trasladado, desde una chullpa de Turi, el cráneo de un jefe o alto sacerdote respetado y sacralizado a nivel local; acto seguido, lo incorporaron como ofrenda a la fundación, ocupándolo para converger y propiciar, como ente supeditado, el nuevo orden emblemático en la kallanca. Entendiendo el sistema mítico-ritual de la tradición altiplánica, dentro del cual antepasados y familiares fallecidos eran objeto de una potente sacralización, no cabe duda que éste acto ritual resultó tan enfático para los universos simbólicos locales, como la propia destrucción de las chullpas en el promontorio.

Como se ha dicho en el capítulo anterior, los difuntos para la tradición altiplánica eran un elemento cercano física y simbólicamente<sup>80</sup>; por lo mismo, debieron estar familiarizados con la manipulación post-mortem de sus cuerpos, durante largos períodos

---

<sup>77</sup> Ob. cit.: 18.

<sup>78</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2003: 18-19.

<sup>79</sup> Ob. cit.: 19.

<sup>80</sup> Castro, 1997.



regidos, sobre todo, por fechas singularmente significativas dentro del calendario ceremonial. A raíz de este “manejo”, la toma de posesión de este cráneo por parte de los incas posiblemente no tuvo el impacto que, culturalmente, hoy le damos a una exhumación; el verdadero impacto está en el desarraigo de su contexto de sacralidad local, y su inclusión, visualmente remarcada, como entidad sacra ahora desjerarquizada y funcional al nuevo núcleo del microcosmos local.

Así, podemos ver que las formas sistemáticas de inserción religiosa del Inca fueron, al mismo tiempo, selectivas y fortísimas, hollando universos simbólicos y posiblemente modificando pilares míticos a través de una enérgica acción en torno al pilar ritual. Esto, en parte, parece contribuir a explicar el porqué un dominio que posiblemente no duró más allá de un siglo, aún hoy nos permite percibir la figura del Sapa Inca como elemento presente y activo en el acervo mítico de los habitantes tradicionales de la Provincia del Loa.

Con respecto a la funebria, ya se ha señalado que su manifestación arquitectónica obedecía a la misma estrategia general de articulación de lo imperial con lo local; esto, pese a la existencia de algunos cementerios exclusivos, asociados directamente a lo inca o incaizado, como es el caso de tumbas aledañas a Catarpe Este<sup>81</sup>. En cuanto a las ofrendas, más allá de la presencia de formas aribaloides –relativamente minoritarias- y la siempre mencionada coexistencia de cerámicas altiplánicas, resulta interesante observar cierto aumento de artefactos y adornos de oro, metal identificado, por cierto, tanto con el Sol, como con el propio Inca. También se presentan miniaturas cerámicas o metálicas afines a las encontradas en santuarios de altura, principalmente representaciones de llamas o alpacas denominadas *yllas*<sup>82</sup>.

Precisamente, la asociación entre el Inca, el Sol y los metales permitió que las actividades mineras y metalúrgicas, ahora redireccionadas de acuerdo a los intereses del Tawantinsuyu, se constituyeran también en operaciones prestigiadas y estrechamente vinculadas a la religión estatal<sup>83</sup>. Como tal, se entiende plenamente la presencia, en un centro minero-administrativo como Cerro Verde, de un ushnu sobre un emplazamiento privilegiado. Como se sabe, la alta relevancia y las implicancias religiosas y eventualmente arqueoastronómicas de este tipo de construcciones<sup>84</sup>, no hacen más que ratificar esta relación entre sacralidad y actividad minero-metalúrgica.

Otro punto importante de constatar es la desaparición del ya decreciente Complejo Alucinógeno en los enterratorios. Esto puede apreciarse en la zona del Loa, donde algunos cementerios que se ha logrado rescatar mantienen una ocupación continua desde el Período Intermedio Tardío hasta al menos el siglo XVI, incluyendo enterratorios con cánones cuzqueños<sup>85</sup>; en ellos, las tumbas que precisamente muestran mayor evidencia de componentes incaicos carecen, en efecto, de cualquier elemento susceptible de ser identificado con el complejo alucinógeno.

---

<sup>81</sup> Núñez, 1992.

<sup>82</sup> Manríquez, 1999.

<sup>83</sup> Salazar et. al., 2001.

<sup>84</sup> Zuidema, 1989.

<sup>85</sup> Como es el caso del cementerio de los Abuelos de Caspana (Castro y Uribe, 2004).

Por otra parte, en la zona de San Pedro, donde no es posible identificar cementerios con una continuidad cultural tan extensa para los períodos tardíos<sup>86</sup>, se hace así mismo enfática la ausencia de elementos alucinógenos en la totalidad de las tumbas que sí incorporan evidencia incaica. Existe, pues, evidencia elocuente de que no hubo coexistencia entre ambas parafernalias rituales, quedando por definir si se trató de una exclusión explícita, direccionada desde la posición del Tawantinsuyu, o sólo el corolario de siglos de decrecimiento gradual del complejo alucinógeno, el cual aún siguió parcialmente presente en ofrendas fúnebres de personajes locales.

Como se ha señalado en el capítulo anterior, la notoria disminución del complejo alucinógeno durante el Período Intermedio Tardío bien pudo implicar el desplazamiento de todo un marco religioso social y psicológico a lugares secundarios, ante el avance de nuevos sistemas mítico-rituales, identificados en primera instancia con los grupos altiplánicos. En relación a ello, podría proponerse que el Período Tardío sólo significó la continuación gradual de aquel proceso de declive del complejo alucinógeno. Sin embargo, en este caso su ausencia es mucho más enfática y decidora. Además, parece subyacer una lógica de oposición absoluta, dado que las ofrendas relacionadas con el Incario jamás coexisten con aquellas propias del complejo alucinógeno; algo que, por el contrario, sí se hace presente en ciertos entierros en los cuales coexisten ofrendas altiplánicas junto al complejo alucinógeno.

En conclusión, puede postularse fundadamente una relación causal directa entre el fin del complejo alucinógeno y la incorporación de Atacama al dominio incaico. Dado el énfasis en el ceremonial y en las formas externas de la religión, propugnado por el Estado, puede postularse que esta relación causal tomó la forma de un reemplazo absoluto en términos rituales. En efecto, todo el corpus ideológico –entendido en este punto específico como los aspectos mítico-narrativos derivados del Complejo Alucinógeno– no debiera haber representado un problema para la religión estatal, que solía reubicar a las creencias locales, en cada caso, siempre bajo la égida de la nueva superestructura religiosa.

De esta forma, desplazadas definitivamente las plantas psicoactivas del uso ritual, el maíz y la hoja de coca se incorporaron como elementos activos dentro de las ceremonias religiosas en la región, de la misma forma que lo hicieron en el resto del Imperio: en términos de ofrenda o vínculo religioso estandarizados, ahora comunes a una serie de ritos de origen diferenciado. Por otra parte, no resulta un despropósito suponer que a la llegada de los Incas, el complejo alucinógeno sólo guardara mayormente sus estructuras formales, habiéndose perdido, como contraparte, el sentido de viaje extático que habría caracterizado su culto en tiempos del Período Medio<sup>87</sup>. Como dato anexo, puede señalarse que se desarrolló un proceso similar en el Noroeste argentino, aunque en este caso las plantas psicoactivas fueron principalmente desplazadas en el Período Tardío por el tabaco<sup>88</sup>.

Por otro lado, un aspecto importante de la religiosidad incaica, adscrito principalmente a la región del Collasuyu, es el denominado “culto de las huacas”. Atestiguado

---

<sup>86</sup> Uribe, Adán y Agüero, 2004.

<sup>87</sup> Esta situación es común a la historia de las religiones; aquellas que sufren un período de deterioro a lo largo del tiempo, tienden a conservar con mayor fidelidad la externalidad del rito original, que el sentido, el dogma y las formas narrativas originales.

<sup>88</sup> Angelo y Capriles, 2004.

tempranamente por numerosos cronistas, el concepto de *huaca* es sin embargo difuso; en primer término, los españoles tradujeron en ello el carácter sagrado que el mundo natural poseía para los pueblos andinos. Este carácter sagrado se manifestaba, a los ojos ibéricos, en términos inespecíficos, cuasi antojadizos, y sin embargo encarnado en casos concretos; una roca, la cima de un cerro o un arroyo, podían tener calidad de huacas y como tal ser ejes de una correspondiente actividad ritual. A los ojos de los más tempranos cronistas, el culto a lugares de origen cosmogónico, tales como cuevas y lagunas (denominados *pacarinas*), era entendido como uno de los más decisivos e importantes ritos de “las huacas”. En este sentido, podrían ser incluidas dentro del concepto de hierofanía.

Sin embargo, también podían tener calidad de huaca objetos culturales; verbigracia, utensilios manipulados por el Sapa Inca adquirirían, por este preciso hecho, el status de huaca, respondiendo, por ende, más bien al concepto de epifanía. Esta amplitud conceptual plantea dificultades para una definición precisa de las huacas, aunque puede proponerse de la siguiente manera: todo fenómeno hierofánico o epifánico localizado y, por ende, distinto a la superestructura religiosa del Tawantinsuyu. Desde esta definición, resulta comprensible que gran parte de las manifestaciones religiosas presentes en Atacama en momentos previos al Incario, rearticuladas luego como huacas, mantuvieran e incluso reafirmaran su vigencia en los tiempos inmediatamente posteriores a la caída del Tawantinsuyu.

De hecho, no necesitaban de una vasta red burocrática y económica, como sí lo requería la religión estatal; por el contrario, su culto podía ser llevado a cabo de manera más bien autárquica en cada comunidad o zona. Esta consideración es importante para el estudio diacrónico de la religión, dado que permite comprender mejor la visualización de un escenario para los siglos XVI y XVII, donde la mayor preocupación de evangelizadores y extirpadores de idolatrías era combatir a los ritos locales<sup>89</sup>. Estos se encontraron reorientados, más que nunca, a la sacralidad del mundo natural, y su carácter clandestino les impelió a dejar de lado los rituales aparatosos y los sitios de arquitectura ceremonial comunes a la organización religiosa estatal incaica<sup>90</sup>.

Sin embargo, puede plantearse que este repliegue de las comunidades locales al denominado “culto de las huacas” no responde, solamente, a las circunstancias de desplome político y económico del Tawantinsuyu, ni a la mera necesidad de mantener su actividad religiosa en relativa clandestinidad. En cambio, cabe proponer que, al plantear el dominio inca una estructura con gran énfasis en lo ritual, no se apuntó a un proselitismo tendiente a internalizar dogmas ni conceptos con la misma exhaustividad que sí existió para el afianzamiento ceremonial. Probablemente, debido a que los términos de control estatal no lo hacían necesario, priorizándose la intervención selectiva, pero enfática, que ha sido descrita en párrafos anteriores.

---

<sup>89</sup> Castro, 1997.

<sup>90</sup> Al respecto, se revela interesante plantear una pregunta esencialmente válida para las décadas de 1530-1540: ¿Cae el Inca en el descrédito, pierde su pedestal mítico y su prestigio divino en las provincias, ante la noticia de su derrota y supeditación ante los españoles? Resulta difícil aseverar nada, y sin embargo las crónicas permiten percibir que Almagro se ve claramente contrariado en su viaje a la Nueva Toledo, cuando constata que Paullo Túpac ni es obedecido, ni despierta en estas provincias la reverencia sacralizada que él esperaba ver; esta expectativa era fundada, de acuerdo a lo que el Adelantado había conocido, durante los primeros años de la conquista, en el núcleo del Imperio (Barros Arana, 2000 [1884]).

No obstante, se aprecia también el retorno hacia las deidades regionales: la imagen de Illapa, Dios del rayo, mantuvo durante los siglos XVI y XVII una vigencia y una preponderancia ceremonial mayor a la del Dios Sol, tanto en Atacama en particular, como en la Audiencia de Charcas, en general. En tanto, la imagen del Sapa Inca, cuya proyección como divinidad en vida fue mantenida inmediatamente en la sierra peruana, a partir de los incas de Vilcabamba, posiblemente se vio sumergida en tierras atacameñas, durante los primeros siglos coloniales. Pese a que ello será tratado en el capítulo siguiente, baste aquí decir que, a nivel regional amplio, el recuerdo y la imagen del Inca se des-solarizó y, en cambio, se mesianizó, desarrollándose su recuerdo en el terreno de una escatología reivindicatoria. Este último proceso puede apreciarse en Atacama en tiempos posteriores (siglo XVIII), con la influencia de las rebeliones de los Andes Centrales y con el surgimiento de un concepto “pan-indígena”, en cuyo ideario debió ser rescatado y reelaborado el concepto del Inca Soberano.

En resumen, puede plantearse que el ámbito religioso durante el Período Tardío estuvo marcado, por un lado, por la dominación incaica, a través de un aparataje estatal en términos económicos, burocráticos y sacerdotales; esta dominación puso énfasis en el aspecto ritual y, por ende, en términos ceremoniales y externos, los que no obstante tenían la potencia necesaria para hollar los universos simbólicos locales, proyectándose hacia el pilar mítico desde el pilar ritual. Por otro lado, no obstante, se mantuvo todo un corpus de creencias derivado de tiempos anteriores, donde podemos apreciar un conjunto, muy posiblemente interdigitado y en gran medida reelaborado, de elementos propios de las denominadas tradiciones “del desierto” y “del altiplano” (y probablemente también, en menor medida, elementos provenientes de otras culturas).

La interrelación entre todas estas realidades religiosas se dio en términos de rearticulación desde el enfoque de los dominadores, que posicionaron su credo estatal, centrado principalmente en la figura del Sol y del Inca; al mismo tiempo, también asumieron un rol de interlocutores privilegiados con todas las entidades sagradas al participar y normar una serie de ritos regionales, generalmente relacionados con una inserción asimétrica con respecto a las deidades de las cumbres y al culto a los antepasados. A su vez, posiblemente consolidaron, desde una perspectiva espacial más amplia, una serie de ritos relacionados con el ciclo agrario de las comunidades locales. Dentro de esta realidad redefinida, algunos elementos locales previos a la dominación incaica perdieron definitivamente su lugar en este nuevo marco religioso; este parece ser el caso concreto del Complejo Alucinógeno.

El marco religioso incaico, primordialmente ordenador y ritual, tuvo como principal herramienta –y, en rigor, también como un fin en sí mismo– a un eficiente sistema de control del trabajo, por medio del cual cada ayllu cultivaba tierras para solventar los ceremoniales y también para provecho del propio Sapa Inca y de los linajes de soberanos fallecidos. Podría agregarse que el propio hecho de movilizar a la población en el cultivo constante de tierras para financiar al culto, constituye, en sí, una manera tan eficaz de interiorizar los preceptos de su religión, como las ulteriores actividades ceremoniales. Adicionalmente, también las huacas, tanto hierofánicas como epifánicas, se constituían en referentes en cuyo nombre se instituían templos y propiedades que debían ser solventados por parte importante de las fuerzas de trabajo en las provincias del Tawantinsuyu.

El soberano y su élite mantenían, en cierto modo, los términos de la reciprocidad y la redistribución, al entregar regalos y organizar rituales de carácter festivo para cada ayllu, cual si el mismo fuese, simbólicamente, un vecino más de la comunidad, que ocupa los brazos de sus vecinos para una tarea y luego les retribuye por ello. No obstante, y al mismo tiempo de lo anterior, constantemente se exacerbaba la calidad divina del soberano, a través del culto de su propia persona, su linaje y las momias de incas fallecidos; muy posiblemente, el aparataje ceremonial también tendió a la glorificación sacralizada del Estado en sí. Esto último podría haber implicado la inculcación del Tawantinsuyu como una realidad irrevocable, naturalizada y, al mismo tiempo, sobrenatural: en resumidas cuentas, el Estado omnipresente como la única posibilidad real de articular la vida social, una posibilidad sancionada y prescrita cosmogónicamente, además de evidenciada y replicada cosmológicamente en cada microcosmos provincial y local.

En medio de este escenario de religión estatal, reconfiguraciones simbólicas, y divinidades locales “rebajadas” a huacas, se hace menester revisar el rol que posiblemente jugó el arte rupestre.

### ***Arte Rupestre en el Período Tardío. El Inca en debate***

La posible existencia y caracterización de manifestaciones rupestres a lo largo del Período Tardío, es algo que se encuentra medularmente atado —como tantas otras cosas— a la propia naturaleza del dominio incaico en Atacama. Efectivamente, al respecto existen dos interrogantes que han sido principalmente abordadas durante la última década entre los investigadores regionales<sup>91</sup>; la primera de ellas, ¿existió efectivamente un arte rupestre directamente incaico en el Norte Grande de Chile? La segunda, ¿de haber existido, qué posible rol habría jugado dentro de las estrategias incaicas de dominio fáctico y simbólico? Una tercera pregunta resulta de rigor, aunque más bien ha tendido a ser abordada epifenoménicamente con respecto a las anteriores: ¿qué posibles modificaciones pudieron existir dentro de las tradiciones locales de arte rupestre, a causa directa o indirecta de la presencia inca en la región?

La primera de las interrogantes no resulta menor en ningún caso, dado que “hasta ahora no se han detectado motivos que puedan adscribirse al momento inca en ninguna parte de los Andes, incluyendo el Cuzco”<sup>92</sup>. La falta de evidencias concluyentes sobre la vinculación entre arte rupestre e Incario parece verse fortalecida a partir de los estudios realizados por Hyslop en distintos tramos del Qhapaq Ñan, entre Ecuador y Chile, en medio de los cuales el autor sólo reporta dos casos puntuales de petroglifos asociados al Camino Incaico<sup>93</sup>. Uno correspondería a “llamas esculpidas”, que el autor no describe ni ilustra, en el sector de Inga Ñan, en Argentina.

El otro corresponde al conjunto de tres grabados reportados por Niemeyer y Rivera, en el sitio de Refugios Colorados, en medio de su travesía por el Despoblado de Atacama<sup>94</sup>; se trata de dos zoomorfos y un pseudo-antropomorfo, que más bien

---

<sup>91</sup> Gallardo y Vilches, 1995; Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Vilches, 1999; Vilches y Uribe, 1999; Sepúlveda 2002, 2004; Berenguer, 2004; Berenguer, Cabello y Artigas, 2007.

<sup>92</sup> Berenguer, 2004: 443.

<sup>93</sup> Hyslop 1984, 1992.

<sup>94</sup> Niemeyer y Rivera, 1983.

recuerdan formalmente a algunos diseños del Norte Chico, sin asemejarse a ninguna de las series estilísticas adjudicadas a los Períodos Tardíos en Atacama. La larga reutilización de dicha ruta, al menos desde el Período Medio, y los fragmentos de cerámica asociados también a dichos momentos, hacen pensar a J. Berenguer que los motivos son claramente previos al paso del Inca por el área<sup>95</sup>.

A mi juicio, y más allá de la impugnabilidad de estos dos casos puntuales, resulta mayormente decidir dentro de los estudios de Hyslop la completa omisión hacia una caracterización sistemática de manifestaciones rupestres en contextos de vialidad en el Tawantinsuyu. Si bien podría argüirse que nunca formaron parte explícita de sus objetivos, no es menos cierto que el autor sí caracterizó rigurosamente toda serie de elementos significativos y recurrentes que encontró en el contexto del Qhapaq Ñan; dicha omisión, entonces, podría ser verosímilmente explicada por una ausencia significativa de esta vinculación. De tal modo, esto podría sintetizarse en la propuesta de que los grabados y pintura sobre roca no parecen haber sido un componente, cuando menos, de la vialidad incaica.

Pese a lo anterior, en los últimos años se ha venido construyendo una propuesta investigativa que plantea la existencia de arte rupestre incaico en la actual Provincia del Loa, a partir de estudios inicialmente desarrollados en el Pucara de Turi<sup>96</sup>, y posteriormente extrapolados a toda la subregión del Salado<sup>97</sup>; en último término, se ha propuesto que parte de los motivos presentes en el Alto Loa también responderían a la presencia del Inca en la región<sup>98</sup>. En general, las representaciones adscritas a la presencia incaica han sido englobadas dentro del llamado “Estilo Quebrada Seca” (mencionado sucintamente en el capítulo anterior, con respecto al sitio homónimo), el cual ha sido fundamentalmente conceptualizado a partir de las recurrencias formales en las figuras de camélidos ultrasquemáticos, de gran economía de líneas y síntesis formal. De este modo se ha señalado que, dentro del estilo Quebrada Seca,

Los grabados de camélidos son representados de manera ortogonal con líneas en ángulos rectos, con cuerpos rígidos y de trazo delgado; ocasionalmente aparecen asociadas a figuras de otros animales. Éstos últimos poseen rasgos felinos con el cuerpo segmentado en campos triangulares decorados con puntos. Pocos son los temas escénicos en este arte. El pastor conduciendo un piño de animales es uno de los más prominentes<sup>99</sup>.

Ahora bien, esta recurrencia formal ha sido asociada en su génesis a la presencia incaica, más bien partiendo de la base de la segunda pregunta que he enunciado, a saber: ¿de haber existido, qué posible rol habría jugado (el arte rupestre) dentro de las estrategias incaicas de dominio fáctico y simbólico? En estricto rigor, resulta epistemológicamente aceptable enfocar el tema desde esta “pregunta número 2”, siempre y cuando la pregunta inicial (¿existió efectivamente un arte rupestre directamente incaico?) sea en algún momento interrelacionada con la anterior, y no simplemente dada como un supuesto. A mi juicio, precisamente esto último ha tendido a

---

<sup>95</sup> Berenguer, 2004.

<sup>96</sup> Gallardo y Vilches, 1995.

<sup>97</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Vilches, 1999; Vilches y Uribe, 1999.

<sup>98</sup> Sepúlveda 2002, 2004.

<sup>99</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.

prevalecer dentro de la propuesta de un arte rupestre inca en la Provincia del Loa, en términos tales que serán expuestos a continuación.

Como se ha señalado en páginas anteriores, las investigaciones de los últimos tres lustros han permitido poner de relieve y caracterizar una red de estrategias activas por medio de las cuales el Tawantinsuyu se insertó simbólicamente dentro de los marcos religiosos y los sistemas mítico-rituales de las poblaciones locales; esto, particularmente a partir de los estudios realizados en Turi<sup>100</sup> y en el área de Caspana<sup>101</sup>. Una vez puesta en el tapete esta línea interpretativa, sólidamente respaldada por la sistematización y el análisis de la cultura material, se proyectaron los alcances de ésta como un modelo inmediatamente aplicable al arte rupestre; modelo que se extrapoló sin establecer en todos los casos relaciones contextuales fehacientes entre las representaciones rupestres y la materialidad incaica, y sin procurar paralelamente un correlato iconográfico, estilístico ni temporal con manifestaciones rupestres parcialmente similares en otras áreas de la región; específicamente, con aquellas correspondientes al repertorio iconográfico Santa Bárbara.

De tal modo, ha existido un supuesto no explicitado de indagar inmediatamente las fórmulas y objetivos de la apropiación simbólica del arte rupestre por parte del Inca, en el entendido que ésta última existe. Para ello se han establecido vinculaciones unívocas entre arte rupestre y sitios que poseen ocupación activa al menos desde el Intermedio Tardío<sup>102</sup>, además de sentarse cierta *tabula rassa* acerca del rol del camélido esquemático previo al Período Tardío, dentro de la iconografía surandina en general y del arte rupestre de la región en particular<sup>103</sup>.

En resumidas cuentas, el estilo “Quebrada Seca” ha sido postulado como la representación de una auténtica marca imperial, por medio de la cual se reafirma el poderío y, sobre todo, el derecho naturalizado del Tawantinsuyu a poseer y disponer de los espacios locales, incluyendo circulación de personas y bienes<sup>104</sup>. Adicionalmente, se ha considerado que esta “marca imperial” podría dar cuenta de una concesión incaica hacia las poblaciones locales, que éstas últimas debían interpretar como la voluntad del Tawantinsuyu por establecer dimensiones comunes de entendimiento con la nueva provincia anexada<sup>105</sup>. En este último planteamiento, se acepta tácitamente la importancia de representaciones similares en el arte rupestre regional del período inmediatamente precedente.

En tanto, otros autores prefieren destacar que el camélido “rectilíneo rígido grabado” es un “diseño iconográfico oficial cuzqueño, propio de los dominios textil, cerámico y metalúrgico”<sup>106</sup>, el cual debió cambiar de soporte en tierras atacameñas debido a “una necesidad local de compensar, sustituir o reemplazar la ausencia de los soportes clásicos para el diseño en cuestión”<sup>107</sup>. A diferencia del planteamiento de Sepúlveda, aquí se

---

<sup>100</sup> Aldunate 1993, 2001; Castro, Maldonado y Vásquez, 1993; Cornejo, 1999; Aldunate, Castro y Varela, 2003.

<sup>101</sup> Adán, 1999; Ayala, Reyes y Uribe, 1999; Castro y Uribe, 2004; Uribe y Adán, 2004; Adán y Uribe, 2005.

<sup>102</sup> Verbigracia, Vilches y Uribe 1999.

<sup>103</sup> Verbigracia, Gallardo Ms. 2001.

<sup>104</sup> Gallardo y Vilches 1995, Vilches 1999.

<sup>105</sup> Sepúlveda 2002, 2004.

<sup>106</sup> Vilches y Uribe, 1999: 84.

<sup>107</sup> Ibid.

destaca la carencia de bienes muebles idóneos para estos diseños, mientras para aquélla el cambio de soporte obedecería más bien a un acercamiento consciente hacia los soportes propios de las tradiciones locales. En ambos casos, se acepta implícitamente que la relación entre los incas y el arte rupestre constituiría, a lo menos, una peculiaridad dentro del vasto territorio del Tawantinsuyu.

Los hilos argumentales que sustentan la filiación incaica de estas representaciones han sido sintetizados de la siguiente manera: en primer lugar, su semejanza formal con figurillas metálicas encontradas en santuarios de altura; en segundo lugar, su esquematismo, que recordaría las figuras de camélidos en piezas textiles incas; y, en tercer lugar, su frecuente aparición en sitios de la región que incluyen componentes incaicos<sup>108</sup>. Este tercer punto, que a mi entender posee importancia medular, será expuesto con cierto desarrollo en párrafos siguientes, en tanto para los dos primeros resulta pertinente exponer las contraargumentaciones de Berenguer.

Éste puntualiza que las mentadas figurillas metálicas difieren en aspectos formales clave de sus símiles rupestres, pues las primeras “nunca tienen las orejas hacia delante. La cola suele proyectarse hacia atrás e inclinarse hacia abajo. Además, siempre presentan cuatro extremidades e indicación de patas”<sup>109</sup>. Aún más, por sobre esta disimilitud formal, el autor mencionado pone hincapié en que –incluyendo el caso de soportes textiles– la representación de camélidos esquemáticos efectivamente precede y excede a su utilización por parte de los incas, citando una serie de ejemplos que van desde la decoración Tiwanaku (Período Medio), hasta las “llamitas” que decoran la característica cerámica Copiapó Negro sobre Rojo (Intermedio Tardío). Medularmente, el caso de motivos rupestres contextualmente fechados para siglos previos, avala y fundamenta esta posición.

Como se ha mencionado previamente, el presupuesto de “tabula rassa” sobre las representaciones icónicas previas de camélidos esquemáticos, implicaría lógicamente un escenario restringido a dos opciones a partir de la definición del “Estilo Quebrada Seca”: 1) toda representación de camélidos esquemáticos en la región se debe, en su origen, a la presencia incaica; esto incluiría no sólo a las representaciones del Alto Loa, sino también a gran parte de las figuras que he presentado en el capítulo anterior para la cuenca del San Pedro/ Salado, y que he vinculado temática, iconográfica y contextualmente al Período Intermedio Tardío (casos de Altos de San Bartolo, Likán Este y Pampa Vizcachilla, entre otros<sup>110</sup>); 2) las representaciones netamente incaicas serían aquellas que enfatizan y llevan al máximo el esquematismo y la síntesis formal, en tanto las otras podrían eventualmente provenir desde tiempos anteriores<sup>111</sup>. Dentro de esta última posibilidad, asoma parcialmente el planteamiento de nuestra pregunta n° 3 para encarar el tema (¿qué posibles modificaciones pudieron existir dentro de las tradiciones locales de arte rupestre, a causa directa o indirecta de la presencia inca en la región?).

Como puede verse, la mayoría de las argumentaciones se centran en el motivo del camélido esquemático y sus vicisitudes formales, en tanto la variabilidad de sus

---

<sup>108</sup> Berenguer, 2004: 439.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Posibilidad explicitada en Vilches y Uribe, 1999 y que constituye una base tácita en Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.

<sup>111</sup> Considerado como una posibilidad eventual en Sepúlveda 2002.



manifestaciones icónicas (en hilera, en solitario, agrupamiento en uno o en distintos ejes horizontales, constitución de escenas con otros motivos) ha sido mencionada en términos descriptivos, pero no considerada como un elemento de juicio. Así, la propuesta del camélido esquemático como “marca imperial” y diseño emblemático que traspasa soportes es entendida como un símbolo irreductible del Tawantinsuyu, extendiéndose este sentido unívoco a muros perimetrales o a bloques aislados, a sitios en contextos viales, agrícolas o de difícil acceso, postulándose que ahora el arte rupestre se ha traspasado “a los espacios de la cotidianeidad”<sup>112</sup>. En ese sentido también resultaría poco relevante en términos interpretativos la identificación de temáticas de caravaneo y/o pastoreo, entre otras posibles.

Ante este debate centrado en la figura del camélido esquemático, la caracterización acuciosa de antropomorfos –minoritarios en el Salado- ha sido supeditada o derechamente omitida, pese a que se señala que éstos últimos consisten en:

Figuras antropomorfas esquemáticas, por lo general, con cabeza tumiforme o apéndices cefálicos con forma de medialuna y también radiados, portan objetos en las manos ya veces están en directa relación con hileras de camélidos a modo de caravanas<sup>113</sup>.

Como puede apreciarse, esta descripción cuadra en buena medida con motivos antropomorfos vinculados al período inmediatamente anterior, por lo cual vale la pena dar cuenta de algunos sitios con cierto detalle.

El pukara de Turi puede ser considerado el punto de inicio para los postulados interpretativos que nutren al estilo “Quebrada Seca”. Dentro de este sitio, F. Vilches identificó un total de 19 paneles, tanto en bloques sueltos como en parte de los muros de las estructuras del sitio<sup>114</sup>. Se trata en su inmensa mayoría de zoomorfos identificados como camélidos; en sólo un caso, dos camélidos aparecen asociados a una figura antropomorfa. Las dimensiones de los motivos son muy estandarizadas, en torno a unos 20 centímetros de largo y 15 centímetros de alto. El conjunto total puede ser descrito por su carácter ortogonal, y por “una alta abstracción que impide percibir detalles del camélido, como sexo y especie”<sup>115</sup>.

Nuestra presencia en el sitio<sup>116</sup> permitió constatar que la mayoría de las representaciones han sido grabadas de cuerpo lleno, en ocasiones con una pátina cicatrizada que llega a alcanzar una profundidad de 2 milímetros. Algunos de los motivos alcanzan un tamaño tan pequeño como 7 x 5 centímetros. Además, no parece tan clara la determinación de todos los zoomorfos al referente “camélido”, dado que algunos de ellos presentan dimensiones anatómicas –cuerpos, colas y cuellos demasiado largos o cortos- que podrían dar cuenta de cánidos u otros.

Dentro de las analogías formales, claramente se diferencia un grupo cuya técnica de grabado “ancho” permite relativizar o suavizar las formas angulares, pese a su carácter

---

<sup>112</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999; Gallardo, Ms. 2001.

<sup>113</sup> Vilches y Uribe, 1999: 82.

<sup>114</sup> Vilches, 1999.

<sup>115</sup> Gallardo y Vilches, 1995: 27.

<sup>116</sup> Visitas primeramente realizadas en el marco del Proyecto Fondecyt n° 1011006, y posteriormente en el marco del Programa UNESCO para la postulación del Qhapaq Ñan como Patrimonio de la Humanidad.

esquemático; en tanto otros motivos, realizados en grabado más fino, se manifiestan más afines al carácter ultrasquemático que ha sido definido para el estilo en general: en este caso, se trata de cuerpos cuasi lineales, ángulos claramente rectos en la construcción del cuerpo, oreja de tamaño igual o mayor a la cabeza, y volteada hacia delante (salvo en un solo caso, volteada hacia atrás). En ambos grupos se observa la presencia de patas en forma de  $\perp$  y de  $\lrcorner$ .

Las figuras se agrupan principalmente sobre bloques, algunos de éstos bastante pequeños y para cuyos casos no se puede descartar de antemano que los motivos hayan sido realizados previamente a la ubicación actual de cada soporte. Especialmente significativo al respecto resulta un bloque de 20 x 30 centímetros, inserto dentro de un muro externo a la cancha que, a su vez, circunda la kallanca de Turi. En términos de agrupación, nunca se observa más de cuatro figuras por panel, restricción que evidentemente podría deberse al pequeño tamaño de los soportes elegidos. Las escenas no parecen evidenciar ejes temáticos, agrupándose los motivos hacia ambos perfiles, alcanzando hasta un máximo de 3 ejes horizontales paralelos por cada bloque. El conjunto en el que aparece la única figura antropomorfa del sitio –también grabada de cuerpo lleno, sin elementos portados y con dos apéndices cefálicos en forma de “cuernos”– escenifica una clara interacción entre ésta y al menos uno de los camélidos que lo acompañan, presentando cierta posible reminiscencia a la temática caravanera; adicionalmente, los camélidos de grabado más fino presentes en algunos bloques aparecen orientados en filas (si bien no se aprecian “sogas” ni “bultos”), en lo que también ha sido interpretado para otros sitios de la región y áreas aledañas como posible referente caravanero<sup>117</sup>.

Sin duda, la inserción misma de estas representaciones rupestres dentro del despliegue arquitectónico de Turi, invita a contextualizarlas en la problemática de la inserción simbólica y fáctica asimétrica del Tawantinsuyu en el mismo lugar. En efecto, del mismo modo en que la kallanca y el resto de la arquitectura incaica jugaron un rol de imposición sacralizada –como se ha visto en el subcapítulo anterior–, F. Gallardo y F. Vilches razonan que los grabados son parte de esta misma lógica, más aún cuando algunos de ellos son directamente parte de los “nuevos” muros construidos por la toma de posesión del Inca en el lugar<sup>118</sup>. Así, partiendo desde lo que hemos llamado “pregunta n° 2”, se omitió la “pregunta n° 1” y a partir de entonces se desarrolló el concepto del camélido esquemático como marca imperial y como diseño cuzqueño<sup>119</sup> que habría cumplido la función de apropiación y dominio.

A partir de la misma realidad observada, me propongo no partir desde la “tabula rassa” que omite la presencia previa de camélidos esquemáticos en el arte rupestre, sino al revés, asumir la existencia de distintos datos e investigaciones que han asociado, a partir de criterios iconográficos y fechaciones cruzadas, la existencia de una tradición en la cual este motivo sí existió en tiempos anteriores<sup>120</sup>. Concretamente, el grueso del capítulo III del presente escrito nos permite proponer que existió una tradición de arte rupestre esquemático, fundamentalmente grabado, en la cual el camélido esquemático

---

<sup>117</sup> Berenguer et. al. 1985, Núñez et. al. 1997, Aschero 1999, Berenguer 1999, 2004, 2004b, Podestá, Rolandi y Sánchez 2005.

<sup>118</sup> Gallardo y Vilches, 1995.

<sup>119</sup> Vilches 1999, Vilches y Uribe 1999.

<sup>120</sup> Berenguer et. al. 1985, Núñez et. al. 1997, Aschero 1998, 1999, Berenguer 1999, 2004, 2004b, Horta 2001, Rivera y Marinov 2001, Podestá, Rolandi y Sánchez 2005, Berenguer, Cabello y Artigas 2007.

fue representado con cierto rango de variación formal y en compañía de otros motivos junto a los cuales constituyó distintos repertorios iconográficos. Así, tomo como punto de partida la pregunta n° 3: ¿qué posibles modificaciones pudieron existir dentro de las tradiciones locales de arte rupestre, a causa directa o indirecta de la presencia inca en la región?

El modelo de una inserción simbólica, asimétrica y selectiva a partir de la arquitectura en Turi<sup>121</sup> efectivamente presenta analogías sugerentes, desde el entendimiento de las chullpas del sitio como una manifestación cultural precedente, que fue reconocida en su sacralidad por los incas; precisamente por lo mismo, la mano imperial habría procedido enfáticamente a anularlas y destruirlas dentro del espacio principal (el promontorio), permitiendo, no obstante, que siguieran existiendo en sectores aledaños, ya desjerarquizadas y extirpadas del *axis mundi* dentro del microcosmos local. El caso del cráneo encontrado como ofrenda en uno de los cimientos de la kallanca permite ratificar lo anterior<sup>122</sup>, posiblemente correspondiente a un muerto chullpario también descontextualizado y luego desjerarquizado al ser añadido como ofrenda propiciatoria del nuevo orden arquitectónico-cosmológico.

El arte rupestre, en analogía con las chullpas, aparece también como una tradición precedente en la zona (más antigua aún, si consideramos el referente macro-estilístico Taira-Tulán), y plenamente inserto dentro de los universos simbólicos locales. Así, podría postularse también una conducta análoga de la mano imperial ante sus manifestaciones: reconocimiento parcial de su sacralidad localizada, descontextualización, desjerarquización, posible expulsión desde espacios selectos, y cierta tolerancia prescindente para su pervivencia en sectores ahora considerados inferiores para la nueva fundación cosmológica del espacio.

Una primera proyección de esta hipotética analogía es que, tal como el Inca no construyó chullpas -pese a aceptar su presencia parcial en contextos contiguos-, hubiese resultado difícil que creara arte rupestre. Una segunda proyección impele a pensar que, sobre todo en el caso de los motivos grabados en bloques pequeños dentro del muro perimetral de la kancha, podrían estar operando los mencionados mecanismos de descontextualización y desjerarquización de lo local; en efecto, gran parte de estos motivos se ubican en la parte baja de los muros, con una visibilidad difícil, y en al menos una ocasión, con uno de las figuras parcialmente cubierta por el bloque superior. Como sabemos, cuando la mano del Tawantinsuyu quería mostrar su presencia, o “marca imperial”, recurría a la alta visibilidad como elemento de sobre-denotación; algo que, como he expresado, dista mucho de verse en los grabados de Turi.

De tal modo, a semejanza del cráneo ofrendado en uno de los cimientos de la kallanca, me permito sugerir que los motivos rupestres insertos en el muro podrían estar dando cuenta de una subordinación cosmológica, por medio de la cual aquello considerado sagrado a nivel local, es ahora trasladado y supeditado a una función de “propiciación” del nuevo orden arquitectónico-cosmológico construido. En este sentido, las manifestaciones rupestres alejadas del promontorio, simplemente pudieron seguir intactas en manos de la población local, que, por lo demás, siguió siendo mayoritaria durante el Período Tardío; del mismo modo que las chullpas mantuvieron su existencia,

---

<sup>121</sup> Aldunate 1993, 2001; Aldunate, Castro y Varela, 2003.

<sup>122</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2003.

ya desjerarquizadas cosmológicamente y expulsadas –o al menos segregadas- del *axis mundi*.

Esto implicaría, fundamentalmente, la continuidad de la tradición representativa esquemática en buena parte del territorio de la Provincia del Loa, en tanto no se inmiscuyese en los espacios seleccionados por la mano imperial para, desde allí, ordenar cosmológica, política y productivamente su dominio. Por ello el tramo del Qhapaq Ñan en el Alto Loa no manifiesta este tipo de manifestaciones en asociación directa<sup>123</sup>; en cambio el tramo altoandino, entendido más bien como una red que vinculó zonas de densa población local, reutilizando caminos del Intermedio Tardío<sup>124</sup>, eventualmente podría haber seguido siendo espacio propicio para la realización rupestre, dado que no se evidencia material ni funcionalmente que éste fuese reclamado como una “exclusividad de uso incaico”<sup>125</sup>.

Por otro lado, el alto grado de similitud formal entre las representaciones coloniales tempranas, en las cuales aparecen figuras ecuestres<sup>126</sup>; con respecto a motivos insertos dentro de los repertorios iconográficos del Período Intermedio Tardío, evidentemente dan cuenta de una tradición representativa que debió traspasar el momento histórico de dominio incaico, y proyectarse con un alto grado de continuidad estilística hasta la segunda mitad del siglo XVI o incluso principios del siglo XVII. Esto eventualmente podría incluir a algunos de los motivos realizados en el propio Turi por la población local, que, como se sabe, siguió ocupando el sitio hasta el siglo XVII<sup>127</sup>.

Hasta aquí, podría plantearse que buena parte de las representaciones adjudicadas al Tawantinsuyu en la Provincia del Loa serían, en cambio, parte de la continuidad de una tradición local durante el Período Tardío, en un soporte que el Inca no practicó, pero que muy posiblemente restringió en su despliegue. Esto último podría explicar, en parte, el por qué algunos investigadores de la zona han notado esta proyección de los emplazamientos rupestres hacia “los espacios de la cotidianidad”<sup>128</sup>: a mi juicio, puede entenderse claramente que las representaciones del Período Tardío se encuentren en un contexto cercano a las terrazas de cultivo (como es el caso de los paneles de Ayquina), dado que allí es donde se desempeñaba productivamente y desplegaba sus redes de significado y de sacralidad local la población, ahora inserta en un dominio estatal que la excedía y la constreñía a habitar donde el nuevo marco cosmológico lo dispusiese.

Como contrapartida, el arte rupestre en aleros, de fuerte recurrencia en las representaciones pintadas vinculadas a los inicios del Intermedio Tardío en el Salado<sup>129</sup>, no parece presentarse en el Período Tardío; no resulta un despropósito plantear que el acceso ceremonial a los aleros haya sido una restricción incaica a la población local, al menos en la sub-región del Salado. Esto se robustece al tenor de los planteamientos de T. Gisbert acerca de una alta valoración a la sacralidad de aleros y otras oquedades

---

<sup>123</sup> Berenguer, Cabello y Artigas, 2007.

<sup>124</sup> Varela, 1999.

<sup>125</sup> Más bien al contrario, parece haber sido su herramienta para transitar e interactuar en medio de las poblaciones locales (Aldunate, Castro y Varela, 2002; Castro et. al., 2004; Castro, Aldunate y Varela, Ms. 2005).

<sup>126</sup> Castro, Gallardo y Miranda, 1990.

<sup>127</sup> Aldunate, 1993; Aldunate, Castro y Varela, 2003.

<sup>128</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.

<sup>129</sup> Gallardo Ms. 2000, Ms. 2001; Sepúlveda, 2001.

naturales por parte de los incas<sup>130</sup>, quienes de este modo podrían haberse arrogado la clausura de estos espacios para otras gentes<sup>131</sup>.

Con todo, y pese a la continuidad de una tradición representativa local, también debe considerarse la posibilidad de que buena parte de las manifestaciones rupestres postuladas como obra del Tawantinsuyu hayan sido directamente realizadas durante el Período Intermedio Tardío, para lo cual es menester revisar otros sitios.

En el caso del área de Caspana, Vilches y Uribe han presentado algunos sitios rupestres como asociados al dominio incaico y a las actividades ceremoniales y productivas del entorno cercano<sup>132</sup>. En primer término, llama la atención el sitio denominado “El Mirador” por los investigadores, ubicado al Sureste de las instalaciones principales de Cerro Verde; ha sido caracterizado del siguiente modo:

(Es) un sitio de características habitacionales con estructuras rectangulares y otras de patrón constructivo tipo chullpa que delatan su pertenencia al Intermedio Tardío. Sin embargo, al menos tres de los paneles con arte rupestre que se asocian al sitio El Mirador, como se le ha denominado, dan cuenta de representaciones tardías<sup>133</sup>.

Vale decir, los autores reconocen explícitamente que el contexto arqueológico inmediato se asocia al Período Intermedio Tardío; sin embargo, optan por vincular las representaciones rupestres al período posterior, y pese a que no señalan abiertamente la razón de ello, se colige que es a raíz del motivo del camélido esquemático. Nuestra presencia en el sitio El Mirador<sup>134</sup> pudo, efectivamente, constatar la presencia de una cuantiosa cantidad de cerámica del Intermedio Tardío en superficie, además de algunos fragmentos de pasta con mica que podrían dar cuenta de una reocupación en tiempos coloniales<sup>135</sup>.

Las representaciones corresponden a camélidos grabados de cuerpo lleno, de dos y cuatro patas, orientados en ambos perfiles; en algunos de ellos se aprecia enfáticamente la construcción sobre la base de ángulos rectos, en tanto en otros el ancho del grabado morigera visualmente este aspecto; no existe homogeneidad en la cola (grande, pequeña, inexistente; volteada, recta o hacia abajo) ni tampoco en el tamaño y forma de la oreja. Sin embargo, de las escenas surge con claridad la referencia de homogeneidad entre los motivos, particularmente en un panel en que 10 camélidos aparecen en compañía de seis antropomorfos, dos de los cuales conducen hileras de tres camélidos cada uno. Se encuentran “atados” entre sí y al antropomorfo a través del consabido recurso de líneas cortas en diagonal, planteando una vez más la posibilidad de la temática caravanera.

---

<sup>130</sup> Gisbert, 1992.

<sup>131</sup> De acuerdo a esto, lo expresado en el sub-capítulo anterior al tenor del cruce entre los argumentos de Zuidema (1989) y de Aldunate et. al. (2003), nos permite visualizar la intromisión incaica en las altas cumbres veneradas por la tradición altiplánica no sólo como el establecimiento de una vinculación prioritaria con ellas, sino también como una clausura a la ritualidad local de adoración a los “mallku”.

<sup>132</sup> Vilches y Uribe, 1999.

<sup>133</sup> Ob. cit.: 75.

<sup>134</sup> Visitas primeramente realizadas en el marco del Proyecto Fondecyt n° 1011006, y posteriormente en el marco del Programa UNESCO para la postulación del Qhapaq Ñan como Patrimonio de la Humanidad.

<sup>135</sup> V. Varela, com. pers.

Ninguna de las figuras humanas presenta elementos portados, aunque cinco de ellas sí poseen apéndices cefálicos en forma de líneas delgadas, sobre cabeza perimetral con espacio sin pintura al medio. Como es recurrente en otras áreas de la región, uno de los antropomorfos del panel destaca sobre el resto por un tamaño un poco mayor, lo que especialmente incluye su cabeza y la cantidad de sus apéndices cefálicos. En general, la técnica de grabado lleno permite apreciar cuerpos de un ancho medio y una proporcionalidad que, aún cuando siempre esquemática, descarta el cuadrado o el rectángulo como unidad constitutiva.

Así, podemos apreciar que el repertorio iconográfico (camélidos esquemáticos de dos y cuatro patas, sogas, antropomorfos con apéndices cefálicos) responde a las recurrencias que ya han sido descritas para el Período Intermedio Tardío, lo cual a su vez se condice con la materialidad directamente asociada. Las manifestaciones de identidad denotadas por las figuras humanas se ven reducidas en este caso a uno solo de sus constituyentes, los apéndices cefálicos a modo de tocado, casco y/o penachos.

Por otro lado, la utilización de este sitio en tiempos muy anteriores a la presencia inca parece verse ratificada por la existencia en sectores cercanos de pinturas rupestres que, aún cuando muy deterioradas, han sido asociadas a las series Confluencia y Cueva Blanca<sup>136</sup>. En resumidas cuentas, se aprecia que el sitio Mirador correspondería más bien al Período Intermedio Tardío, en términos tanto iconográficos como contextuales. Su similitud temática y composicional (antropomorfos esquemáticos con apéndices cefálicos + camélidos esquemáticos en hilera con sogas + camélidos esquemáticos simples) permite asociarlo con el panel de pinturas del sitio Cueva del Diablo, ubicado unos 15 kilómetros al Sureste; en éste último, como se ha señalado en el capítulo anterior, existe aún mayor afinidad con los antropomorfos escutiformes del Alto Loa y de la cuenca del San Pedro/Salado (cuerpo rectangular con diseño de diagonales cruzadas), y sin embargo, investigadores locales han insistido en asociarlo al Período Tardío y al Inca, aún cuando reconocen que el panel no tiene asociado ningún tipo de materialidad más allá de las propias pinturas<sup>137</sup>.

Más cerca de las instalaciones principales de Cerro Verde, a 300 metros al sur de éstas, se ubica un afloramiento rocoso con representaciones grabadas. Su emplazamiento es, también, un punto de inflexión entre el camino longitudinal que avanza hacia el río Curte, y algunos senderos de descenso hacia los sitios del Intermedio Tardío y anteriores, que se ubican a medida que se produce mayor depresión en la quebrada desde Cerro Verde hacia el sur (El Mirador es uno de estos sitios). Las representaciones rupestres en el afloramiento rocoso están constituidas, una vez más, por camélidos esquemáticos, algunos de ellos en hilera –coincidentemente, los de mayor síntesis formal- y otros sin orden aparente y orientados en ambos perfiles. Presentan dos y cuatro patas y hay relativa variabilidad en la forma del cuerpo –rectangular, lineal, o relativamente irregular sobre la base de grabado lleno-. También es variable el tamaño y la posición del cuello, aún cuando todas las figuras presentan la oreja proyectada hacia delante; como se ha visto, es este uno de los rasgos más estandarizados en el referente de camélido esquemático en la región.

Como puede apreciarse, aquí el repertorio iconográfico se ve reducido a uno solo de sus referentes, en compañía de un solitario motivo geométrico circular. Puede observarse

---

<sup>136</sup> Vilches y Uribe, 1999.

<sup>137</sup> Vilches, 1999; Vilches y Uribe, 1999; Adán y Uribe, 2005.

que, aún en estas circunstancias, no existe un grado de estandarización mayor que homogeneice a los distintos diseños de camélido por panel. En cuanto a su vinculación temporal y cultural, no existe material asociado; el eje representacional sigue siendo el del Período Intermedio Tardío, aunque en este caso no puede aseverarse si responde directamente a ese momento histórico, o a la proyección de dicha tradición hacia el Período Tardío.

Lo que sí puede apreciarse manifiestamente, a partir de una presencia *in situ*, es que todo el afloramiento rocoso que le sirve de soporte a estos motivos, se encuentra claramente fuera del asentamiento incaico de Cerro Verde. En efecto, y tal como se ha dicho en páginas anteriores, la arquitectura incaica posee la decidora característica de mostrar explícitamente los límites que ella misma marca con su presencia, y en este caso el conjunto de instalaciones directamente incaicas no muestra ningún tipo de continuidad con este espacio rocoso. Por ende, esta disposición espacial se contrapone con la propuesta de Vilches y Uribe, quienes, al postular a estos motivos “dentro” de Cerro Verde, lo consideran una evidencia más de una marca imperial “*in situ*” que asocian a Turi. Como contrapartida propongo que, al encontrarse el arte rupestre fuera del área seleccionada por los incas para fundar cosmológicamente el espacio en Cerro Verde, las figuras podrían ser tanto una manifestación local previa, como contemporánea al horizonte incaico; a diferencia de El Mirador y Cueva del Diablo, que parecen ser claramente anteriores al Incario.

El sitio de Incahuasi reviste especiales condiciones, dado su peculiar emplazamiento, estrechamente adosado en forma longitudinal al paredón rocoso de la quebrada homónima. Se ubica a menos de 15 kilómetros al Suroeste de Caspana, si bien la serie de quebradas y estribaciones en medio de ambos puntos relativizan esta cercanía<sup>138</sup>. Está constituido por una serie de collcas, en directa contigüidad de las cuales se aprecia una serie de pinturas rupestres, hoy en difícil estado de conservación. Entre los distintos diseños presentes, existen algunos que han sido vinculados al estilo Cueva Blanca<sup>139</sup>; además de ello, destacan dos aparentes motivos zooantropomorfos de perfil, en pintura blanca, cada uno portando un elemento alargado que podría ser una lanza. Los investigadores locales han planteado la posible filiación Aguada de esos diseños<sup>140</sup>, y debe decirse que efectivamente éstos guardan un notorio parecido en cuanto a las fauces, la posición corporal, el color y el arma, con un motivo presente en el sitio La Tunita (Catamarca), identificado precisamente con dicha entidad cultural<sup>141</sup>.

Además de este claro indicador de motivos rupestres de períodos anteriores, existe un panel específico, pintado dentro de una collca, que presenta camélidos esquemáticos de dos patas en compañía de un círculo concéntrico. Éstos se presentan con gran síntesis formal, algunos de ellos en hileras, y dos de los motivos parecen dar cuenta de una versión ultraesquemática de camélidos bicápites. La particularidad de la inclusión íntegra de este panel dentro de la collca adosada al farellón, restringiendo al máximo su posible visibilidad, ha permitido plantear a los investigadores de la zona su directa

---

<sup>138</sup> No obstante, el camino entre ambos puntos, hoy fragmentado, es reconocido aún actualmente a nivel etnográfico local como parte del Camino del Inca (Varela, 1999).

<sup>139</sup> Vilches y Uribe, ob. cit.

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005.

contextualización incaica<sup>142</sup>; en efecto, de todos los paneles, el único que recibe este tratamiento (ser completamente “cubierto”) es el de los camélidos esquemáticos.

No obstante, no debe dejar de recordarse que este sitio, aún cuando bajo la nomenclatura de “incaico”, comprende también estructuras habitacionales, y fundamentalmente la presencia de chullpas claramente ordenadas en ambos extremos del sector collcario, o de almacenaje<sup>143</sup>. Si seguimos la proyección del modelo propuesto en este escrito a partir de Turi, podremos apreciar que las estructuras adscritas a lo incaico –collcas- han sido insertas en medio de un sector previamente sacralizado por las poblaciones locales, tanto con la presencia de chullpas, como con arte rupestre de larga data. En este contexto, la incorporación arquitectónica de las collcas, o bien directamente reemplazó de su espacio a estructuras chullparias, o simplemente fundó el espacio, insertándose equidistantemente en medio de las existentes.

Homólogo tratamiento podría haber sido destinado al arte rupestre: su “captura” y supeditación, dentro de una collca, podría ser equivalente a la inserción en el muro de Turi de pequeños bloques rupestres de baja visibilidad, puestos bajo los cánones de la nueva fundación arquitectónica-cosmológica; el resto de las representaciones, más antiguas y fuera del *axis mundi* seleccionado, no tendrían porqué verse afectadas, del mismo modo que no lo fueron en las cercanías de Cerro Verde ni en sectores secundarios de Turi. Si bien este postulado aparentemente parece menos sólido en el caso de Incahuasi que en el de Turi, resultaría fácilmente contrastable<sup>144</sup> de buscarse atisbos de chullpas destruidas o parcialmente mutiladas bajo las estructuras collcarias; en estricto sentido epistemológico, éstas no se han encontrado porque dicha pregunta de investigación no le ha sido formulada aún al registro arqueológico.

Por otra parte, pese a que nuestra presencia in situ<sup>145</sup> pudo constatar el progresivo deterioro de las representaciones externas a la collca, he tenido la posibilidad de apreciar una fotografía de este sector, datada de mediados de la década de los 90<sup>146</sup>, en la que se observa un conjunto de dos figuras antropomorfas y dos camélidos hoy indistinguibles; los primeros poseen cuerpo rectangular y tocados cefálicos, con los brazos en posición extendida, y portan elementos alargados en sus manos; los segundos se insertan dentro del amplio referente del camélido esquemático. De tal forma, este conjunto podría ser adscrito iconográficamente al Período Intermedio Tardío.

El caso del sitio La Cruz, ubicado a cerca de un kilómetro al Noroeste del actual pueblo de Caspana, resulta particular en primer término, por su emplazamiento: todas las representaciones se encuentran en un imponente bloque rocoso fracturado, aparentemente despeñado sobre el curso del río Caspana en época indeterminable. Hoy, la cara rocosa resquebrajada presenta cuatro paneles, con absoluta solución de continuidad entre ellos, que en algún momento debieron formar sólo un conjunto. En total, se observan cerca de 70 camélidos esquemáticos; al menos cinco cruces concéntricas que responden al diseño de la Cruz Andina; cuatro zoomorfos de tamaño menor, cuyas proporciones de cola, cuerpo y cuello parecen dar cuenta de cánidos o incluso felinos; siete círculos concéntricos de al menos cuatro aureolas, uno de los

---

<sup>142</sup> Vilches 1999, Vilches y Uribe 1999, Sepúlveda 2002, Adán y Uribe, 2005.

<sup>143</sup> Adán y Uribe, ob. cit.

<sup>144</sup> O “falseable”, en términos popperianos.

<sup>145</sup> Proyecto Fondecyt n° 1011006.

<sup>146</sup> Proporcionada con gentileza por V. Castro, 2005.



cuales posee un prolijo tratamiento de raspado/punteado; un diseño de tamaño mayor, que parece representar a un gran felino; y tres figuras antropomorfas, que serán descritas en las próximas líneas.

En general, el bloque de La Cruz presenta una alta densidad de motivos, que ocupan exhaustivamente el espacio disponible; sin embargo, no se yuxtaponen, dando cuenta de un orden cuidado y una lógica representacional que apela por la claridad. Aquí podemos apreciar un nivel de homogeneidad formal en la representación del camélido, comparable a muy pocos sitios dentro de la región: se trata de figuras que oscilan entre un diseño de cuerpo lleno, pero angosto, y la directa incisión lineal; cuerpos que manifiestan claramente su construcción sobre la base de ángulos rectos, en la mayoría de los casos con proporciones cuadrangulares; también en la inmensa mayoría de los casos, el cuello es recto, y la oreja volteada hacia delante. Orientados en ambos perfiles, no parecen constituir hileras, sino más bien intercalarse en múltiples ejes horizontales traslapados, que no generan una impresión de desorden escénico.

Los tres antropomorfos del sitio se encuentran en directa asociación con ellos; uno de éstos, directamente sujeta a un camélido. Dos de los antropomorfos presentan notoria semejanza formal entre sí: grabado de cuerpo lleno y grosor medio, esquemáticos, pero no de base rectangular; su notorio elemento denotativo es, en ambos casos, la prolongación tumiforme de sus cabezas, en proporción tal que recuerda al “Hombre Tumi” ilustrado para el Estilo Milla, en el Alto Loa. Por añadidura, uno de éstos presenta un elemento portado que, en este caso, resulta claramente identificado como una lanza, por el notorio apéndice triangular de ésta.

En resumidas cuentas, estos dos motivos vuelven a presentarnos la denotación del campo semántico de armas/metalurgia que ha sido identificado en el presente escrito para antropomorfos de otros sitios, dentro del Período Intermedio Tardío. El tercer antropomorfo de La Cruz difiere formalmente de los anteriores, pero parece aproximarse en otros sentidos: también ha sido grabado de cuerpo lleno, y presenta forma ligeramente trapezoidal, con los brazos extendidos; posee apéndice cefálico doble, a modo de “cuernos” divergentes, y en una de sus manos porta un elemento que podría ser identificado iconográficamente con un tumi enastado, acorde a herramientas similares ilustradas por L. Núñez<sup>147</sup>.

Como se ha visto para el capítulo anterior, este tipo de representaciones posee la particularidad de emplazarse en la cercanía relativa o las vías de acceso a sitios mineros, aunque no en la directa contigüidad de éstos (salvo el caso del bloque dentro de San Bartolo); y de preferencia sobre el curso de quebradas, que es también el caso. Ello se cumpliría también en el presente caso, con respecto a la cercanía de Cerro Verde, sector que tuvo presencia y explotación desde mucho antes de la llegada incaica. Por otro lado, más importante resulta la presencia de La Cruz con respecto a Caspana, cuyo potencial agrícola seguramente le convirtió en un bastión altamente valorado a medida que avanzaba el Período Intermedio Tardío. No obstante, si las representaciones implican propiedad o derecho a tránsito, sigue resultando aún un poco discordante la altísima proporción de camélidos manifiestamente estandarizados, por sobre las tres figuras humanas<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> Núñez, 1987 en Berenguer, 2004.

<sup>148</sup> Se intentará abordar este dilema en los capítulos VI y VII.

Con respecto a la figura más notoria del panel, su forma de representación es esquemática, pero prolija y detallada: cuerpo alargado con retículas cuadrangulares y también con “moteados” generados por picoteo, lo cual permite apreciar elementos conjuntos de felino, y de cierto atributo que tiende a evocar una propiedad de “acorazado” (¿armadillo? ¿sierpe?). Ambos atributos se pueden apreciar, también en conjunto, para algunas representaciones zoomorfas en Pampa Vizcachilla. Por otro lado, la presencia de círculos concéntricos + camélidos esquemáticos + antropomorfos esquemáticos permite asociar a La Cruz con el repertorio iconográfico de Piedra de La Coca, sitio mencionado en el capítulo anterior.

Volviendo a la mención de este “felino”, resulta interesante constatar que, además de los posibles zoomorfos similares de Pampa Vizcachilla, existen motivos que han sido presentados directamente como “felinos” por Gallardo y colaboradores, en la quebrada de Puitor<sup>149</sup>. Se trata de diseños de cuerpo rectangular o cuadrangular, con su espacio interno seccionado en campos, a través de líneas verticales y/ o diagonales; el interior de cada figura está complementado por puntos que generan un efecto “moteado”. La cola es enroscada, lejano punto de encuentro con otras representaciones felínicas rupestres que datan del formativo. Estos felinos esquemáticos suelen aparecer en contexto con los usuales camélidos esquemáticos del período. En general, lo que los separa de otros íconos felínicos es la falta de “ferocidad”, otrora denotada, en el arte rupestre y en otros soportes, a través de fauces abiertas y dientes a la vista.

En general, la ultralinealidad alcanzada por algunos camélidos de La Cruz, además de presentar interesantes semejanzas con Piedra de la Coca, tiene claro parangón en el sitio tipo de Quebrada Seca y en algunos paneles del sector de Ayquina, donde se han reconocido 57 sitios rupestres en ambos paredones de la quebrada, en una extensión de unos 3 kilómetros<sup>150</sup>. Allí, prima la versión más sintética del icono en cuestión: Cuerpo de grabado lineal, ángulos rectos claros, patas lineales. En algunos casos, esta incisión grabada es bastante profunda, pese a su delgadez lineal. Sin embargo, en Ayquina también se aprecian otras fórmulas para representar el camélido esquemático; adicionalmente, también allí tenemos la imagen de un antropomorfo aparentemente “caravanero”, con cuerpo rectangular de grabado lleno, elemento portado a modo de arma o vara, y cabeza tumiforme.

En resumidas cuentas, las representaciones rupestres examinadas en el presente capítulo dan cuenta de los mismos repertorios iconográficos planteados para el período anterior, aunque aparentemente reducidas en su variedad: camélidos esquemáticos simples + camélidos en hilera; camélidos esquemáticos simples + camélidos esquemáticos en hilera + diseños circulares; o la inserción de todos o parte de éstos en conjunto con felinos esquemáticos (única “novedad” formal con respecto al capítulo anterior) o antropomorfos esquemáticos que mantienen sus tocados cefálicos, pero que, salvo excepciones, no presentan diseños compuestos dentro de cuerpos rectangulares. Naturalmente, esto puede deberse a que gran parte de las representaciones propuestas por distintos investigadores como parte del Período Tardío parecen, más bien, ser parte del Período Intermedio Tardío.

No obstante, la constatación de que existieron representaciones rupestres coloniales tempranas, que mantienen en gran medida las características formales y –en menor

---

<sup>149</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.

<sup>150</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990.

medida- las características iconográficas del Período Intermedio Tardío, impelen a pensar que esta tradición en algún momento debió coexistir con la dominación incaica, la cual no habría incurrido en la creación ni en la utilización activa del arte rupestre; sin embargo, como aquí se ha propuesto, la mano imperial efectivamente debió incidir en las condiciones y posibles restricciones de la población local hacia la realización rupestre, al menos en términos espaciales. Para esto, se estableció un correlato entre la actitud incaica hacia las chullpas y la hipotética actitud hacia el arte rupestre, en el entendido de que ambas eran realidades importantes y sacralizadas en la zona antes de la llegada del Tawantinsuyu.

Por otro lado, debe señalarse que la realización de surcos profundos y cavidades trapezoidales en ciertos bloques rocosos en la sub-región del Salado ha sido atribuida por algunos investigadores a la mano incaica<sup>151</sup>, aunque también se ha rastreado etnográficamente que las comunidades actuales las atribuyen genéricamente a “los gentiles”<sup>152</sup>. Se hace pertinente una discusión sobre este particular tipo de expresiones y su posible adscripción cronológico-cultural en futuras investigaciones, dado que –para efectos del presente escrito- han sido consideradas más bien como intervenciones de litoescultura (horadaciones profundas), y no propiamente como representaciones rupestres.

Sin embargo, en términos formales, no ha podido detectarse significativamente si el dominio inca generó, directa o indirectamente, modificaciones que puedan ser entendidas como “estilísticas” dentro de los repertorios rupestres de las poblaciones locales. Se ha propuesto que esta modificación formal pudo corresponder a la acentuación de la síntesis y la esquematización a ultranza en las figuras de camélidos; tal propuesta resulta válida, pero por ahora su único respaldo es el criterio iconográfico general, por medio del cual se entiende que un referente figurativo tiende a procesos de simplificación y abstracción progresiva en el tiempo.

Con respecto a la propuesta del Estilo “Quebrada Seca”, puede constatar que existen distintas técnicas y atributos formales dentro de éste, pudiendo ser más bien considerado como una parte simplificada de los repertorios iconográficos identificados durante el Período Intermedio Tardío; si, más bien, “Quebrada Seca” alude a ciertos emplazamientos para la realización rupestre, y a ciertas formas de representación recurrentes a un nivel general, resulta válida su definición. Por el contrario, si se trata de un englobamiento cronológico, éste aparentemente carece de operatividad. Si en cambio se trata, fundamentalmente, de una asociación directa de realizaciones rupestres con la mano del Tawantinsuyu, considero que debiesen nutrirse sustancialmente los argumentos que hasta ahora se han presentado para plantear dicha asociación<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.

<sup>152</sup> Castro y Varela, 1994.

<sup>153</sup> Un importante elemento de juicio para el debate sobre la pertinencia o no de arte rupestre incaico, debería darse en torno a la representación de un panel con camélidos esquemáticos atados en hilera con un antropomorfo, presentada por Tolosa (s/f) para el sitio de Catarpe. De aplicarse el modelo propuesto a partir de la arquitectura de Turi, dichas figuras deberían encontrarse, o bien en Catarpe Oeste, o bien en algún espacio claramente supeditado y visualmente desjerarquizado dentro de Catarpe Este. Desafortunadamente, debo confesar que en ninguna de mis dos presencias en el sitio logré encontrar dichos motivos.

## ***Potestad Incaica, Religión y Arte Rupestre: Resumen y Conclusiones Preliminares***

A partir del presente capítulo, se ha observado que el dominio incaico en la actual Provincia del Loa ha sido adscrito, por un lado, a un dominio indirecto, mediatizado por poblaciones altiplánicas que ya habían establecido contacto con las poblaciones locales<sup>154</sup>; este postulado ha sido reafirmado a partir del caso de Turi<sup>155</sup>. No obstante, recientemente se ha planteado la posibilidad de que el dominio ejercido por el Incario en la región haya sido de índole directa<sup>156</sup>, justificándose tal postulado a partir de la presencia de materialidad incaica en lugares claramente seleccionados y jerarquizados; así, fundamentalmente a partir de la arquitectura y del Qhapaq Ñan, podría percibirse un claro dominio burocrático, económico y sacerdotal, con énfasis en el ritual. Podría plantearse que, en tanto imperio, el Tawantinsuyu adoptó estrategias diferenciadas para expandirse; no obstante, en tanto Estado, una vez asentado el dominio se intentó mantener las bases del mismo a través de un control homogéneo.

La sacralización del soberano y del propio Tawantinsuyu puede ser entendida como una poderosa base que promueve la expansión y que consolida el dominio en tierras lejanas, como la Provincia del Loa; en ese sentido se entiende la propugnación del Estado omnipresente como la única posibilidad real de articular la vida social, prescrita cosmogónicamente, y replicada cosmológicamente. Precisamente, para esta refundación del cosmos en cada localidad, se promueven actos simbólicos que buscan impactar explícitamente en las dimensiones de realidad de las poblaciones locales; un claro ejemplo de ello es la “conquista” de las altas cumbres con santuarios y sacrificios de altura. Así, a diferencia del marco religioso preexistente en el complejo chullpario, aquí estamos frente a un sistema mítico ritual que busca acceder físicamente a las cumbres, hollando su misterio en términos míticos, haciéndolas cercanas en términos rituales, y poniéndolas bajo control religioso del Tawantinsuyu. Con esto el Incario busca insertarse asimétricamente dentro de los marcos religiosos locales, mediatizando la relación otrora directa entre la población local y las deidades de los cerros.

Si bien el Incario inserta su propia sacralidad en medio de los universos simbólicos y de los sistemas mítico-rituales locales, el Complejo Alucinógeno no parece correr la misma suerte; así, en términos funerarios se observa una mutua exclusión entre ofrendas incaicas y ofrendas propias del Complejo. También se aprecia el reemplazo de éste por la hoja de coca para los rituales, de lo que se colige que el marco religioso incaico, fuertemente externalizante, parafernático y consciente de su rol político, no intentó establecer operaciones simbólicas vinculantes con el marco religioso centrado en el Complejo Alucinógeno, como en cambio sí parece haberlo hecho en relación al culto de los cerros.

Esta forma sistemática de inserción fáctica y simbólica, al mismo tiempo selectiva y fortísima, puede apreciarse también en el terreno de la arquitectura: el caso de Turi es decidor, pues sobre el promontorio más alto y consagrado del espacio local, se destruyen las chullpas preexistentes, se aplana el terreno, se establece la kallanca y se traslada de lugar a un muerto local –posiblemente el ocupante de una chullpa- para,

---

<sup>154</sup> Llagostera, 1976.

<sup>155</sup> Aldunate 1993, 2001.

<sup>156</sup> Adán y Uribe 2005, Uribe y Adán 2005.

descontextualizándolo y desjerarquizándolo, hacerlo validar la nueva fundación del orden cosmológico.

Puede replicarse el mismo modelo de la actitud hacia las chullpas, relacionándolo con el arte rupestre, sin duda ya reconocido por el Inca como una manifestación local de larga tradición, prestigio y sacralidad. En el caso de Turi, donde unos pocos bloques grabados con camélidos muestran baja visibilidad y aparentemente ocupan espacios poco relevantes, podría indicarse la siguiente actitud inca hacia el arte rupestre: reconocimiento parcial de su sacralidad localizada; descontextualización; desjerarquización; posible expulsión desde espacios selectos; cierta tolerancia prescindente para su pervivencia en sectores ahora considerados secundarios. Así, los bloques grabados insertados en el muro externo de la kallanca, cumplirían el mismo rol propiciador del nuevo orden, que estaría cumpliendo el cráneo descontextualizado y vuelto a enterrar en el mismo sitio.

Siguiendo la analogía entre la actitud de los nuevos dominadores hacia chullpas y arte rupestre, puede destacarse que el Tawantinsuyu no se insertó en la cadena de realizadores de ninguno de los dos dominios; sin embargo, toleró su existencia en lugares secundarios. Así podemos comprender el porqué el arte rupestre del Período Tardío ahora es notado en espacios aledaños a la cotidianeidad, como las terrazas de cultivo en las cercanías de Ayquina. Como contrapartida, ya no existe ocupación de aleros para la realización rupestre, tal vez porque las disposiciones del Incario “clausuraron” este espacio sacralizado ante la población local.

De aquí puede derivarse que las menciones de un arte rupestre propiamente incaico no parecen fundarse sobre bases elocuentes; recordemos que éste ha sido propuesto por la supuesta existencia de un contexto directo entre arte rupestre e instalaciones incaicas; por la semejanza con ciertas figurillas metálicas, usadas por los incas en sus ofrendas de altura; y por la alta esquematicidad de los camélidos rupestres, también presente en textiles y en otros soportes. A ello se suma el argumento sintético de que el icono del camélido esquemático sería una “marca imperial cuzqueña”<sup>157</sup>.

En cuanto a la semejanza de las figurillas metálicas, no es tal en términos estilísticos, lo cual se suma al hecho de que la imagen del camélido esquemático, simple o en hileras, es recurrente a distintos desarrollos culturales del área Andina desde al menos el Período Medio. En el mismo arte rupestre de la Provincia del Loa, existía en el Período Intermedio Tardío una alta presencia de este referente. Con respecto al argumento contextual, algunos de los sitios propuestos como incaicos parecen corresponder más bien al Intermedio Tardío (El Mirador), o bien tienen una larga ocupación desde el Período Medio (Incahuasi), o no tienen ningún tipo de contexto arqueológico, aunque iconográficamente corresponden más bien al Período Intermedio Tardío (Cueva del Diablo); o bien, en casos como Turi o Cerro Verde, las representaciones se encuentran claramente fuera de los límites del espacio jerarquizado por los incas (no es el caso de los bloques ya mencionados algunos párrafos atrás).

Por consiguiente, parece derivarse que buena parte de los iconos y el repertorio iconográfico recurrente identificado para el Período Tardío (camélidos esquemáticos + antropomorfos esquemáticos + eventualmente círculos concéntricos) corresponderían,

---

<sup>157</sup> Vilches y Uribe, 1999.

más bien, al Período Intermedio Tardío; en tanto, otras representaciones –como el caso de Ayquina- parecen dar cuenta de la continuidad de una tradición rupestre previa, constreñida a abandonar ciertos espacios y a habitar otros, a partir de la nueva fundación cosmológica llevada a cabo por los incas.

En definitiva, durante el Período Tardío el arte rupestre se mantuvo asociado a la sacralidad de las poblaciones locales, si bien probablemente perdió parte de las propiedades que lo caracterizaron durante el Período Intermedio Tardío; esto, en términos de denotación de identidades, de propiciación, legitimación, reclamo de espacios y de vías de circulación. Ahora, todas esas propiedades las reivindica en términos privativos el Tawantinsuyu, y para ello no se valió del arte rupestre, sino principalmente de la arquitectura y del Qhapaq Ñan. ¿Es por esto, quizás, que el arte rupestre mantuvo sólo el referente amplio del camélido esquemático, y dejó atrás la representación de grandes señores particularizados, con atributos de poder? En muchos casos, la actitud incaica fue iconoclasta hacia aquello que consideraban contradictorio con la propia imposición de su dominio, por eso resulta poco verosímil plantear que las imponentes imágenes santamarianas de la gruta de Carahuasi, y sus símiles en la vertiente chilena, sean “obra de mitimaes”<sup>158</sup>. ¿Permitiría el Inca tal manifestación de poderío y autonomía, por parte de súbditos desarraigados? Parece poco probable, más aún si se considera que el arte rupestre es una forma de sacralización más indeleble que otras, e implica relaciones de pertenencia hierofánica entre las personas y los emplazamientos.

En definitiva, resulta coherente plantear: primero, una reducción en los repertorios iconográficos y un constreñimiento en los emplazamientos rupestres de la población local, durante el Período Tardío; y segundo, una actitud del Inca hacia el arte rupestre sentada sobre la base de la exclusión y la desjerarquización.

---

<sup>158</sup> Hernández Llosas, 2006.

A la derecha, vista del Pucara de Turi (foto: Macarena López); abajo, interior del Pucara de Turi. En el sector izquierdo de la foto, se aprecia la esquina donde fue exhumado el cráneo reubicado (foto: Esteban Aguayo).



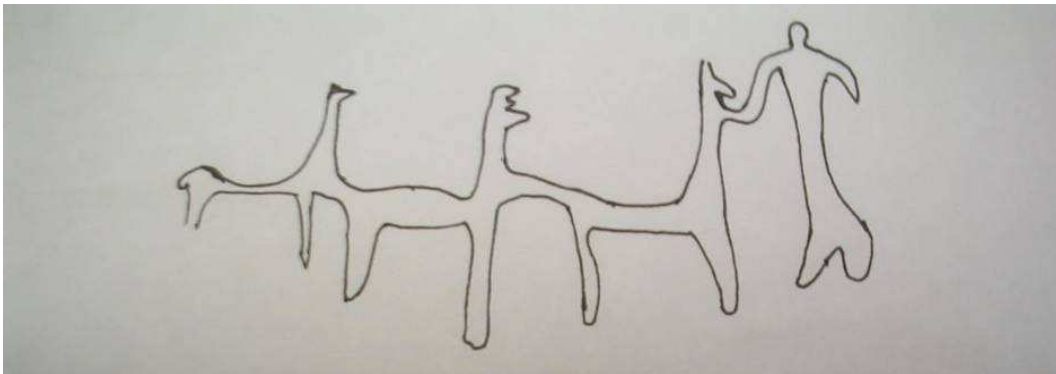
Figura 1.



Figura 2. Pequeño bloque con grabado zoomorfo, en el muro perimetral de la kancha de Turi; degradación y descontextualización del arte rupestre. Foto: Esteban Aguayo.



**Figura 3. Bloque perimetral en Turi con imágenes grabadas.  
Foto: Diego Artigas.**



**Figura 4. Arriba: imagen grabada de antropomorfo con camélidos, según B. Tolosa (s.f.). Dibujo sobre la base del original: E. Aguayo. A la izquierda, vista de Catarpe Este. Foto: Esteban Aguayo.**





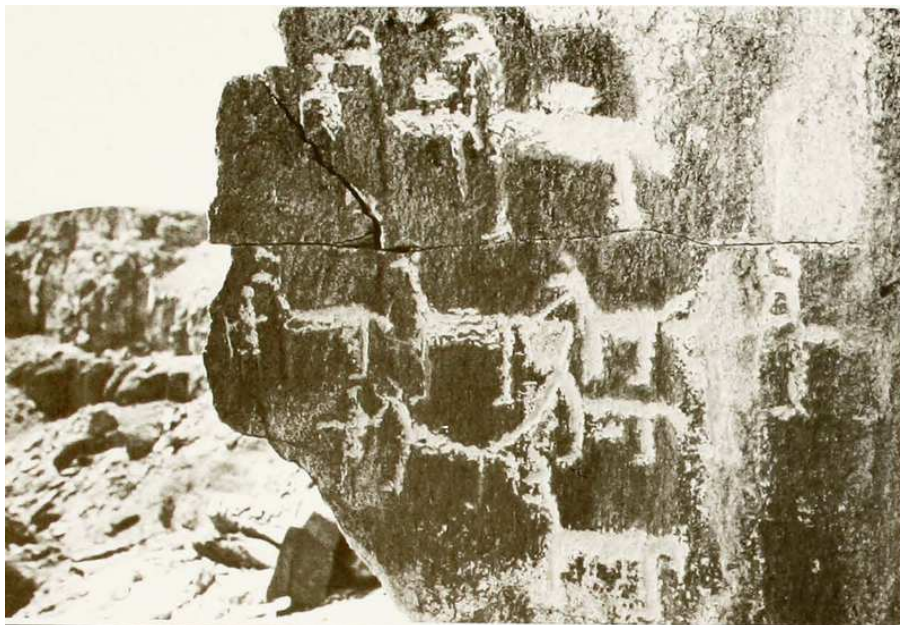
**Figura 5.** Arriba, imagen grabada de antropomorfo con camélidos en Peine, según B. Tolosa (s.f). Dibujo sobre la base del original: E. Aguayo. A la izquierda, imagen del Tambo de Peine. Foto: Nicolás Salazar.



**Figura 6.** Bloque con zoomorfos esquemáticos en el sector de Ayquina, en contexto con tierras de cultivo. Foto: Victoria Castro.



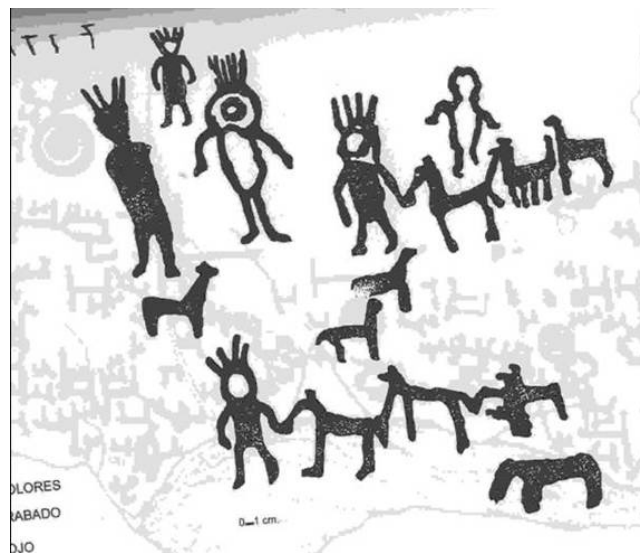
**Figura 7. Bloque con camélidos esquemáticos en el sector de Ayquina, en contexto con tierras de cultivo. Foto: Victoria Castro.**



**Figura 8. Imagen de antropomorfos y camélidos esquemáticos atados por sogas, en bloque de Ayquina. En Gallardo, Castro y Miranda, 1990.**



**Figura 9. Antropomorfos y camélidos en el sitio El Mirador (sector de Caspana). Foto: Victoria Castro.**



**Figura 10. Motivos del sitio El Mirador, según Vilches y Uribe (1999).**

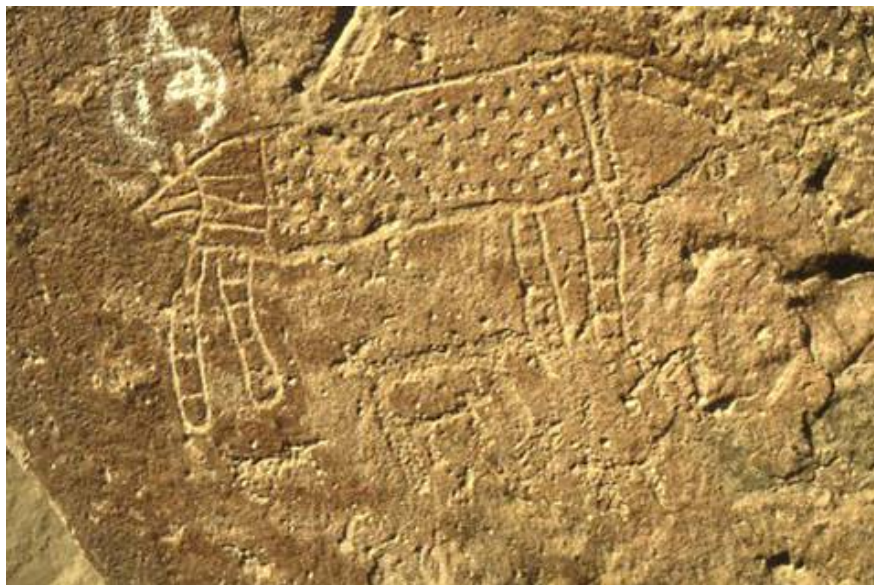


**Figura 11. Camélidos esquemáticos y círculos concéntricos pintados en la pared rocosa, en el sitio de Incahuasi Inca. Foto: Victoria Castro.**

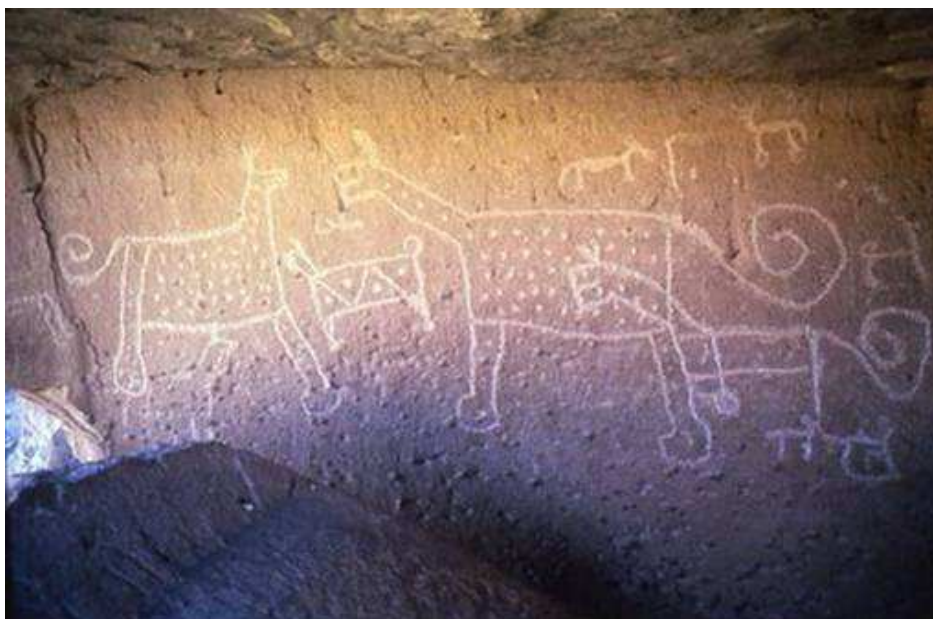


**Figura 12. Motivos en el sitio de Incahuasi Inca, según Seguel, Bahamondez y Muñoz, 1999.**

**Figura 13.** Arriba, panel de camélidos esquemáticos identificados a la serie estilística “Quebrada Seca”, en el río Toconce; abajo, felinos identificados como tardíos en la quebrada de Puitor. En Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.



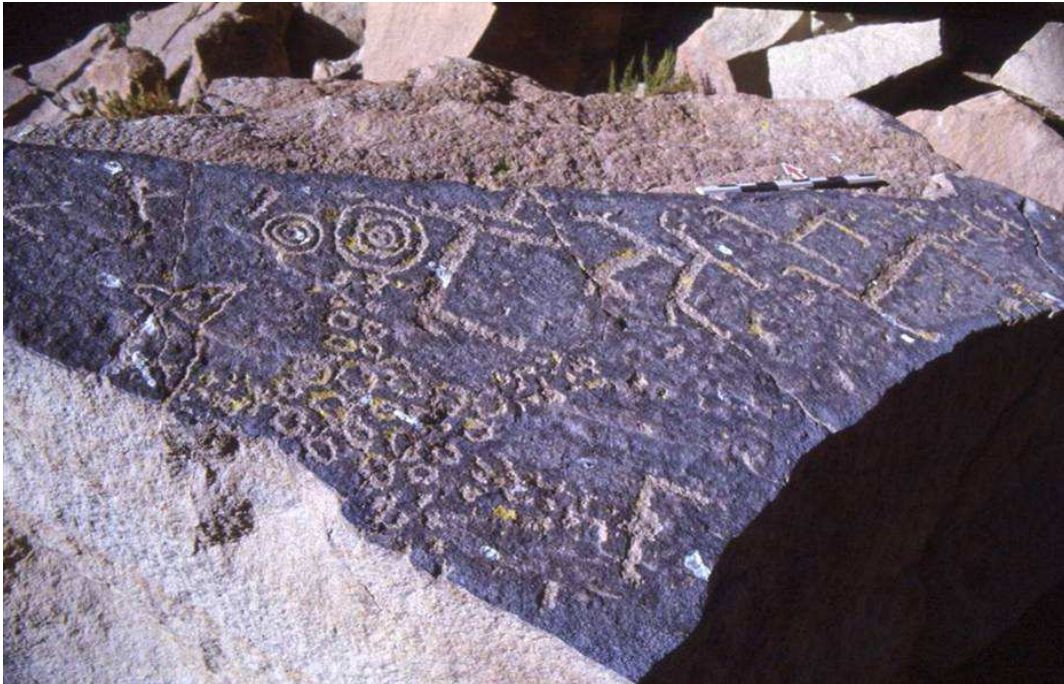
**Figura 14.** Felino esquemático, sector de Lasana. Foto: Fernando Maldonado.



**Figura 15.** Imagen de felinos esquemáticos en la quebrada de Quellcama. Foto: Fernando Maldonado.

**Figura 16.** Bloque fracturado del sitio La Cruz, en Caspana.  
Foto: Diego Artigas.





**Figura 17.** Bloque fracturado del sitio La Cruz, en Caspana. Foto: Diego Artigas.



**Figura 18.** Panel del sitio La Cruz, en Gallardo, Sinclair y Silva, 1999. Se aprecian antropomorfos de cabeza tumiforme.

## Parte V

### Período Colonial y Republicano Temprano

#### *Conquista y primer período colonial: siglos XVI – XVII*

A lo largo del siglo XVI, la región del desierto de Atacama y las tierras altas adyacentes no vivieron una ocupación directa que incluyera una población permanente ni demográficamente significativa de españoles; vale decir, no existió tempranamente una política de fundación de fuertes o ciudades, considerándose más bien a la región como una zona de tránsito.

Efectivamente, el fin del Imperio Inca y las posteriores consolidaciones coloniales en Perú, Chile y el Alto Perú tocaron más bien a la región de manera periférica, cortándole los circuitos sociales y económicos y descabezándolos políticamente. En este escenario, hubo varios encuentros bélicos puntuales, más bien adscritos al nivel de escaramuzas, durante las décadas de 1540 y 1550. La fundación chilena de Copiapó fue durante algunos años el principal foco de referencia antagónica para los habitantes de las tierras altas, sobre todo bajo la enérgica conducción de Francisco de Aguirre, a quien se atribuye el asalto y cruel carnicería de los atacameños fortificados en Quito (1540)<sup>1</sup>.

En 1557, la denominada “pacificación” de Atacama, llevada a cabo por los acuerdos suscritos entre Juan Velásquez Altamirano y los caciques principales atacameños, permite concebir al territorio como nominalmente inmerso en el imperio español. No sólo se reconoce la soberanía de Felipe II y la jurisdicción del virrey Hurtado de Mendoza, sino también –punto importante- se procede al bautizo masivo de población atacameña, estableciéndose la consecuente aceptación de la fe católica como un pilar indispensable junto a la sujeción secular a la corona española. A cambio, Altamirano concede, a nombre del virrey, la legitimidad de derechos y prerrogativas de los caciques que suscribieron el pacto.

Tenemos, pues, el ingreso formal de Atacama en la lógica hispana, en medio de la cual los curacas o principales buscaron afianzar sus propias posiciones de poder; posiblemente, habían mostrado una disposición no del todo distinta ante la dominación incaica. Así, podemos apreciar la inserción de éstos dentro del nuevo orden, a partir de lo cual se desarrolló en los siglos XVII y XVIII un liderazgo étnico cuasi hereditario por parte de algunas familias indígenas en Atacama. Esta institución de cacicazgo, si bien no poseyó la extensión territorial y el grado de influencia que sí tuvo en Tarapacá<sup>2</sup>, contó con el beneplácito y protección de los sucesivos corregidores, que a su vez los veían como una ayuda para afianzar no sólo la administración y el tributo, sino también para la siempre inestable evangelización y la nunca concluida “españolización” de la población, propugnada por las autoridades.

---

<sup>1</sup> Téllez y Silva, 1989.

<sup>2</sup> Hidalgo, 2004.



El proceso de evangelización estuvo lleno de dificultades; como bien da cuenta V. Castro<sup>3</sup>, constantemente las autoridades se quejaban debido a que la sujeción a los dogmas cristianos era sólo superficial –y, en algunos casos, no más que aparente- en la población local; de hecho, no pocas veces se sorprendía a los atacameños realizando sus prácticas “idolátricas” de manera clandestina. Una de las razones esgrimidas era la excesiva lejanía y difícil acceso que presentaban numerosos asentamientos indígenas con respecto a las parroquias, quedando, por tanto, librados la mayor parte del tiempo a un estado muy semejante al que poseían en tiempos previos a la dominación hispana<sup>4</sup>.

De hecho, la institución de la encomienda distó mucho de constituir el factor completamente aglutinante y sojuzgador que sí poseyó en otras áreas insertas en la administración colonial. Durante el siglo XVI, sólo hubo dos encomenderos que hicieron efectiva su posesión en las tierras de Atacama: el propio Velásquez de Altamirano y Pedro de Isasaga, quien residía en Lima. Los derechos de Isasaga a su encomienda en Atacama derivaban, al menos, desde una década antes de que Altamirano “pacificara” la zona y la incorporara efectivamente al dominio español; y, al parecer, nunca se apersonó en el lugar, dejando el control –o, más bien, el cobro de tributo- en manos de parientes cuya residencia estable en Atacama tampoco está verificada<sup>5</sup>. Como contrapartida, Velásquez de Altamirano residió por largas décadas en la zona –al parecer desde Chiuchiu-, desde donde llegó incluso a desafiar el poder de posteriores corregidores, ante quienes los indígenas locales llevaban quejas con respecto al férreo encomendero<sup>6</sup>.

Es comprensible, entonces, que esta falta de control directo por parte de los dominadores redundara en un proceso de asimilación cultural más lento y parcial que el ocurrido en otras regiones, por parte de la población indígena. Al respecto resulta ilustrativa la siguiente información, proporcionada por el licenciado Cepeda en 1590:

...toda la provincia de Atacama está encomendada en solo dos encomenderos en Juan Velásquez Altamirano que reside en ella y en don Pedro de Ysasaga que vive en la ciudad de los reyes por esto y por estar tan separados de poblado estos yndios biven como quieren assi en doctrina como en lo demas que sus encomenderos no atienden a otra cosa que a cobrar su tributo y como se le den dales poca pena lo que toca a sus almas...<sup>7</sup>

En efecto, además del siempre presente encomendero Velásquez Altamirano, la presencia estable de españoles se limitó durante el siglo XVI a algunos funcionarios con asiento en Toconao, en Chiu-Chiu y en algún lugar del actual San Pedro de Atacama, de cuyo emplazamiento específico no existe claridad<sup>8</sup>. Todos estos lugares distaban del concepto de pueblos coloniales urbanizados. Por otra parte, la existencia de algunas iglesias o capillas en las cercanías de asentamientos tradicionales indígenas no

---

<sup>3</sup> Castro, 1997.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Hidalgo, 1982.

<sup>6</sup> Martínez, 1985.

<sup>7</sup> *Carta del licenciado Cepeda a S.M. Audiencia de charcas. Correspondencia de Presidentes y Oidores Tomo III (1590-1600)*. En Castro, 1997: 60.

<sup>8</sup> Se especula que el asiento actual de San Pedro podría no haber sido el del precario asiento español del siglo XVI, sino más bien el ayllu de Béter, 5 kms. al sur (Núñez 1992; Barón, com. pers. en Hidalgo 2004). Incluso se propuso que no hubo presencia española alguna en San Pedro en dicho siglo, sino sólo en Toconao (Hidalgo 1982).

implicaba en ningún caso la presencia permanente de sacerdotes, sino más bien un apoyo de infraestructura para la labor evangelizadora de éstos cuando realizaban sus siempre espaciadas visitas a las comunidades.

Durante el siglo XVII pudo hacerse patente un notorio decrecimiento demográfico en el corregimiento de Atacama, no sólo por la permanente presencia laboral de atacameños en regiones vecinas –que será tratada más adelante- sino en buena parte por los costos de largos años de resistencia bélica durante el siglo anterior. Debe recordarse que, mientras se establecía una precaria “pacificación” en tierras atacameñas, las regiones vecinas de Casabindo, Cochinoca y –sobre todo- del valle calchaquí, se mantenían alzadas en armas contra los españoles hasta fines del siglo XVI. Esto implicó un grado de inestabilidad añadida en el afianzamiento de la autoridad, la cultura y la religión españolas en Atacama.

Con respecto a la alfarería, se ha definido el concepto de “componente etnográfico” para agrupar a las formas cerámicas desarrolladas después de la conquista española en las tierras atacameñas. Se ha sostenido que dicha alfarería “sufriría importantes cambios estructurales, generándose una nueva industria, focalizada en las tierras altas, donde la pasta con mica se convierte en uno de sus atributos hasta el día de hoy”<sup>9</sup>. En general, la alfarería colonial muestra una mayor estandarización de formas, no sólo entre las zonas de San Pedro y El Loa –esto es, Atacama la Alta y Atacama La Baja- sino también entre éstas y zonas vecinas, como la puna argentina.

En este escenario, presumiblemente la diversidad de uso al que era destinada la cerámica en tiempos prehispánicos fue coartada directa o indirectamente, incidiendo en la producción de formas más distintivas como, por ejemplo, la destinada antiguamente a servir de ofrenda mortuoria. Sin embargo, la especificidad de la labor alfarera se mantuvo en las comunidades a nivel de tradición metodológica; esto es, en cada localidad se generó un *modus operandi* con variaciones específicas, afirmadas en la enseñanza oral, que distingue el quehacer alfarero de una localidad con respecto a sus vecinas<sup>10</sup>.

El patrón habitacional, como se ha señalado, mantuvo en buena medida una característica de asentamientos dispersos. Salvo las pocas construcciones destinadas a fines eclesiásticos o de administración, la población local mantuvo sus viviendas circulares o rectangulares de adobe, y también las viviendas rectas elaboradas de quincha<sup>11</sup>; el entresuelo era de madera de algarrobo<sup>12</sup>. La estrecha cohabitación entre las estructuras habitacionales y los enterramientos funerarios, comentada por Bibar a mediados del siglo XVI<sup>13</sup>, pudo mantenerse hasta avanzado el siglo XVII, al menos en lo referente a Atacama la Alta.

Por otro lado, en parte de las tierras altas del Loa Superior –en donde se había generado una sustantiva concentración demográfica durante el período anterior-, existen claras evidencias que plantean una continuidad en la ocupación aldeana de los sitios hasta bien entrado el primer período colonial. Como se ha dicho, los estudios arqueológicos de

---

<sup>9</sup> Uribe, 1997:259.

<sup>10</sup> Varela, 1992.

<sup>11</sup> Núñez, 1992.

<sup>12</sup> Téllez y Silva, 1989.

<sup>13</sup> Bibar, 1966 [1558].

Turi indican que el sitio siguió siendo ocupado por población local, al menos, hasta el siglo XVII<sup>14</sup>. En esta misma dirección, también existe evidencia material de una continuidad en el uso de Lasana, Panire y Talikuna; en el área de San Pedro, esta continuidad de uso también se habría manifestado parcialmente en Quitor, Catarpe, Zápar y Guatín<sup>15</sup>. No obstante, en pleno siglo XVII comienzan las reducciones –como Ayquina, Caspana y Béter-, lo cual implicó el abandono de aquellas ocupaciones emblemáticas de tiempos anteriores. En tanto, en Peine, en el sur del Salar, puede apreciarse que el tambo incaico fue reconocidamente abandonado en el siglo XVI, ya que el poblado prehispánico local fue incorporado dentro de la lógica de población hispánica, con la inserción en él de una capilla central y de algunas modificaciones en el trazado. Posteriormente, también este poblado sería abandonado –hacia fines del siglo XVII-, para reubicar el pueblo a pocos metros, en el flanco Oeste del río. Este último emplazamiento se mantiene hasta el día de hoy.

En cuanto a la mantención de las chullpas en las tierras altas –concretamente, en cuanto a su rol funerario- no aparece fehacientemente comprobada hasta ahora, aunque sí existe un correlato directo de dicho uso para el territorio Casabindo en la misma época<sup>16</sup>. Ello podría explicarse por las dificultades de las autoridades de tiempos coloniales tempranos para fiscalizar, en los hechos, la abolición de estas prácticas constructivas de indiscutida raigambre “idolátrica”.

### ***Subsistencia y relaciones regionales: siglos XVI-XVII.***

En términos de subsistencia, el tradicional intercambio inter-regional decreció en gran medida a partir del descabezamiento político del Incanato y de la conquista del Perú (1532). Sin embargo, no desapareció del todo, y de ello da muestra la preocupación de Almagro por llevar consigo, en su expedición a los límites meridionales de la Nueva Toledo, a un Príncipe de sangre real incaica, Paullo Túpac, y a un “villac-umu o pontífice del Sol”<sup>17</sup>. El objetivo era aprovechar el prestigio del Inca para rearticular las amplias redes de abastecimiento y comunicación del Tawantinsuyu meridional en beneficio de los expedicionarios, algo que se logró sólo parcialmente en buena parte del viaje y de su regreso (1536-1537).

Luego de la llamada “pacificación” de 1557, las redes caravaneras fueron redireccionadas al servicio del sistema colonial español; sin embargo, este proceso no fue inmediato, sino gradual. Se ha establecido que el propio Velásquez de Altamirano comenzó a aprovechar, para su peculio personal, las tradicionales caravanas que incluían el traslado de productos costeros –principalmente, congrio seco de Cobija- junto a productos agrícolas de los oasis atacameños, así como también otros propios de las regiones de Lípez y Chichas. Todo ello podía ser destinado finalmente a Potosí<sup>18</sup>. Sin embargo, es muy posible que –dadas las limitaciones que vivió el control hispano durante los principios de la colonia- parte de la población local mantuviera, de forma parcialmente autónoma, su tradicional estrategia de intercambio con regiones vecinas.

---

<sup>14</sup> Aldunate 1993, Aldunate, Castro y Varela, 2003.

<sup>15</sup> Uribe y Adán, 2005.

<sup>16</sup> Albeck y Ruiz, 1997.

<sup>17</sup> Barros Arana, 2000 (1884): 138.

<sup>18</sup> Téllez, 1986; Núñez, 1992.

Al respecto, se ha señalado que durante el siglo XVI y hasta bien avanzado el siglo XVII, la lógica de los desplazamientos caravaneros obedeció a un sistema de movilidad tradicional, en el cual Lípez aparece como el principal destino transcordillerano<sup>19</sup>. Esta lógica tradicional se yuxtapondría durante bastantes años a las necesidades de la estructura colonial, hasta que, desde fines del siglo XVII y durante todo el siglo siguiente, habría llegado a imperar un sistema de movilidad totalmente inspirado y al servicio de la lógica de mercado colonial; en este caso, habría vuelto a ampliarse y enfatizarse el rango de desplazamiento de las redes caravaneras –como en tiempos prehispánicos–, instalándose ahora como destino prioritario las regiones de Salta y Tucumán<sup>20</sup>.

Un aspecto que resultó medular para todas las actividades que implicaran desplazamiento fue la incorporación de burros y mulas en Atacama. Su rápida asimilación por parte de la población indígena permitió aumentar el rango de movilidad y la capacidad de carga de las caravanas.

Además del desplazamiento de población propio de la actividad caravanera, también se aprecia la presencia de colonos Lípez y Carangas residiendo en Atacama La Baja, y viceversa<sup>21</sup>; esto puede dar cuenta de una convivencia multiétnica derivada de tiempos prehispánicos<sup>22</sup>, pero también dar vestigios de una nueva racionalidad colonial, destinada a satisfacer la tributación por medio de una variedad de recursos. Ello se mostraría con mucha mayor claridad durante el siglo XVIII.

La minería, fomentada por la dominación incaica dentro de un estricto control estatal, fue abandonada durante toda la segunda mitad del siglo XVI y los inicios del siglo XVII, al menos en cuanto al grado de magnitud y sistematización utilizado durante el Período Tardío. Sí puede señalarse que, pese a encontrarse los indígenas del corregimiento de Atacama exentos del sistema de la mita<sup>23</sup>, de igual forma desvióse buena cantidad de población a trabajar en las minas de plata de Potosí; no tanto en tareas de extracción directa, como en los servicios anexos a la imponente faena. También puede apuntarse la presencia de indígenas atacameños en los ingenios mineros de Nuestra Señora de Guadalupe (Chichas), Lípez del Rosario y San Pedro (Lípez)<sup>24</sup>.

Dentro del propio corregimiento, puede señalarse como una temprana excepción la explotación –bajo control de españoles– de las minas de cobre de San Bartolo, a mediados del siglo XVII. Esta mina, ya explotada en tiempos prehispánicos, continuaría su derrotero de abandonos y reutilización hasta el siglo XX inclusive<sup>25</sup>.

En términos agrícolas, el otorgamiento de tierras a algunos españoles, por parte de la Corona, no significó un corte demasiado enfático con la propiedad y racionalidad de explotación de las comunidades indígenas. De hecho, la estructura productiva de los ayllus se mantuvo, principalmente intervenida en los términos referidos a la tributación. Una vez más se manifiesta la peculiaridad de la región, dado que en zonas cercanas,

---

<sup>19</sup> Martínez, 1985, 1990.

<sup>20</sup> Martínez, 1985.

<sup>21</sup> Núñez, ob.cit.

<sup>22</sup> Martínez, ob.cit; Hidalgo, 2004.

<sup>23</sup> Hidalgo, ob.cit.

<sup>24</sup> Martínez, 1990.

<sup>25</sup> Castro, Aldunate y Varela, 2005.

como Tarapacá, las comunidades indígenas agrícolas fueron reconfiguradas casi por completo sobre la base de las necesidades de la administración colonial<sup>26</sup>.

Continuó el cultivo de productos tradicionales –maíz, papa, quínoa, porotos, chañares- y se incorporó el del trigo; otros productos de ingreso reciente en la zona, como las viñas y algunos frutales, tuvieron un inicio lento y dispar, aunque en Toconao ya existían viñedos bien provistos a principios del siglo XVII.<sup>27</sup>

El pastoreo de llamas y alpacas se mantuvo, y junto a él fue estableciéndose la presencia de ovejas, cabras y algunas vacas. Hacia fines del siglo XVII, probablemente existían en todos los oasis atacameños<sup>28</sup>. Fueron estos animales, junto a la ya mencionada –y mucho más rápida- incorporación de burros y mulas, los que generaron la necesidad de mantener un cultivo específico de forrajes que no hiciera necesario el amplio desplazamiento trashumante de los pastores prehispánicos.

En síntesis, resulta válido, sobre todo para el ciclo comprendido entre los siglos XVI y XVII, la afirmación de que en el corregimiento de Atacama “en el período histórico colonial convivió una forma de verticalidad junto a formas de movilidad y asentamiento pastoril”<sup>29</sup>. Debe agregarse que todas estas “formas” mencionadas datan de tiempos prehispánicos, por lo cual resulta apropiado señalar que la dominación española se implementó mucho más en términos de control que en lo referente a un cambio brusco de condiciones de vida para la mayoría de los habitantes de la región.

En efecto, la exención de la mita potosina es un elemento importante para robustecer dicha premisa. Por otra parte, aún la sobreexplotación de atacameños en trabajos particulares, como los organizados por Velásquez Altamirano, los ocupó en roles afines a sus actividades tradicionales, a saber: traslado de bienes en caravanas desde el piso costero hasta el altiplano, o bien su utilización como chasquis al servicio de la administración colonial. La mano de obra exigida por el trabajo de encomiendas no incide en el desmembramiento de las comunidades y sus actividades agro pastoriles, que siguen desarrollando en términos muy similares a los de antaño. Aún más, como se ha visto más arriba, en muchos casos el encomendero limitábase a cobrar su tributo en efectivo una o dos veces al año, sin inmiscuirse más allá. Es, en definitiva, el cobro de los tributos –sobre todo, a la corona- el elemento de control más efectivo de los dominadores, por lo cual puede exponerse que la mayoría de la población atacameña mantuvo su racionalidad de subsistencia en gran parte intacta durante 150 años más allá de la irrupción de los nuevos dominadores.

### ***Consolidaciones y cambios: siglo XVIII.***

Desde fines del siglo XVII vino manifestándose una realidad en la población de Atacama que se puso de relieve principalmente en los censos y en la recolección de tributos: cada vez más atacameños tributarios –vale decir, hombres adultos en condiciones de trabajar- residían permanente o temporalmente fuera de sus comunidades y del propio corregimiento. Esta amplia dispersión se extendía por tierras

---

<sup>26</sup> Gundermann, 2003.

<sup>27</sup> Hidalgo, 1982.

<sup>28</sup> Núñez, ob.cit.

<sup>29</sup> Hidalgo, 2004:93.

jujeñas y calchaquíes, pero por sobre todo, en Salta y Tucumán; también, aunque en una proporción menor, se desplegaban atacameños en Lípez, Chichas, Tarapacá, e incluso en Copiapó<sup>30</sup>.

Efectivamente, a lo largo del siglo XVIII la permanente readecuación de la estructura económica colonial y los siempre vigentes requerimientos de la administración, en cuanto a tributos, habían influido decisivamente en la dispersión de los atacameños. De esta forma, una antigua costumbre de raigambre prehispánica, como lo era la “cultura de viajes”<sup>31</sup>, terminó por desplegarse en una nueva realidad y ante fines distintos.

Parte de los emigrados volvían recurrentemente a su tierra de origen: se trataba de arrieros ocupados en el traslado de ganado y bienes de manufactura, de pastores en busca de forraje para sus animales, o que acudían directamente a vender sus propias cabezas de ganado en centros urbanos distantes. Otros, en tanto, se ausentaban por años: operaban transitoriamente en labores mineras o como peones de haciendas. Finalmente, había quienes se radicaban definitivamente en tierras lejanas, llegando, incluso, a obtener el cultivo de tierras propias sin dejar de lado sus derechos en sus comunidades de origen<sup>32</sup>.

En todos los casos mencionados –aún en algunos emigrados que llevaban dos generaciones de tributarios viviendo fuera de sus pueblos de origen–, se mantenían vigentes sus derechos y deberes como miembros integrantes de sus comunidades natales. Vale decir, su tributación correspondía siempre al corregimiento de Atacama, no a los lugares donde actualmente residían; para ello se establecía una compleja red de tributación por medio de la cual los caciques viajaban personalmente a cobrar los impuestos, ya fuere a Salta, Tucumán o cualquier otra zona, por distante que fuere. Los emigrados recibían de buen grado a sus caciques, y se dice que el número de quienes se negaban a pagar era sumamente exiguo<sup>33</sup>. Posteriormente, este tributo pagado muchas veces en especies o animales era convertido en metálico por los propios caciques, quienes de esta forma lo entregaban a las autoridades españolas.

Si esta tendencia a residir y laborar fuera de la comunidad de origen obedeció a una necesidad de maximizar recursos para satisfacer los demandantes apremios de las autoridades coloniales, gradualmente se fue transformando en una opción propia por parte de quienes se mantenían fuera. De allí el progresivo auge de la arriería y la predilección de los atacameños para cultivar tierras más fértiles que las de sus comunidades de origen. Lo concreto es que, ante este escenario, a mediados del siglo XVIII se apreciaba una notoria disminución de los brazos que realizaban el trabajo agrícola en Atacama. Muy frecuentemente los ayllus presentaban, la mayor parte del año, una población compuesta por mujeres, niños y viejos, además de los respectivos caciques<sup>34</sup>. Esta decadencia de la agricultura no tenía un correlato directo en la ganadería, pues de hecho en Atacama la Baja se llevó a cabo, desde mediados de siglo, una intensa actividad de crianza y forrajeo de animales<sup>35</sup>; en ella se podía observar, ya

---

<sup>30</sup> Núñez 1992, Manríquez y Sánchez 2003, Hidalgo 2004.

<sup>31</sup> Núñez, ob.cit.

<sup>32</sup> Hidalgo, ob.cit.

<sup>33</sup> Hidalgo, 1978.

<sup>34</sup> Núñez, ob. cit.

<sup>35</sup> Castro, 1997.

en un número mucho mayor, la presencia de vecinos españoles y de trabajadores mestizos.

A través de la segunda mitad del siglo XVIII, la minería y la metalurgia se habían constituido en importantes actividades de subsistencia para la población de la actual provincia del Loa. Todavía lejos de la gran escala y acelerada industrialización que se llevaría a cabo durante el siglo siguiente, la labor era llevada a cabo tanto por indígenas locales, como por españoles, criollos e indígenas de otras regiones; un ejemplo decidor al respecto es un núcleo de población proveniente de Tarapacá que trabajó la minería en Conchi y San José del Abra<sup>36</sup> a lo largo del siglo XVIII. En Incahuasi, por otra parte, existía a mediados del siglo un próspero asiento minero trabajado por un núcleo de españoles.

En general, a diferencia de la actividad agro pastoril, la minería y metalurgia de tiempos coloniales permitían una alta movilidad de población mestiza e indígena, que traspasaba fronteras y jurisdicciones, sin mantener lazo alguno con sus comunidades de origen; estableciéndose por años o incluso radicándose en territorios distantes de su tierra natal. El propio carácter precario de esta minería colonial permitía que sus oficiantes no siempre desempeñaran dicha labor de manera exclusiva, compartimentándola con otras actividades de subsistencia o llevándola a cabo de manera discontinua; en los momentos en que se acababa una faena minera, eran mirados con preocupación por las autoridades, que les tildaban de “vagos” y “malentretidos”<sup>37</sup>.

Como se ha señalado, la institución del cacicazgo se transformó en un efectivo mecanismo por medio del cual las autoridades españolas lograban aperebirse del pago de sus más lejanos tributarios, al mismo tiempo que mantener un cierto grado de fiscalización y control sobre éstos. Los caciques, por su parte, obtenían una serie de privilegios materiales y honoríficos que contribuyeron a su propia percepción como familias “nobiliarias”. En Atacama La Alta, las familias que solían detentar los rangos de caciques entre sus miembros manifestaban largas probanzas para rememorar los méritos que, por generaciones, habían hecho los suyos al servicio del rey. Incluso el alejar a uno de sus miembros de su alta dignidad podía acarrear malestar e inestabilidad política, como le sucedió al corregidor Fernández Valdivieso al enemistarse con la familia Ramos, de San Pedro de Atacama<sup>38</sup>. En general, el siglo XVIII vio aumentar el número de caciques en el corregimiento, de uno por cada ayllu a tres o cuatro hacia fines de siglo<sup>39</sup>.

Precisamente los caciques venían a cumplir un rol “articulador” también en términos culturales, dado que por generaciones se habían imbuido de usos y elementos propios de los españoles, presentándolos (más bien re-presentándolos) ante sus pares indígenas. Estos últimos, pese a estar insertos en una sociedad colonial en términos de obligaciones, no lo estaban en términos de una genuina aculturación. Dentro del ayllu como espacio de memoria y tradición<sup>40</sup>, mantenían sus usos y costumbres en la medida en que eso no les significara problemas con la autoridad.

---

<sup>36</sup> D. Salazar, Melero y Jiménez, 2004.

<sup>37</sup> G. Salazar, 2000.

<sup>38</sup> Hidalgo y Castro, 2004.

<sup>39</sup> Núñez, 1992.

<sup>40</sup> Manríquez y Sánchez, 2003.

Uno de estos elementos de continuidad es el idioma local o kunza<sup>41</sup>, que a mediados del siglo XVIII era hablado tanto en Atacama la Alta como en buena parte de Atacama La Baja, sin perjuicio del usual entendimiento de los habitantes en español y también en aymara. Se ha supuesto, incluso, que dentro de las comunidades eran las mujeres quienes mantenían el cultivo del idioma local con mayor celo<sup>42</sup>, al no verse envueltas en la “cultura de viajes” ni en transacciones con las autoridades coloniales al grado de los hombres.

Otros elementos tradicionales, como la vestimenta y atuendos en general, no sólo se mantuvieron desde larga data, sino que además no parece haber existido durante mucho tiempo un interés genuino de las autoridades por abolirlo: “sólo a españoles, mestizos y caciques se les vendía la ropa así llamada de Castilla”<sup>43</sup>.

Por otra parte, el patrón de asentamiento seguía siendo el de caseríos diseminados, aún para el caso de los españoles avecindados, que seguían siendo una minoría. No obstante, estos habían aumentado su número, sobre todo los residentes en Chiu-Chiu y quienes venían por temporadas a las faenas mineras. En cuanto a los mestizos, el número de tributarios era, aún a fines del siglo XVIII, bajísimo en el corregimiento<sup>44</sup>. Sin embargo, esto puede deberse a que la mayoría de los mestizos residentes eran trabajadores “informales”, con una alta movilidad, y por ende no habrían figurado en su mayor parte como tributarios de la región en los censos de la época.

Esta continuidad de elementos culturales -en la medida en que no fueran vistos como perjudiciales para el buen funcionamiento de la colonia- sufrió un brusco giro por parte de la nueva política del gobierno. A partir de 1759 reinaba en España Carlos III, el rey iluminista por excelencia, casado con la idea del progreso y del despotismo ilustrado<sup>45</sup>; sus disposiciones al respecto llegaron al corregimiento de Atacama con el corregidor Argumaniz (1771), quien no sólo intentó llevar a cabo una serie de mejoras estructurales<sup>46</sup>, sino que también de coartar a la población para “civilizarlos” hasta en sus más inocuas costumbres.

Así, junto a la intención por agrupar a los indígenas dispersos, circunscribiéndolos en pueblos, se trató de remozar la estructura de dichos poblados dándoles un plano de damero y una disposición directamente “urbana”. También se crearon cárceles, y se llevó a cabo “la construcción de un canal de regadío en Chiu-Chiu que incorporó tierras para pastos y cultivos, una cañería de agua subterránea para abastecer de agua a Cobija y los barcos que la visitaban; milicias de españoles y mestizos, además de realizar visitas para aumentar el número de tributarios”<sup>47</sup>.

Sin embargo, una de las medidas más relevantes en términos de identidad cultural fue la prohibición definitiva del idioma local, junto a la obligatoriedad de asistir a la escuela para ejercitar el español, entre otras enseñanzas. Si bien es cierto, la mayoría de estas medidas resultó impracticable a corto plazo, se acabó definitivamente el statu quo

---

<sup>41</sup> Término, éste último, acuñado durante el siglo XIX.

<sup>42</sup> *Ibíd.*

<sup>43</sup> Núñez, *ob.cit.*:129.

<sup>44</sup> Hidalgo, 2004.

<sup>45</sup> Entendiéndose el Despotismo Ilustrado como “Especie de revolución desde arriba en pro de una racionalización de las estructuras políticas y sociales y de los hábitos culturales” (Grimberg, 1985:93).

<sup>46</sup> Castro, Hidalgo y Briones, 2002.

<sup>47</sup> Hidalgo, *ob.cit.* :259.



anterior; la población local, que antes y más fácilmente se cristianizó que se españolizó, ahora veía ingentes esfuerzos en ésta última dirección, incluyendo la prohibición de emborracharse y de proferir obscenidades<sup>48</sup>.

Esta situación fue de la mano con una progresiva ruptura del sistema de tributación a distancia; la administración colonial, en su afán por aumentar el número de tributarios, terminó por confundir en todas las regiones aledañas a foráneos y originarios, produciéndose un fenómeno de doble tributación y el consiguiente abandono de los atacameños emigrados de sus deberes y derechos en sus comunidades de origen. A fines del siglo XVIII, eran mucho más comunes el descontento y la evasión de impuestos. También la propia institución cacical estaba en crisis, perfilándose, en cambio, con un ascendente prestigio en Atacama los cabildos, o juntas de alcaldes indígenas<sup>49</sup>.

### ***Rebeliones, república y reformulaciones identitarias: siglos XVIII-XIX.***

Desde mediados del siglo XVIII, el descontento con el régimen de los corregidores alcanzaba no sólo a la población indígena, sino a buena parte de los vecinos blancos y mestizos. Ya entre 1749 y 1757, los cabildos atacameños demandaron a su corregidor ante la audiencia de Charcas por reiterados abusos<sup>50</sup>. En 1775 se produjeron disturbios en la localidad minera de Incahuasi, donde indígenas apoyados por el cura párroco Miguel Jerónimo de Olmedo se alzaron contra el corregidor Argumaniz, negándose al pago de tributos y poniendo en fuga no sólo a varios vecinos españoles, sino también al propio corregidor<sup>51</sup>. Al año siguiente, otro corregidor, Paniagua, investido con poderes para investigar y castigar dicho alzamiento, es aprisionado ante los movimientos y gestiones desplegados por el cura Olmedo, encabezando a algunos vecinos españoles y una mayor parte de indígenas; ante esta actitud “levantisca”, la burla y algarazas de los indios llevaron al malogrado funcionario no sólo a temer por su honor, sino por su vida<sup>52</sup>. También en la costa se hace notorio dicho malestar: en 1779, algunos milicianos con asiento en Cobija llevan a cabo un alzamiento contra el corregidor Castaño por el no pago de sus rentas<sup>53</sup>.

De tal forma, la situación se había vuelto propicia para el alzamiento indígena de 1781, inserto en el contexto general de la rebelión andina propiciada por Túpac Amaru II. Súmese a ello que desde 1776 Atacama dependía del Virreinato de La Plata, aumentando con ello las distancias para la comunicación, la burocracia y el control. Sin embargo, debe notarse que, al iniciarse el alzamiento en San Pedro de Atacama, el objetivo de los sublevados era más bien sacudirse de los abusos de los corregidores, y no la enfática ruptura cultural, étnica y política que propugnaba Túpac Amaru.

En efecto, la continua hostilidad contra la administración no significaba que la población renunciara a hacer uso de los mecanismos legales que pudieran favorecerla, aliándose, por ejemplo, con los curas párrocos<sup>54</sup>. En este escenario, la rebelión empezó

---

<sup>48</sup> Castro, Hidalgo y Briones, 2002.

<sup>49</sup> Castro, 1997; Hidalgo y Castro, 2004.

<sup>50</sup> Hidalgo, 2004.

<sup>51</sup> Castro, Hidalgo y Briones, ob.cit.; Hidalgo, ob.cit. ; Núñez, 1992.

<sup>52</sup> Ibíd.

<sup>53</sup> Hidalgo, ob.cit.

<sup>54</sup> Ibíd.

gradualmente, por el embargo de bienes a los más importantes vecinos españoles; éstos se refugiaban en Chiu-Chiu, donde la insurrección no había prendido. No obstante, con la llegada de Tomás Paniri a la región, en su calidad de emisario de Túpac-Amaru, el movimiento cobró un cariz más pronunciadamente anti-blanco, e incluso anti-mestizo. Emergió manifiestamente la idea de un nuevo orden basado en las antiguas tradiciones indígenas, con dictámenes tales como obligar a las mujeres criollas de Calama a vestirse sólo con ropajes de indias<sup>55</sup>.

En este punto, vale reflexionar que las actividades reactivas contra la “españolización” no costaron demasiado en entusiasmar a buena parte de la población local; el ideal forzado de civilización occidental y laica que intentaba imponer el régimen iluminista causaba una molestia muy vigente. Empero, el ataque directo contra la religión cristiana no podía dar resultados mayoritarios en una región que había incorporado fuertemente el catolicismo a su base de creencias, afincándolo sincréticamente junto a muchas de sus antiguas tradiciones, ahora reconvertidas y reubicadas cosmológicamente. A partir de esto, puede entenderse la actitud contradictoria de Paniri en su relación con el clero y la religión en Atacama, pues debió morigerar el discurso tupamarista original a la realidad local y reunirse, por ejemplo, con el cura Alejo Pinto, de Chiu-Chiu<sup>56</sup>. Este último ejerció durante toda la rebelión un decisivo rol de caudillo anti-insurreccional que contrapesó el de Paniri, su antagonista.

La rebelión fue sofocada rápidamente tras la captura y posterior muerte de Paniri, sobre todo en Atacama La Baja; en tanto, en los oasis de San Pedro de Atacama las autoridades se cuidaron durante meses de no provocar los ánimos, aún exaltados, de la población indígena<sup>57</sup>. En resumen, el movimiento insurreccional no contó con el carácter sangriento que sí tuvo en otras regiones andinas, pero en cambio permitió vislumbrar una serie de contradicciones y diferencias no resueltas, en el más amplio sentido, entre las comunidades indígenas, la fe católica, la administración colonial y un cada vez mayor número de vecinos blancos y mestizos -radicados, principalmente, en Atacama La Baja-.

En este contexto, la institución cacical definitivamente se desvanecía, las tierras se mantenían yermas, la agricultura en decadencia y la población decrecía. Para efectos de todos los viajeros y autoridades de la época, Atacama era percibido como un territorio muy pobre<sup>58</sup>, en un notorio declive con respecto al siglo anterior. Sin embargo, a principios del siglo XIX, los arrieros de Atacama mantenían un rol activo en el tráfico de bienes entre el Altiplano y la costa, llevando aún el congrio seco a Potosí y trasladando, en general, una serie de bienes nativos y europeos<sup>59</sup>.

En términos administrativos, la región vivió una seguidilla de cambios que generaron confusión e incerteza institucional. Así, en medio de los primeros fervores

---

<sup>55</sup> *Ibíd.*: 269.

<sup>56</sup> Este sacerdote, precisamente, había llegado a convertirse en el principal bastión anti-rebelión ante la falta de prestigio generalizada que aquejaba a las autoridades administrativas, tanto españoles como criollos; además, gozaba de gran prestigio entre muchos indígenas, quienes, firmemente cristianizados, recurrieron naturalmente a su liderazgo y protección. En efecto, desde Chiu-Chiu Pinto organizaba la resistencia y con su influencia dejaba sin cumplimiento efectivo los edictos de Paniri (Castro 1997, Hidalgo 2004).

<sup>57</sup> Castro, 1997.

<sup>58</sup> *Ibíd.*

<sup>59</sup> Núñez, *ob.cit.*

independentistas, el corregimiento de Atacama fue anexado al distrito argentino de Salta; posteriormente, fue reincorporado intermitentemente al dominio virreinal por parte de tropas venidas del Alto Perú; de igual forma, las armas argentinas reincorporaron otras tantas veces al corregimiento de Atacama dentro de su república. Finalmente, ante el avance definitivo y categórico de los ejércitos de Bolívar, su hombre de confianza, el dictador Sucre, impuso su criterio unívoco al anexar definitivamente Atacama a la naciente república de Bolivia, haciéndola depender de la provincia de Potosí (1825).

Constituida luego como provincia autónoma, con sede en San Pedro de Atacama (1829), la región atacameña se había convertido en una zona bastante pobre, con una población que mantenía su ritmo decreciente. Efectivamente, el declive de las minas de plata potosinas había resentido la arriería y el intercambio entre Atacama y el altiplano boliviano; a su vez, la hostilidad entre el mariscal Sucre y la república Argentina llegó a resentir las rutas de intercambio con la región salteña. Además, desde principios del siglo XIX, los antiguos tributarios atacameños radicados en otras regiones se habían desligado completamente de su distrito de origen, con la consiguiente mengua de recursos y de brazos para el trabajo.

Con respecto a la propiedad de las tierras, ya a mediados del siglo se encontraban en franca declinación las tierras comunales, para dar paso a un mayor protagonismo de la propiedad individual, principalmente por parte de criollos. También el Estado Boliviano se había apropiado de considerables tierras, generando un escenario de arrendamiento y peonaje para muchos de los antiguos pobladores acostumbrados al trabajo agrícola.

Otro de los cambios importantes producidos durante el siglo XIX fue la brusca transformación de la actividad minera y sus repercusiones en las comunidades locales (algo que comenzó décadas antes de la guerra del Pacífico, propiciada, precisamente, por la extracción de recursos mineros en Chile y Bolivia). Ello puede estimarse bien a partir del siguiente párrafo:

Por sobre todo, se aprecia cómo las unidades domésticas indígenas, propietarias de minas durante la colonia, son desplazadas por propietarios foráneos que adquieren derechos de explotación sobre los recursos cupríferos del sector en oficinas burocráticas de Cobija, Antofagasta o Calama...pareciera ser que ahora se trata de forasteros chilenos y bolivianos.<sup>60</sup>

Efectivamente, el descubrimiento (en otros casos, más bien redescubrimiento) y explotación de minas de plata, de cobre, mantos salitreros, y yacimientos guaneros atrajeron una gran cantidad de propietarios y trabajadores foráneos, que dieron inicio a una nueva racionalidad de explotación en Atacama. Estos, a su vez, demandaban la presencia de otro amplio contingente de personas, dedicado al comercio y abastecimiento alimenticio de los trabajadores mineros.

En este escenario renace la actividad de arriería y aumenta la importancia de la cría de ganado y forrajeo en la zona; así, poblados como Calama y en menor medida Chiu-Chiu se transformaron rápidamente en centros urbanos de mayor densidad demográfica, a la par que casi de la nada emergió en el mapa Caracoles, floreciente centro minero e

---

<sup>60</sup> Salazar, Melero y Jiménez, 2005: 232.

industrial. La población externa –criollos y mestizos de Bolivia, Chile y Argentina– comenzó, a partir de las décadas de 1850 y 1860, a insertarse definitivamente como un componente significativo en la región, trayendo, por consiguiente, sus propias tradiciones culturales, en mayor grado “republicanas” y “laicas” que las hasta entonces predominantes en Atacama.

La población local, no obstante, se mantuvo como inmensa mayoría en las tierras altas: particularmente, el sector puneño del Salado y los oasis al sur de San Pedro, que bordean el Salar de Atacama, pudieron mantener en buena parte sus tradiciones y forma de vida, pese a la incorporación indirecta de parte de su población, como arrieros, troperos o agricultores, al servicio del febril movimiento en torno a la minería.

La guerra del Pacífico y la consiguiente anexión del territorio al estado chileno no significaron una modificación sustantiva, en términos socio-económicos, para la población local. La campaña bélica fue corta, constando de una serie de escaramuzas y maniobras montoneras, y de una sola batalla decisiva, la de Topater, en Calama (1879)<sup>61</sup>. Tras la afirmación de la soberanía chilena, se exacerbó el énfasis minero-comercial en la zona, con la afluencia de nuevos habitantes chilenos. El tráfico de ganado se robusteció como actividad fundamental para gran parte de la población tradicional, aún más en cuanto debía surtir a las populosas obras de construcción del ferrocarril chileno a Uyuni-La Paz. Posteriormente, durante las tres primeras décadas del siglo XX, también se debieron sustentar las obras del ferrocarril Antofagasta-Salta.

Sin embargo, la presencia de un aparato burocrático estatal y el consiguiente proceso tendiente a una “chilenización” efectiva de la región, se mantuvieron circunscritos a los centros urbanos antes mencionados: Calama, Caracoles, Chiu-Chiu, todos ellos relacionados con el importante eje costero de Antofagasta<sup>62</sup>. En cambio, localidades como el propio San Pedro, que jugaba un rol importante como eje agricultor-hoticultor, amén de su importancia histórica en la zona, mantenían un flujo poblacional bajo y estable. De acuerdo a Philippi, todavía a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX San Pedro de Atacama mantenía una gran mayoría de población indígena, y los escasos “blancos” que en ella había no pasaban de ser un par de funcionarios estatales y algunos antiguos propietarios<sup>63</sup>, la mayoría de ellos afincados en la zona desde fines de la época colonial.

Por lo que respecta a otras localidades, el ya mencionado apego a una forma de vida andina tradicional generaba en los viajeros de la época la impresión de encontrarse estas tierras libradas a su propio desamparo:

Tomando por el norte y siguiendo al sur, tenemos los anexos de Rosario, Carpana (sic), Aiquiña (sic), Susques, Socaire, Toconao, Peine, Cátua. Dan el conjunto de estos anexos por total población 400 habitantes. Habrá que añadir las reducidas rancherías de Zoncor y Pastos Grandes. De los informes oficiales se apartan en poco los distintos testimonios privados que hemos solicitado. Algunos de éstos señalan por menudo la población; Toconao, 300

---

<sup>61</sup> Benavides, 1972 (1927).

<sup>62</sup> A su vez, en el litoral, el auge portuario-comercial de Antofagasta fue en directa relación con el progresivo declive de Cobija, que había sido el puerto prioritario de la región durante la administración boliviana.

<sup>63</sup> Philippi, 1860.

habitantes. Socaire, 40 habitantes. Peine, 40 habitantes. Zoncor, 30 habitantes. Estas son las cifras de mayor significado... la falta absoluta de inspección civil y el aislamiento se dejan notar. Esas poblaciones bolivianas, que se suponen entregadas a la nacionalidad chilena, son de aborígenes que viven miserablemente hacinados en sus chozas, lejos de toda vida común social o política con la patria, y pidiendo a un reducido pastoreo y en parte a la caza accidental los medios de su subsistencia. Aquí tomaron actitud nuestros impugnadores y rasgaron sus vestiduras y apenas encontraron puntos de comparación sino en Alsacia y Lorena, miembros palpitantes de vida arrancados a la nacionalidad francesa por la fuerza de las armas<sup>64</sup>.

En resumen, puede apreciarse que los tres siglos y medio de colonia terminaron por configurar en Atacama un escenario social, cultural e ideológico que permitió en sus habitantes la pervivencia de una gran parte de tradiciones andinas en general, configuradas por largos contactos desde tiempos pre-incaicos. Al mismo tiempo, pudieron mantenerse y configurarse elementos culturales más específicos -derivados al menos desde el Período Medio-, como la pervivencia del idioma kunza hasta principios del siglo XX.<sup>65</sup>

Todo ello pudo salvaguardarse en la región debido al particular carácter que presentó la dominación hispana en ella: en primer lugar, un flujo demográfico definitivamente inferior de peninsulares, criollos y mestizos, en comparación a una inmensa mayoría de población indígena. Esta circunstancia, que fue común a todas las colonias hispánicas durante el siglo XVI, se conservó en cambio en el corregimiento de Atacama hasta bien entrado el siglo XIX.

Junto a este factor, debe insistirse en que los agentes activos de coerción cultural potencialmente esgrimidos por los dominadores se centraron en dos aspectos; primeramente, la soberanía de la corona española, y la manifestación efectiva de ésta a través de un sistema de tributación ordenada. En segundo lugar, la evangelización o – más bien- el proceso activo de participación religiosa de la población local en relación al culto católico y a sus correspondientes agentes eclesiásticos.

En cuanto a la soberanía de la corona, no fue puesta en duda por la población local, e incluso los alzamientos armados que sacudieron los Andes Centrales durante el siglo XVIII no tuvieron más que una repercusión morigerada en el corregimiento de Atacama. Por otra parte, el mismo sistema de tributos, pese a haber contado con una serie de tensiones casi inherentes a su propia existencia, se manifestó de todas maneras efectivo al poder pervivir por más de 200 años sin llegar a generar grandes represiones con derramamiento de sangre.

Todo ello redundó en que no existieron, desde la perspectiva de los españoles, grandes aprehensiones por cambiar radicalmente los “usos y costumbres” de estos indígenas que tributaban regularmente –en una región considerada “pobre”-, y que, en comparación a sus vecinos del Noroeste argentino, no fueron especialmente díscolos ni siquiera en sus reclamos y aislados conatos de rebeldía (como el episodio de Incahuasi). Como se ha visto en páginas precedentes, sólo a fines del siglo XVIII algunos arrestos del

---

<sup>64</sup> Baptista, s.r. en Valdés, 1895: 32.

<sup>65</sup> San Román, 1915.

despotismo ilustrado llegaron al corregimiento, con el fin de implantar usos tendientes a llevar una “civilización” forzada a los indios.

En cuanto al aspecto religioso, el proceso de evangelización de las poblaciones locales fue bastante efectivo, si se entiende por ello una eficaz adscripción de símbolos cristianos (la Santa Cruz, la Virgen, los Santos) y una entusiasta participación ritual por parte de las comunidades. Debe hacerse hincapié en que todos los aspectos de fusión sincrética, resignificación y traslado de muchos elementos pre-cristianos a la nueva religiosidad de los habitantes locales se debe, precisamente, a que se inculcó el catolicismo en un contexto donde no se intentaron eliminar los usos y tradiciones culturales que no estuvieran específica y manifiestamente en contradicción con la nueva fe<sup>66</sup>. Por supuesto, este proceso tampoco careció de tensiones, pero puede afirmarse, al igual que para el caso de la soberanía secular, que el corregimiento de Atacama tampoco sufrió los alcances de una rigurosa y eficiente “extirpación de idolatrías”, al nivel en que sí lo sufrieron otras provincias de Hispanoamérica. Este tema será tratado con la extensión que amerita en las páginas siguientes.

Retomando lo anterior, puede señalarse que la finalización del régimen colonial no significó grandes cambios en la cultura tradicional local, sino hasta el inicio de las grandes expropiaciones fiscales, con la incorporación de nuevos propietarios de tierras y el proceso de declive de las tierras comunitarias (cuarta década del siglo XIX). Fue entonces cuando la imagen proteccionista e inalcanzable de la corona española debió ser reemplazada por el concepto abstracto de un Estado, que igualmente cobraba los impuestos, pero que no se manifestó completamente en la región, hasta que se impuso el auge de la gran minería (últimas tres décadas del siglo XIX), y con ello, el gran comercio. Finalmente, y de acuerdo a lo ya expresado, debe apuntarse que, aún en este escenario, el acervo cultural andino y local persistió todavía en la región, particularmente en algunas comunidades alejadas directamente (pero no por eso desvinculadas) del tráfigo minero-industrial-comercial.

---

<sup>66</sup> Esto, pese a que, en el papel, las ordenanzas virreinales instaban a alejar a los indígenas de ciertos usos, bailes y costumbres, bajo los cuales pudieran mantenerse escondidos ciertos aspectos de su anterior fe pagana. Durston (1998) hace hincapié en la contradicción entre las estrictas ordenanzas, emanadas por las altas autoridades eclesiásticas, y la evangelización “en los hechos” de los curas catequistas, muchos de los cuales toleraban en gran medida las costumbres locales en provincias aisladas.

## ***Religión, Universos Simbólicos e Identidad***

Como se ha señalado en el presente capítulo, existió un desfase importante de tiempo en Atacama entre la desaparición del control estatal incaico y la efectiva sujeción de estos territorios a la dominación española. En paralelo a este desfase –e incluso de manera más acentuada- podría decirse que, en términos religiosos, el proceso de evangelización y adoctrinamiento de los naturales en la fe cristiana distó mucho de ser plenamente consumado a lo largo del siglo XVI.

Más aún: pese a los esfuerzos que, probablemente, llevaron a cabo los escasos sacerdotes católicos destinados a este extenso territorio, la mayoritaria inclusión de los habitantes locales en la nueva fe impuesta se realizó sobre todo en términos nominales, a través del bautismo como rito masivo y generalizado. Así ocurrió con los caciques y principales que pactaron la “pacificación” de 1557 con Velásquez Altamirano, y así debió ocurrir en los años inmediatamente posteriores con grupos familiares y comunidades enteras, a medida que eran empadronados e incluidos como vasallos activos de la corona española. De esta manera, el rito del bautismo, al otorgar nuevos nombres a los indígenas, debía tender a “des-salvajizar”, al mismo tiempo que “des-paganizar”.

Uno de los problemas de esta conversión nominal basada fundamentalmente en el bautismo, es que los indígenas pasaban a constituirse sumariamente en “cristianos”; por lo cual, en vez de asumir que todo el trabajo de conversión debía partir recién desde entonces, se les presumía ya evangelizados. Por ende, cualquier creencia o manifestación ritual “idolátrica” por parte de los atacameños que no resultase altamente notoria podía mantenerse discretamente en un segundo plano -como de hecho lo hizo-, por largo tiempo, condicionando de esta forma su efectiva recepción del cristianismo<sup>67</sup>.

Efectivamente, de acuerdo a V. Castro, durante la mayor parte del siglo XVI los sacerdotes españoles estaban principalmente acostumbrados a detectar los grandes cultos estatales incaicos; por ello, en muchas oportunidades pasaban desapercibidos ante sus ojos los ritos más íntimos, de carácter micro-regional y local, practicados por los indígenas de provincias alejadas<sup>68</sup>. Esta realidad sólo llegó a cambiar a principios del siglo XVII, con una mayor cantidad de sacerdotes capaces de evangelizar y entenderse en las distintas lenguas específicas de las provincias alejadas del antiguo núcleo cuzqueño.

Hasta fines del siglo XVI las celosas disposiciones para la extirpación de idolatrías, emanadas del virreinato del Perú, difícilmente podrían haberse llevado a cabo en Atacama a completa satisfacción, por varias razones: la baja cantidad de sacerdotes destinados a cubrir el territorio; la difícil accesibilidad, para éstos, de muchas zonas del propio corregimiento, que incluía costa, desierto y altiplano<sup>69</sup>; la actitud de los encomenderos, los cuales –como señala el licenciado Cepeda en su carta, ya citada en este mismo capítulo- se limitaban a ejercer su potestad cobrando tributo, desentendiéndose en gran medida de sus obligaciones evangelizadoras; y la precariedad del propio dominio secular hispano, que se sabía inestable al estar rodeado de “indios de

---

<sup>67</sup> Castro, 1997.

<sup>68</sup> Castro, ob. cit.

<sup>69</sup> *Ibíd.*

guerra” en permanente estado de rebelión, como casabindos y cochinos, y especialmente calchaquíes.

De esta forma, muchas comunidades indígenas pertenecientes al corregimiento de Atacama probablemente veían personalmente al sacerdote de su jurisdicción cada uno o dos años, aprovechando éste de realizar alguna misa y de sacramentar, en la medida de lo posible, los enlaces maritales y los nacimientos producidos en el lugar desde su último viaje. Posiblemente, uno de los principales componentes del repertorio catequístico utilizado por estos sacerdotes cristianos en permanente movimiento fue inducir en los habitantes locales la memorización y recitación grupal de fórmulas fijas, como el Credo y otras oraciones<sup>70</sup>.

En este escenario, como se ha señalado en el capítulo precedente, los sitios de difícil acceso –especialmente en las tierras altas- constituyeron muy probablemente el refugio de actividades rituales clandestinas, calificadas de “idólatras” en los documentos de las autoridades<sup>71</sup>. El patrón de movilidad constante de los atacameños debió contribuir a que buena parte de su población pudiese visitar los santuarios de las antiguas religiones, con relativa autonomía ante las prohibiciones de curas que no dan abasto y de encomenderos desinteresados de aquello que no redundaba en su propio y directo beneficio.

¿Cuáles eran estas actividades rituales? La probanza de méritos de Francisco de Otal<sup>72</sup> permite apreciar, aún a mediados del siglo XVII, la presencia de una divinidad de alcance regional, denominada *Sotar Condi*, y otras más bien locales, como *Qumaquma*, adjudicada a Chiuchiu; *Socomba*, de Ayquina; y *Sintalasna*, de Caspana<sup>73</sup>. En general, puede apreciarse una religiosidad con énfasis en el carácter votivo, con ofrendas tales como la hoja de coca y la chicha; el sacrificio de llamas y cuyes; y el atavío de plumas de flamenco y pieles de puma para algunos de los oficiantes más calificados. Así mismo, se manifiesta la relación entre esta ritualidad y los *mallku*, señores tutelares de los cerros, y también con los antepasados, adorados directamente o bien a través de las chullpas construidas por las generaciones precedentes. Como puede apreciarse, en estos datos coexisten elementos religiosos identificados para la tradición altiplánica, durante el Período Intermedio Tardío<sup>74</sup>, con ofrendas tales como la hoja de coca, considerada como una incorporación ritual en la región a partir de la llegada incaica<sup>75</sup>.

También guardaba una importancia central el calendario sacralizado agropastoril, con especial énfasis en solsticios, equinoccios y distintas etapas relacionadas con la siembra y la cosecha; sin embargo, todo este marco ritual particular pudo coexistir y parcialmente traslaparse a partir de la imposición del calendario y santoral católicos, el que de este modo prestó las bases para una sustitución nominal dentro de una lógica con énfasis en las ceremonias de limpia de canales y de enfloramiento del ganado<sup>76</sup>. Así, a diferencia de los cultos mencionados en el párrafo anterior, los ceremoniales

---

<sup>70</sup> Durston, 1998.

<sup>71</sup> Reafirmando esto, Gisbert (1999) señala que muchas chullpas de la zona del río Lauca siguieron siendo activamente visitadas y frecuentadas hasta, incluso, la primera mitad del siglo XVII.

<sup>72</sup> En Castro, 1997.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Aldunate, Castro y Varela, 2003.

<sup>75</sup> Castro y Varela, 1994.

<sup>76</sup> Castro, 1997.



agropastoriles no debieron ocultarse de las autoridades, y por ende, pudieron proyectarse de modo más explícito en el tiempo.

Mientras los universos simbólicos de la población local se readaptaban, mutilándose y reconfigurándose sus pilares míticos y rituales, los avances de la evangelización intentaban insertar íntegramente su marco religioso cristiano católico en la región. El ímpetu evangelizador, si bien impelido por el espíritu de la Contrarreforma y percibido como cuestión de Estado bajo los Habsburgos, no por eso dejaba de estar profundamente enraizado en un sistema mítico-ritual aún en alto grado medieval, y por ende, muy activo en su percepción maniquea de las creencias indígenas.

Por ende, no resulta extraño que la sacralización del espacio sea también, dentro de la construcción de mundo de los evangelizadores, un terreno de lucha válido y poderoso para combatir a las deidades idolátricas. Así, podemos percibir cómo en el caso de Pueblo Viejo de Peine, la capilla católica fue construida en medio de un conjunto arquitectónico con alta cantidad de recintos prehispánicos que parecen remitir a una lógica constructiva intermedia entre chullpas y silos; en vez de ordenar la destrucción, o simplemente emplazar la capilla en un sector alejado de este conjunto, las autoridades precisamente confiaron en el poder del nuevo edificio sagrado para contrarrestar y doblar la sacralidad prehispánica del lugar, imponiendo en cambio un orden cosmológico emanado esta vez del marco religioso cristiano. Esto coincide con una caracterización general de la evangelización en los Andes entre 1580 y 1610, donde se ha dicho que “el conjunto urbanístico-arquitectónico es el escenario de un ejercicio catequético altamente especializado”<sup>77</sup>. En algunos casos, incluso “la misma organización urbanística del pueblo servía de soporte mnemónico, de manera análoga a un rosario”<sup>78</sup>.

Los esfuerzos de la evangelización sólo llegaron a establecer, a lo largo de todo el siglo XVI, iglesias o capillas en Peine, Toconao<sup>79</sup>, San Pedro de Atacama<sup>80</sup> y Chiu-Chiu<sup>81</sup>; posiblemente también se establecieron los paramentos de una capilla en Cobija<sup>82</sup>. Para el servicio de éstas, sólo existía el forzoso desdoblamiento de uno o dos sacerdotes en total, ayudados de indígenas que hacían las veces de diáconos. Al respecto, señala el sacerdote Cárdenas, en 1607, el a su juicio muy insuficiente estado de evangelización de los indígenas de Atacama:

“Diré a V.E. que todos los indios de aquella provincia de Atacama carecen del consuelo espiritual de la confesión y de quien les diga las cosas de la fe y quien es Dios nuestro Señor y lo que están obligados a hacer para salvarse y esto porque la lengua que allí hablan ni es quichua ni aimara y como aquella tierra es tan remota y tan poco comunicada así de indios como de españoles, no saben más lengua que la materna guía”<sup>83</sup>.

---

<sup>77</sup> Durston, 1998: 89.

<sup>78</sup> Ob. cit.: 90.

<sup>79</sup> Hidalgo, 1982

<sup>80</sup> Núñez, 1992.

<sup>81</sup> Castro, 1997.

<sup>82</sup> *Ibíd.*

<sup>83</sup> En Núñez, 1992: 106.

A partir del siglo XVII, puede señalarse que la evangelización de la población local fue más allá de una conversión nominal amparada por liturgias esporádicas, penetrando, en cambio, en sus propias concepciones de mundo y modificándolas, aunque en ningún caso desplazándolas del todo. Como señaló P. Borges, para la concepción indígena el hecho de añadir un Dios cristiano a su corpus de creencias no tenía porqué significar una ruptura exclusivista, sino más bien una inclusión<sup>84</sup>, dentro de un amplio marco cosmológico y cosmogónico.

De esta manera, el sistema mítico-ritual de la población local –soporte de acción de su anterior y oficialmente abolido marco religioso- pudo mantenerse en gran medida, pese a la prohibición pública de su exteriorización, la ritualidad. Era sólo ésta última la que debía mantenerse oculta, perdiéndose por lo mismo ciertas especificidades rituales prehispánicas, a la par que los oficiantes más calificados de éstas morían o eran alejados de sus comunidades de origen.

En cambio, la tradicional cosmovisión andina y, a nivel más particular, buena parte de los universos simbólicos locales permanecieron en la población indígena, acogiendo en su seno los elementos más decisivos de la evangelización: el mito cristológico –con las concepciones centrales del martirio y el pecado- y la ritualidad explícita de la liturgia y los sacramentos. En cuanto a la cosmología cristiana –la Santísima Trinidad, la Virgen María, los ángeles y los santos- ésta fue adaptada con particular armonía por parte de la población local, que en principio los ocupó como fachadas para mantener el culto a sus propias deidades; dándose, con el paso del tiempo, un auténtico sincretismo religioso<sup>85</sup>.

El proceso de evangelización, pese a todas sus limitaciones, trataba de ser sistemático; así se encuentra que a lo largo del siglo XVII se sumaron a las antes nombradas las iglesias o capillas de Chunchor (Calama), Aiquina y Socaire<sup>86</sup>. Durante el siglo XVIII, probablemente, se sumaron también capillas en los anexos de Rosario, Súsques, Ingahuasi y Caspana (ésta última, hasta entonces dependiente de Aiquina). Para ese entonces, buena parte de los sacerdotes del corregimiento habían llegado a entenderse con los nativos en las distintas lenguas locales (incluyendo la de los camanchacas costeros), aunque a su vez la lengua castellana se había afianzado como lengua en común.

Paralelamente fue configurándose, en las comunidades del corregimiento, uno de los pilares religiosos más identificatorios del Norte Grande en la actualidad: las festividades de los santos patronos, con todos los elementos culturales que se interdigitan en torno a ellas. En efecto, el proceso de elección de los santos patronos es, en primer término, un proceso de identidad local; muchos poblados que fueron adscritos a determinado santo durante los siglos XVI y XVII lo cambiaron directamente por otro con el paso del tiempo, o bien fueron reemplazándolo gradualmente por otra figura sacra que en un comienzo tuvo para ellos una importancia secundaria.

Es, también, un proceso altamente icónico; la figura física de los santos rige las festividades y representa a la comunidad ante otras comunidades, interactuando

---

<sup>84</sup> Borges, 1960 en Castro, 1997.

<sup>85</sup> Como puede apreciarse en el decisorio ejemplo de Santiago Apóstol y su reemplazo –primero nominal, luego funcional y efectivo- de la deidad panandina Illapa, especialmente en los pueblos del área Centro-Sur andina (ver Gallardo, Castro y Miranda 1990; Castro, 1997; Gisbert, 1999).

<sup>86</sup> Casassas, 1974 en Castro, 1997.

simbólicamente con los íconos propios de éstas. De hecho, en bastantes oportunidades la posibilidad de contar con el ícono físico de determinado santo en una iglesia ha condicionado su posterior vinculación con la comunidad en términos de afiliación mítica; por ende, la llegada –en ocasiones, quizás azarosa- de un retablo o una estatua a cierto pueblo puede terminar aportando decisivamente en la configuración identitaria de la respectiva comunidad.

Las festividades de los santos patronos comprenden, por cierto, un pilar mítico explicitado; la narración que comprende su llegada oficial al pueblo, sus apariciones, sus respectivos milagros u obras de ayuda a la comunidad, está conformada por múltiples voces locales que particularizan las características del santo para cada comunidad; así como también visualizan su relación con los patronos de otras comunidades<sup>87</sup>, en tanto supremos representantes de identidades locales que se relacionan entre sí.

El poder icónico de estas efigies sagradas no hace más que resaltar, por un lado, una larga tradición de los habitantes locales en tanto partícipes de una matriz cultural donde los elementos visuales fueron relevantes y estuvieron en estrecha relación con contextos religiosos (ofrendas funerarias, arte rupestre); por otro lado, se destaca la propia confianza y énfasis de los evangelizadores en utilizar a los elementos icónicos como herramienta de conversión y catequesis. En efecto, la proliferación de representaciones pictóricas en la evangelización andina es bien conocida<sup>88</sup>, pudiendo distinguirse “dos clases principales de imágenes religiosas: devocionales, por lo general cuadros o estatuas de Cristo, la Virgen y los Santos que debían ser objetos de adoración; y catequéticas, por lo general cuadros y pinturas murales”<sup>89</sup>. En el caso del corregimiento de Atacama, claramente destacó el tipo de imágenes devocionales, consolidándose el poder de la imagen para adoptar, en cuanto símbolo, sentidos suplementarios que la potencian y mantienen su sacralidad<sup>90</sup>.

Notoriamente, las festividades de los santos, como también otras, se han cimentado sobre una actividad ritual activa y participativa, cuyas múltiples partes incluyen una sacralidad cívica y social a la par que la propia sacralidad intrínsecamente religiosa. Esta ritualidad, altamente vital, incluye procesiones y romerías –elementos formales presentes en el catolicismo en general-, pero también el elemento del baile, particularidad andina que posee una raigambre indiscutidamente prehispánica.

Podemos apreciar que esta religiosidad sincrética, altamente distinguible a través de las mencionadas festividades de los santos patronos, alcanzó su configuración más distintiva al menos a partir del siglo XVIII. En efecto, al producirse los disturbios tupamaristas en el corregimiento de Atacama, ni siquiera el carisma de Tomás Paniri ni la especial coyuntura histórica de reivindicación de lo indígena, pudieron desterrar la ya arraigada fe católica de la mayoría de la población indígena. De otro modo no se explica que, ante el nulo ascendente de funcionarios y ricos comerciantes, el verdadero líder de la “contrarrevolución” en Atacama haya sido (y con amplio éxito) el cura Alejo Pinto.

---

<sup>87</sup> Como es el caso, verbigracia, de “San Santiago” de Toconce y La Virgen Guadalupe de Ayquina, quienes “se visitan” mutuamente para los días de sus respectivas festividades, incluyendo un complejo ritual de escolta, con una serie de pasos específicos. Al respecto, ver Castro, 1997; Castro y Varela, 1994.

<sup>88</sup> Castro 1997, Durston 1998, Gisbert 1999.

<sup>89</sup> Durston, ob. cit.: 81.

<sup>90</sup> Eliade 1979 (1955), Jung 1998 (1949), Ricoeur 1990.

Al margen de las dotes personales de carisma o liderazgo que haya poseído el dicho sacerdote<sup>91</sup>, su triunfo en ascendente sobre Tomás Paniri, y sobre todo el paroxismo martirológico al que condujo a una masa de indígenas contritos, en acto de arrepentimiento por haber dado oídos a las ideas tupamaristas, ratifican que el discurso cristiano se encontraba suficientemente internalizado en la población indígena. Esto, a tal punto que una rebelión que se enfrentara a la religión católica no podía ser entendida como una rebelión identificatoria para la mayoría de los habitantes indígenas del corregimiento de Atacama<sup>92</sup>; en tanto, sí lo era un levantamiento que señalara como su enemigo a los abusos en la administración. Nuevamente, destaca el contraste con respecto a Tarapacá y a otras dependencias del virreinato peruano, donde efectivamente se propugnaba el fin de la religión y el retorno a creencias ancestrales como parte de un nuevo pachacuti<sup>93</sup>.

Esto no impidió, desde luego, que varios aspectos identitarios indígenas se vieran imposibilitados de sumarse a este complejo proceso sincrético de creencias. Ya fuere por la prohibición expresa de las autoridades, o incluso porque algunos de los antiguos ritos eran internamente incompatibles con dicho marco sincrético, varias creencias de origen prehispánico se mantuvieron en la clandestinidad, o en la semiclandestinidad, siendo asociadas por las autoridades como relictos de salvajismo, al mismo tiempo que de paganismo. Así, pese a que con el tiempo se perdieron los más notorios ritos “idolátricos” –como aquellos mencionados en la probanza de Otal-, sí pervivieron la actividad de los curanderos, ciertos rituales de “pago” a los antepasados y, aunque con cierta marginalidad, el arte rupestre.

En cuanto hacían referencia a estos relictos de salvajismo y a la correspondiente “falta de pulicía cristiana”, la mayoría de estas actividades fueron mal toleradas, aunque no siempre reprimidas. De hecho, el famoso juicio por cargos de brujería, ocurrido en Atacama en 1749<sup>94</sup>, nos permite apreciar que varios indígenas llevaban a cabo labores de curanderos de manera más o menos abierta, y que sólo en casos concretos se llegó a enjuiciar oficialmente a algunos de ellos en calidad de brujos.

Posteriormente, con el advenimiento del período republicano, deja de existir una preocupación centralizada por el control de las manifestaciones religiosas en la población atacameña. El estado boliviano, en permanente crisis durante el siglo XIX, establece otras prioridades para el departamento de Atacama, como las relacionadas con la propiedad de la tierra y los incipientes intentos por industrializar la extracción minera.

En mi opinión, a lo largo de dicho siglo, el patrón religioso-sincrético de las comunidades indígenas llegó a adquirir su carácter más notorio, el cual se muestra altamente visible hasta el día de hoy. Con la anuencia –o, probablemente en algunos casos, la resignación- del clero asentado en los respectivos pueblos, algunos elementos que antes debieron mantenerse en una permanente semi-marginalidad, como la actividad de los curanderos, regresó al seno de las comunidades; ya sin el estigma de la brujería, pudieron a su vez incorporar oraciones católicas y posicionarse como un factor

---

<sup>91</sup> Características que, a juzgar por los documentos, sí poseía Pinto. Ver, por ejemplo, en Hidalgo, 2004.

<sup>92</sup> Nótese que esto difiere con lo que ocurrió en otras regiones de Perú y Bolivia, donde la rebelión tupamarista se cobró varias vidas de curas (ver por ejemplo Hidalgo, 2004).

<sup>93</sup> Hidalgo, 2004.

<sup>94</sup> Hidalgo y Castro, 1998.

sincrético más dentro de este amplio y dinámico marco de ideas. En contraposición, otras costumbres y creencias que también debieron sufrir siglos de clandestinidad perdieron definitivamente su vigencia, y no pudieron reintegrarse activamente a la religiosidad local. Un ejemplo al respecto es el proceso de secularización del arte rupestre, el cual será comentado más ampliamente en páginas siguientes de este mismo capítulo. No obstante, entre pervivencias y cambios, no resulta del todo inadecuado sostener que “...hasta el siglo XVIII es difícil afirmar un quiebre total con el pasado prehispánico por mayor que fuera el deterioro cultural y poblacional”<sup>95</sup>.

Entre los principales elementos de continuidad, se mantiene hasta el día de hoy la conceptualización del paisaje como sagrado<sup>96</sup>; y, dentro de éste, espacios entendidos por la población local tradicional como altamente significativos para los gentiles (antepasados prehispánicos), ante los cuales, no obstante, pueden existir actitudes ambivalentes<sup>97</sup>. Precisamente, esta conceptualización sacra del paisaje impele a que en el presente las capillas de Ayquina, Toconce y una serie de capillas menores a modo de “postas” entre estos dos pueblos, aún se orienten hacia distintas cumbres sagradas de la región<sup>98</sup>. Estas cumbres todavía son conceptualizadas como espacio cosmológico en el cual los antepasados tienen sus “mesas”, en términos de festines sagrados y atemporales<sup>99</sup> que tienen su correlato humano en la preparación de ofrendas o “pagos” sobre tejidos, destinados a un amplio espectro votivo por parte de las poblaciones locales. Precisamente, éstas últimas “mesas” realizadas por los humanos expresan su preferencia por cierto tipo de ofrendas derivadas de tiempos antiguos, aún cuando “no hay reglas rígidas que impidan innovaciones, sustituciones e incluso el uso de equivalencias”<sup>100</sup>.

La sacralización del paisaje en la región aún destina un lugar dentro de las narraciones locales al propio Rey Inca de antaño, el que, a modo de contracción de ambas palabras y de generalización de un atributo, ha dado origen a relatos sobre “el tiempo de los reinkas”<sup>101</sup>, simbolizando un tiempo prehispánico donde había un orden natural de las cosas. Dentro de aquel tiempo instaurado como remoto, el rey Inca se constituye como un elemento tutelar con poderío cosmológico que parece mantenerse vivo como pilar mítico; así, se destaca su potestad para modificar la naturaleza, como en el relato en el que se cuenta que, molesto con el cerro Echao, le voló la cabeza de un hondazo, dejando la superficie de su cúspide plana, como se puede ver hasta el día de hoy<sup>102</sup>.

Esta reubicación cosmológica del antiguo soberano incaico no sólo obedecería a la pervivencia segmentada de ciertos recuerdos, de la época de dominio incaico (la cual, muy posiblemente, no habría durado más de un siglo y medio); también durante los siglos posteriores al contacto, se consolidó la imagen del Inca como símbolo visible de un orden previo a la conquista, majestuoso, poderoso y “civilizador”, que eventualmente habría permitido a las poblaciones locales ser parte de la construcción del recuerdo de un pasado panandino “glorioso”. No obstante, pese a este rol de ente cosmológico de alta potestad, asociado, además, a las riquezas de la tierra, resulta interesante que hasta

---

<sup>95</sup> Uribe y Adán, 2005: 270.

<sup>96</sup> Castro 2002, Castro y Aldunate 2003.

<sup>97</sup> Castro y Gallardo, 1996.

<sup>98</sup> Berenguer, Aldunate y Castro, 1984; Castro, 1997; Aldunate, Castro y Varela, 2003.

<sup>99</sup> Castro, 1992.

<sup>100</sup> Flores Ochoa, 1998: 100.

<sup>101</sup> Castro, 1997.

<sup>102</sup> Castro y Varela, 1994.

el momento no se haya encontrado en esta región evidencia de relatos que conceptualizan al Inca como emblema reivindicatorio religioso-político; vale decir, como personaje mesiánico.

Efectivamente, esta última proyección de la imagen del “Rey Inca” sí se encuentra presente en los Andes Centrales desde tiempos coloniales, habiendo eclosionado abiertamente durante la rebelión de Túpac Amaru en el siglo XVIII. Aún hasta el siglo XX, esta reivindicación latente se ha encontrado presente en la narración mítica del “Inca-rrí” (otra contracción del concepto “Inca Rey”). En términos sintéticos, se dice que “Inca-rrí fue decapitado por los blancos, pero su cabeza sigue viva bajo el suelo, en su sepultura cerca de Lima. El día del juicio final, el héroe resucitará y los incas volverán al poder”<sup>103</sup>. Esta interesante síntesis entre reivindicación étnica-política y escatología cristiana (el Inca-rrí volverá el día del Juicio Final), como hemos dicho, hasta el momento no ha podido ser pesquisada dentro de las narraciones etnográficas en la Provincia del Loa; manifestándose, más bien, bajo un carácter de deidad tutelar relacionada al mundo natural y a sus riquezas, en lugar de un mesías que instaurará un pachacuti contra los blancos.

Estos y otros elementos constitutivos del marco religioso regional se fueron consolidando en el nuevo escenario, en el cual la religión dejaba de ser sinónimo del Estado y de las políticas estatales. Así, en este contexto, el credo católico-sincrético (con sus festividades, su calendario sagrado agrícola-pastoril, su concepción sacra del paisaje, su riqueza icónica; en definitiva, con un sistema mítico ritual ya estructurado) llegó a convertirse en un sostén decisivo de resistencia cultural ante la férrea arremetida de los arrestos modernizadores: el propio Estado despersonalizado, la llegada masiva de nuevos “blancos” y mestizos, la lógica de la gran minería.

En este escenario, la religión se reafirma, en términos de lazos identitarios tanto a nivel local, como regional. Ha dejado de ser una imposición externa, ya muy lejana en el tiempo, para convertirse a su vez en fuente de la tradición y, por ende, de la identidad de los habitantes. Como ejemplo, podemos citar que el rito de la limpia de canales ratificó su importancia simbólica y se volvió más vigente que nunca a partir del siglo XX, cuando las nuevas formas de propiedad inauguradas por las grandes compañías mineras pusieron en jaque el sistema de aguadas<sup>104</sup> y, por ende, hicieron aún más escasa el agua tan necesaria para las comunidades indígenas. Efectivamente, ante la arremetida de los factores desestabilizadores, puede que la religión directamente no salve “de” las nuevas dificultades, pero salvaría “en” medio de ellas, manteniendo y ratificando un entramado simbólico de alta vitalidad, que ofrece sentido y al mismo tiempo un margen de adaptación al cambio.

Por otra parte, la llegada de nuevos pobladores a la región, particularmente a partir de la incorporación del territorio a la soberanía chilena, presupone la incorporación de los propios marcos de creencias que éstos traen. Sin embargo, podemos constatar que muchos de estos nuevos pobladores incorporaron, a su vez, bastantes elementos propios de la religiosidad sincrética local; de hecho, en la actualidad, buena parte de los grupos ofrendantes y de los visitantes que, en general, llegan año a año a la festividad de la Virgen de la Guadalupe de Ayquina, provienen de Calama. Otro ejemplo es el respeto y,

---

<sup>103</sup> Schaden, 1990: 108.

<sup>104</sup> Salazar, Melero y Jiménez, 2005.

en ocasiones, la actividad votiva que la mayoría de los camioneros llevan a cabo con respecto a las apachetas de los “antiguos”.

En el sentido contrario, el marco de creencias de los habitantes tradicionales también continúa recibiendo en su seno la incorporación armoniosa de ciertos elementos traídos por habitantes recientes; es el caso del culto votivo a Santa Teresa de Los Andes, traído (junto a la correspondiente efigie) por los carabineros destinados al retén de Toconce, en 1988<sup>105</sup>. Actualmente, la santa ha ganado un espacio dentro de la fe de los toconcinos, sin poner por ello en duda la preeminencia del patrono local de los últimos siglos, “San Santiago”.

En general, la percepción actual de los habitantes tradicionales de las comunidades con respecto a sus antepasados prehispánicos se ha terminado centrando en el concepto bíblico de “gentiles”, como se ha esbozado en un párrafo anterior. Dicho concepto implicaría que se trataba de “gente buena” (en último caso, moralmente “neutra”); en ocasiones, muy sabios en muchas cosas, pero que se encontraba “incompleta”, por la falta de conocimiento del Evangelio. No obstante, el concepto mismo de la “gentilidad” a veces alcanza implicancias distintas; de hecho, cuando se trata de los lugares percibidos como especialmente sagrados para estos “gentiles” antepasados (concepto donde pueden incluirse desde cementerios prehispánicos hasta bloques de arte rupestre), algunos habitantes actuales optan por una distancia que oscila entre un respeto distante y un halo de desconfianza cimentado sobre el pilar mítico cristiano<sup>106</sup>.

Desde otra perspectiva, los “gentiles” son explícito motivo de orgullo para quienes se consideran sus descendientes y herederos de su legado, a partir del cual defienden concretamente su identidad. Etnográficamente, ha podido distinguirse que, en la subregión del Salado, la comunidad de Caspana reivindica con énfasis mayor a sus antepasados “gentiles” que sus comunidades vecinas de Toconce y Ayquina; incluso, entre los ayquineños a veces se moteja precisamente de “gentiles” a los caspaneños<sup>107</sup>. Por otro lado, en medio de un contexto de reetnificación y rechazo a la modernidad, la reivindicación de los gentiles por parte de habitantes actuales –con el rescate consciente de sus costumbres y creencias- también ha sido convertido parcialmente en un bastión de defensa ante el avance de la propia modernidad<sup>108</sup>, la cual se manifiesta en inserciones abruptas tales como el rápido desarrollo del turismo internacional de gran escala, con sede en San Pedro de Atacama.

Un elemento de incógnita a considerar, con respecto a este marco de creencias activo e inclusivo que ha llegado hasta la actualidad, es la presencia, a partir de las últimas décadas, del proselitismo de las iglesias pentecostales en la provincia del Loa y todo el Norte Grande. En efecto, estudios antropológicos han revelado su alto posicionamiento durante las últimas dos décadas<sup>109</sup>, aún cuando queda la incógnita de cómo podría dialogar esta racionalidad eminentemente iconoclasta con la religiosidad altamente simbólica e icónica que tradicionalmente ha identificado a los habitantes de Atacama desde tiempos prehispánicos.

---

<sup>105</sup> Castro, 1997.

<sup>106</sup> Castro y Gallardo, 1996.

<sup>107</sup> Castro y Varela, 1994.

<sup>108</sup> Aguayo y Castro, 2005.

<sup>109</sup> Castro y Martínez 1996, Gundermann 2003.

## *Arte Rupestre*

### **El Impacto del Otro. Cruces y Jinetes.**

Como se ha mencionado en páginas precedentes, una parte importante de las tradiciones locales -concretamente en lo referido a sus marcos religiosos- pudo mantener cierto grado de continuidad después del contacto hispano, aún cuando esta continuidad se viese constreñida, acosada, o bien directamente prohibida. El caso del arte rupestre parece un ejemplo claro de esta situación, entendiendo que en él se reflejaban siglos de realizaciones y una directa vinculación con la sacralización del espacio en el cual cada conjunto de paneles se emplazaba.

De tal modo, es posible pensar que durante la segunda mitad del siglo XVI ciertos sitios de arte rupestre pudieron ser verdaderos reductos para la reafirmación de una visión de mundo que, por entonces, era agredida física y psíquicamente por la invasión española; no obstante, los agresores no daban abasto para acabar físicamente con todos estos reductos. En efecto, “la conquista fue seguida, y aún acompañada, por campañas de conversión en gran escala, pero en etapas locales, en terreno muy montañoso, con enormes problemas logísticos...”<sup>110</sup>. Así, durante largas décadas hubo espacios a los que les fue muy difícil acceder, tanto a los hombres del clero, como a los hombres de la corona.

En este escenario, la tradición esquemática centrada en el camélido (cuyas proyecciones temporales hacia el Período Tardío han sido comentadas en el capítulo anterior) pudo seguir siendo socorrida en términos rituales y en cuanto a una continuidad de sus realizaciones, por parte de las poblaciones locales; recordemos, en efecto, que sitios como Turi y Lasana siguieron siendo ocupados hasta el siglo XVII, y que su registro artefactual demuestra muy pocos elementos de ruptura con respecto a la materialidad de tiempos inmediatamente anteriores<sup>111</sup>. En tanto, sitios del Noroeste argentino, como Doncellas, también han sido propuestos como poseedores de una continuidad en términos de materialidad y tradición rupestre, existiendo la posibilidad de que algunos motivos muy representativos de tiempos anteriores, como camélidos y antropomorfos esquemáticos, hayan seguido siendo realizados en el siglo XVI o aún en los albores del XVII<sup>112</sup>.

No obstante, dentro de esta tradición rupestre -ahora más que nunca un refugio de sentido, de identidad, de construcción del mundo y del pasado-, resulta totalmente esperable la presencia de ciertos cambios, generados por el impacto de esta nueva y enfática ruptura ocasionada por la llegada de los españoles y de su avasallador avance. Estos cambios -en principio puntuales-, son lógica consecuencia del choque de “lo nuevo” con los universos simbólicos de la población local; en este caso, en formato icónico. Así, se observa la inclusión de motivos que parecen remitir a caballos (con o sin jinete), cruces cristianas (de preferencia con pedestal), y en menor medida también a iglesias y vacunos, junto a elementos tales como sombreros alones, morriones, espadas, y jubones. Durante momentos tempranos del contacto hispánico, para la realización de

---

<sup>110</sup> Bednarik, 1992:30.

<sup>111</sup> Aldunate, 1993; Castro, Maldonado y Vásquez, 1993; Aldunate, Castro y Varela, 2003; Uribe y Adán, 2005.

<sup>112</sup> Fernández Distel, 1992.



estos motivos se ocuparon variables ya disponibles dentro de la lógica representacional rupestre; en concordancia con lo anterior, se les insertó dentro de los repertorios iconográficos ya existentes. Posteriormente, se desarrollaron convenciones visuales propias para los nuevos motivos, las cuales a lo largo del tiempo tendieron a la diversificación temática y estilística. En definitiva, es posible plantear que:

El hombre andino al momento de incorporar a su vida las nuevas concepciones ideológicas y también religiosas del mundo cristiano-europeo, incorpora igualmente la simbología (sic) propia de las nuevas creencias y las plasma en aquellos espacios físicos que más se asimilaban a sus propias concepciones religiosas<sup>113</sup>.

El caso más emblemático de esta coyuntura histórica corresponde al icono del jinete, símbolo potente de algo que no existía dentro de las construcciones de realidad de los habitantes locales hasta el momento del contacto. Aún más, dentro de todo lo nuevo que reportaba la invasión hispánica, la particular imagen del jinete ecuestre debió constituirse en una alta potestad: simbiosis de humano y de animal, rápido, formidable en términos bélicos, resulta de algún modo una elocuente metáfora de la velocidad y el ímpetu con que se expandió el horizonte conquistado por los españoles, llegando incluso a los sitios más recónditos<sup>114</sup>.

Esto explicaría, en parte, por qué los indígenas no dieron igual importancia icónica a los cañones, piezas tanto o más temibles en términos bélicos, pero desprovistas de la vitalidad desbordante y móvil de un jinete y su caballo. Por lo demás, la conceptualización conjunta de humano y animal habría cuajado fuertemente dentro de una percepción indígena que se encontraba previamente sostenida sobre sistemas mítico-rituales, dentro de los cuales no habría sido infrecuente la sacralización de algunas fuerzas de la naturaleza, incluyendo animales (a los que se solía otorgar atributos humanos o supra-humanos).

En términos visuales, el icono del jinete ecuestre resulta fácilmente identificable dentro de los paneles rupestres del Norte Grande Chileno, así como también en Bolivia y en el Noroeste Argentino; por ende, resulta también un identificador relevante a la hora de establecer lapsos temporales para los conjuntos rupestres en donde éstos se emplazan, más aún en tanto compartan referencias estilísticas, técnicas y un estado similar de pátina.

En el Alto Loa, espacio que, como hemos visto, es poseedor de una larga diacronía en términos de arte rupestre, se ha identificado en algunos paneles la presencia de iconos ecuestres. Específicamente, junto a un sendero tropero que pasa por un lado del Alero de Santa Bárbara (emblemático en representaciones del Intermedio Tardío), se emplazan algunas rocas sobre las cuales se ubican algunos diseños zoomorfos; en principio, éstos son:

---

<sup>113</sup> Chacama, Briones y Santoro, 1992: 168.

<sup>114</sup> Al respecto, sobre la conquista del Perú: “En camino, los relinchos de los caballos provocaban un miedo pánico desde que se dejaban oír. La evocación de esos animales exóticos bastaba para hacer perder la razón a los indios” (Bernand y Gruzinski, 2005: 424). “El pensar en los cavallos los desatinava” (Pedro Cieza de León, 1982 [1553]: 313).

...Muy similares a los que caracterizan al estilo Santa Bárbara, pero tienen la particularidad de que van flanqueados o montados por individuos representados de frente, vestidos con túnica andina, pero tocados con un sombrero alón de copa abombada, como el que estaba en uso entre algunos nativos que cobraban tributos para el rey en la sociedad colonial de los siglos XVI y XVII<sup>115</sup>.

Efectivamente, las representaciones mencionadas se encuentran en contexto de panel con varios camélidos esquemáticos identificados estilísticamente con Santa Bárbara I, a saber: cuerpo en grabado lleno, de poco grosor y forma esquemática, con una oreja grande y pronunciada hacia delante, y dos patas (no obstante, dos ejemplares tienen cuatro patas; característica sumamente infrecuente dentro de Santa Bárbara I<sup>116</sup>). Algunos de los camélidos se encuentran en hilera y al menos dos de ellos presentan un bulto sobre el lomo interpretable como carga, si bien no existe aquí el conocido recurso de una sogá que ata entre sí a los animales alineados.

En tanto, los animales que aparecen montados presentan las mismas características formales que los anteriores; sólo se podría objetar un tamaño de cola un poco más largo, pero es sabido que ésta última variable ya se encontraba dentro del rango previsible de heterogeneidad que presentaba el repertorio Santa Bárbara desde el Período Intermedio Tardío. Los “jinetes” sobre ellos aparecen como una fusión con cada animal montado, a partir del tronco; por ende, ningún jinete tiene piernas. Esta construcción icónica, como veremos, también está presente en otros sitios, y permitiría ratificar el postulado de una percepción simbólica de caballo y jinete como unidad simbiótica, por parte de los habitantes locales; por mucho que éstos últimos “supieran” muy bien, de modo empírico, que se trataba de seres distintos.

Además de esta particularidad, tanto los jinetes como los otros motivos antropomorfos responden con bastante grado de fidelidad a una lógica de representación recurrente para antropomorfos esquemáticos, presentes en Santa Bárbara y en otros sitios prehispánicos: figuras frontales y estáticas, de cuerpo rectangular o semirectangular, piernas cortas y lineales (los que no están montados), brazos extendidos o en ángulo recto (en un caso, vueltos hacia arriba); también, aunque no en todos los casos, un diseño geométrico dentro del tronco. Incluso les acompaña, al menos en un panel, un motivo “abstracto” o geométrico (línea vertical con media luna volteada hacia arriba en la cúspide), que así mismo se hace presente en algunos paneles prehispánicos del propio sitio y también en Altos de San Bartolo, en las proximidades de la cuenca Salado/San Pedro.

El elemento fundamentalmente distinto y distintivo de estos antropomorfos es un apéndice cefálico que denota con facilidad la presencia de un sombrero alón, tal como ha señalado el investigador J. Berenguer. Además, algunos de ellos portan elementos alargados, que sostienen en una posición diagonal levemente hacia abajo (posición del todo inexistente, o al menos fuera de mi conocimiento por infrecuente, en motivos similares de tiempos prehispánicos), y que podría hacer pensar en una espada. Ambas adiciones destacan plenamente en medio de una construcción de formas claramente tradicional; incluso, la misma manera de denotar visualmente un “tocado cefálico” distinto responde a la lógica de los períodos previos, particularmente del Intermedio Tardío, donde las diferencias identitarias, étnicas y/o jerárquicas eran claramente

---

<sup>115</sup> Berenguer, 1999: 47.

<sup>116</sup> Berenguer, 2004.

expresadas a partir de distintas variedades de tocados y apéndices cefálicos<sup>117</sup>; ahora, esto corresponde al sombrero alón, inserción claramente traída por el invasor hispánico.

Como se ha visto, en las rocas de Santa Bárbara, tanto los antropomorfos como sus animales de montura responden a la fórmula, anteriormente enunciada, de ocupar variables ya disponibles dentro de la lógica representacional rupestre; por ende, tentativamente podrían ser ubicados en momentos tempranos dentro del contacto hispano-indígena; posibilidad que, con todo, debiese verse ratificada por otros sitios que posean un claro correlato con registro arqueológico asociado.

En cuanto a la interpretación que postula el investigador de la zona, acerca de su identificación con “nativos que cobraban tributos para el rey en la sociedad colonial de los siglos XVI y XVII”<sup>118</sup>, resultaría sustentable si se considera que, efectivamente, los caciques cobradores de impuestos cumplieron un rol importante en tiempos de la colonia, sobre todo en amplias tierras donde la presencia española directa era escasa<sup>119</sup>; éste último era claramente el caso de Atacama. Además, esto de algún modo robustecería las interpretaciones que han signado a los antropomorfos esquemáticos -realizados dentro de la misma tradición en tiempos prehispánicos- como importantes señores ante los cuales se enfatizaba icónicamente su rango y jerarquía. Los caciques coloniales, en muchos casos justificados por la autoridad española como acreditados descendientes de familias de alta importancia en tiempos prehispánicos<sup>120</sup>, representarían de este modo una cierta continuidad en el rol icónico de los antiguos señores de rango y jerarquía, dentro del arte rupestre local.

No obstante, este postulado interpretativo también puede ser sometido a reparos. En primer lugar, se ha señalado que la mayor relevancia de estos caciques cobradores de impuestos, intermediarios entre el mundo indígena y la administración colonial, se produjo principalmente a partir del siglo XVIII<sup>121</sup>; ello contrastaría con las características técnicas y formales de las representaciones rupestres aquí descritas, las cuales, por manifestar claramente una continuidad con respecto a las formas de representación prehispánicas, debiesen tentativamente corresponder a momentos más tempranos dentro del período colonial. De este modo, si se tratase efectivamente de momentos tardíos del siglo XVI o principios del XVII, resultaría más relevante -de cara al impacto producido dentro de los universos simbólicos indígenas-, la representación icónica de personajes directamente hispanos, en lugar de caciques cobradores. Hay un punto más, el cual resulta decidor: los indígenas de Atacama tuvieron prohibición, hasta las últimas décadas del siglo XVIII, de llevar “ropas de Castilla” y de montar a caballo<sup>122</sup>.

Como veremos, existen también otras interpretaciones, con respecto al referente icónico específico que encarnaría a la figura ecuestre en los sitios con arte rupestre posterior al contacto. De cualquier modo, me interesa destacar el hecho que, más allá de la posibilidad de distintas “identidades” específicas para las figuras ecuestres -dentro de niveles contextuales acotados-, todas pueden ser leídas dentro de un contexto histórico y

---

<sup>117</sup> Berenguer et. al., 1985; Schiappacasse, Castro y Niemeyer, 1989; Berenguer 1999, 2004.

<sup>118</sup> Berenguer, 1999: 47.

<sup>119</sup> Núñez 1992, Hidalgo 2004.

<sup>120</sup> Castro, 1997.

<sup>121</sup> Hidalgo, ob. cit.

<sup>122</sup> Núñez, 1992.

espacial más amplio, de nivel regional, en donde caballo y jinete (particularmente, jinete con sombrero alón) eran atributos de poderío y jerarquía. Incluso podría pensarse que dichos atributos se encontraban, a pocas décadas del contacto, ya marcadas a fuego sobre los universos simbólicos impactados de la población local, que de este modo incorporó e insertó icónicamente estas representaciones en medio de las suyas, dándoles una especial relevancia visual.

Además de las representaciones de Santa Bárbara, se encuentran también en el Alto Loa algunas figuras ecuestres, realizadas con precisión en ciertas rocas depositadas sobre el lecho de la Quebrada de Quinchamale<sup>123</sup>. Esta vez, a diferencia del caso anterior, tanto animal como jinete son representados de perfil, y ya parece haberse desarrollado una serie de convenciones formales específicas para la representación del caballo, en lugar de recurrir a las convenciones previas, derivadas de la lógica de representación de camélidos esquemáticos: así, ahora estamos en presencia de un grabado lineal perimetral –ya no grabado de cuerpo lleno-, con un cuello de doble curva que imita acertadamente el movimiento del caballo al galopar. Los motivos en general se mantienen dentro de una lógica de representación esquemática, aún cuando con mayores elementos de detalle –riendas, patas de animación restringida-.

Por estas razones, resulta verosímil proponer una consideración más tardía para los jinetes de Quinchamale, que para los aledaños al Alero de Santa Bárbara. ¿Habrían perdido ya estos íconos su relevancia simbólica de los primeros tiempos del contacto, en tiempos de las realizaciones de Quinchamale? No es posible responder esta pregunta, aunque sí resulta ilustrativo constatar que, a medida que pasó el tiempo y los soportes rupestres comenzaron a recibir cada vez mayor variabilidad de motivos, y menor prolijidad técnica en su realización, los íconos de figuras ecuestres se mantuvieron como el referente más persistente y, probablemente, el más difundido dentro de los repertorios iconográficos del Noroeste argentino<sup>124</sup>, el Suroeste boliviano<sup>125</sup> y el Centroeste<sup>126</sup> del mismo país; en medida no despreciable, también podría sumarse a esta constatación cierta cantidad de sitios en la Provincia del Loa.

También en el Alto Loa, en un sector identificado en Taira, H. Niemeyer dio cuenta de algunas representaciones pintadas<sup>127</sup> que, posteriormente, han podido ser entendidas dentro de la propuesta del estilo Milla<sup>128</sup>. Para los fines de este capítulo, específicamente llaman la atención cuatro figuras sobre un panel, realizadas con pintura roja, que dan cuenta de dos motivos antropomorfos y dos zoomorfos. Éstos últimos presentan formas sinuosas –al igual que los camélidos del estilo- y una clara diferenciación en términos de cuello, que permitiría identificarlos como caballos. No se encuentran montados por jinetes, sino que aparecen en contigüidad directa con dos figuras humanas cuyo cuerpo aparece “abombachado”<sup>129</sup> y presenta un diseño interno de líneas verticales; también presentan el característico sombrero alón, destacado además por un apéndice cefálico por sobre cada sombrero que podría estar dando cuenta de la indicación de plumas.

---

<sup>123</sup> Berenguer, 1999.

<sup>124</sup> Fernández Distel, 1992.

<sup>125</sup> Huaranca, 1992.

<sup>126</sup> Helsley, 1992.

<sup>127</sup> Niemeyer, 1967.

<sup>128</sup> Berenguer 1999, Horta 2001.

<sup>129</sup> Niemeyer, ob. cit.; Berenguer, 2004.

Como se ha dicho en el capítulo 3, el estilo Milla se caracteriza por una factura mayormente naturalista para los camélidos, y más bien esquemática para los antropomorfos; la continuidad de esta lógica representacional en el diseño de estos nuevos motivos –claramente post-contacto- permitiría dar cuenta, también en este caso, de algún momento temprano a partir de la intromisión española en las dimensiones de realidad de los habitantes locales. No obstante, una gran diferencia con respecto a otras representaciones es que aquí no nos encontramos en presencia de la unidad simbiótica entre jinete y bestia de monta, además de no encontrarse en contexto directo con otros motivos de clara continuidad prehispánica. En cualquier caso, la antes mencionada prohibición de montar para los indígenas podría haber contribuido a mantener al icono “caballo” como indiscutido referente de jerarquía y de inaccesibilidad, aún cuando en Milla no se aprecian, a simple vista, elementos tales como el galope o la espada, interpretables como agentes de coerción y poderío bélico.

En el caso de Ayquina, la representación de figuras ecuestres se encuentra más extendida dentro del universo total de paneles relevados. Como se ha señalado en capítulos anteriores, se ha logrado registrar un total de 57 paneles, a lo largo de aproximadamente tres kilómetros, por ambos flancos del río Salado en las cercanías de Ayquina<sup>130</sup>. De éstos, 10 paneles presentan el reconocible icono del jinete, ya sea solo, en medio de representaciones de reconocible tradición prehispánica (fundamentalmente camélidos esquemáticos), o bien en grupos de tres o hasta cinco jinetes que interactúan entre sí, siempre en medio de otros motivos. En total, se trata de 28 figuras ecuestres<sup>131</sup>.

Existen diferencias en el grado de prolijidad técnica con el cual estas figuras son representadas, aún cuando todas ellas lo son en grabado de cuerpo lleno. En algunos casos, el motivo montado mantiene exactamente las mismas características visuales de los camélidos presentes en el sector, distinguiéndose de éstos sólo por la figura del jinete; no obstante, en otros casos pueden apreciarse ciertos elementos distintivos, como una cola casi tan larga como las patas, y orejas siempre hacia atrás. Los jinetes aparecen directamente ensamblados sobre el lomo de los animales, aún cuando en un caso particular, puede apreciarse un pequeño apéndice inferior al cuerpo del caballo que podría ser interpretado como un pie en el estribo, y que de tal forma daría cuenta de una observación distinta, quizás por parte de un ojo más “entrenado”, o –lo que no es lo mismo- una percepción menos simbiótica del conjunto icónico jinete/cabalgadura.

Como se ha dicho, parte de las figuras ecuestres sólo aparece en posición estática en medio de otros motivos, en tanto otras son representadas en manifiesta interacción con otros motivos; éste último es el caso concreto de un jinete de cuyo brazo sale una proyección en diagonal hacia abajo, que conecta con un antropomorfo pedestre directamente enfrentado al ecuestre. Resulta verosímil considerar que esta escena da cuenta de la confrontación claramente asimétrica entre el conquistador hispano y el indígena, temática de alta relevancia dentro de la re-construcción de mundo que debió llevar a cabo la población local en las primeras décadas desde la conquista. Como se verá en párrafos posteriores, existen escenas similares en regiones vecinas, y, si bien podrían estar dando cuenta del traumático contacto bélico inicial –revivido e integrado en medio de los universos simbólicos locales tras la conquista-, también han sido

---

<sup>130</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990.

<sup>131</sup> Ob. cit.

interpretados, al menos para el Noroeste argentino, como la constatación gráfica de la prolongada guerra de resistencia que allí se dio hasta el siglo XVII, inclusive<sup>132</sup>.

En otros paneles, las figuras ecuestres se encuentran visualmente confrontadas entre sí, aún cuando en una posición estática que no parece dar cuenta de una interacción narrativa, más allá de la contigüidad espacial y de la propia reiteración icónica. Se trata en su mayoría de animales montados de cuatro patas –en uno de los motivos se percibe una pequeña línea diagonal a modo de rienda-, y de jinetes en los cuales no puede percibirse con absoluta claridad algún apéndice a modo de sombrero. En cambio, destaca el que porten elementos verticales alargados en las manos, perpendiculares a la posición de los brazos; en uno de estos casos, no cabe duda que se trata de una lanza, por la cúspide en forma de: ↑ que presenta. En otros casos, el elemento portado es una corta línea diagonal que prolonga el propio eje del brazo, y resultaría más adecuado proponer que en este caso se trata de espadas.

A nivel general, las figuras ecuestres de Ayquina son ejes referenciales principales dentro de los paneles en los que se ubican, junto a otros motivos que podríamos considerar “tradicionales” (camélidos en hilera, antropomorfos esquemáticos simples). No obstante, en algunos casos el desigual estado de la pátina y cierto aparente cambio en los ejes referenciales de las escenas, nos permiten percibir que algunos de los ecuestres fueron insertados dentro de paneles ya existentes. Esta reutilización de paneles, dentro de una diacronía discreta y de un espacio acotado, tal vez nos de una pista de cómo un emplazamiento rupestre claramente vigente durante los últimos siglos siguió siendo fruto, no sólo de una percepción sacralizada y ritual activa, sino de una continuidad en la realización de motivos. Efectivamente, en otros sitios de la región puede percibirse también una reutilización de espacios rupestres, pero por parte de tradiciones distintas cuyo grado de continuidad temporal no puede ser fácilmente mensurado. En cambio, Ayquina nos permite apreciar un espacio claramente utilizado durante los siglos postreros de la prehistoria local, junto a la aparente continuidad de su vigencia, durante el momento histórico inmediatamente posterior al contacto hispano-indígena.

Para los investigadores del sector, “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 la imagen del Apóstol Santiago”<sup>133</sup>. Como es sabido, las estrictas ordenanzas del virrey Toledo ponían hincapié en acabar con los espacios donde los indígenas realizaban y reverenciaban “imágenes idolátricas”<sup>134</sup>, y en este sentido la continuidad de esta tradición y la inserción de este icono altamente reconocible, a lo largo de este sector de la quebrada, podrían estar dando cuenta clara de Ayquina como un espacio de resistencia. Gallardo y colaboradores están de acuerdo con este postulado<sup>135</sup>, y por mi parte me permito señalar que, ya para el período anterior, no resulta inverosímil plantear que la realización de arte rupestre en este espacio “productivo”, cercano a las terrazas, pudo obedecer a una clausura de otros lugares antes sacralizados para la realización rupestre; esta clausura correspondió a las disposiciones autoritarias del Tawantinsuyu, quien dejó al arte

---

<sup>132</sup> Fernández Distel, 1992.

<sup>133</sup> Berenguer, 2004b: 97.

<sup>134</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990; Castro y Gallardo, 1996; Castro, 1997; Durston, 1998.

<sup>135</sup> Gallardo, Castro y Miranda, ob. cit.

rupestre –altamente valorado a nivel local- fuera de ciertos espacios sagrados, como los aleros, y fuera de los centros donde se refundió cosmológicamente el axis mundi desde la perspectiva incaica. Así, el arte rupestre ayquineño, ya posiblemente originado como una opción de resistencia y pervivencia cultural de lo sagrado, volvió a cumplir (o siguió cumpliendo) este rol durante tiempos tempranos coloniales. En concordancia con ello, debe recordarse que el emplazamiento de los paneles permite una visibilidad directa y clara a quienes están trabajando en el entorno cercano, aunque pueden pasar prácticamente desapercibidos para quienes se ubican sobre los flancos de la quebrada<sup>136</sup>.

Como se ha mencionado, los investigadores del sector han postulado la identificación de estas figuras ecuestres con el Apóstol Santiago; los atributos iconográficos de éste último, tanto en efigies coloniales, como en réplicas etnográficas, coinciden en investirlo como un jinete con lanza y/ o espada, y las más de las veces también con un sombrero “alón”<sup>137</sup>. Al mismo tiempo, se destaca que rápidamente la figura de dicho apóstol fue adoptada por las poblaciones locales, las cuales, de este modo, en principio encubrieron y posteriormente readecuaron la imagen de la deidad andina Illapa (señor del trueno, el rayo y el relámpago, relacionado con la lluvia y la fertilidad). De este modo, “la figura ecuestre del apóstol es transformada y simbólicamente reinscrita”<sup>138</sup>, a tal punto que también el virrey Toledo dio la instrucción que se prohibiese a los indígenas bautizar a sus hijos bajo el nombre Santiago, entendiendo que éste servía de “camuflaje” a una de sus más importantes deidades idolátricas<sup>139</sup>.

El Apóstol Santiago era invocado por las huestes de conquista previamente a una embestida de caballería, al grito de “¡¡Santiago, y a ellos!!”<sup>140</sup>. Resulta interesante sopesar que, en más de un incidente de combate, tanto los españoles percibieron la intromisión de una entidad sobrenatural (el apóstol, que en medio de la lluvia bajaba a combatir junto a ellos), como los propios indígenas (un rayo en medio del combate entendido como la intromisión de Illapa), lo cual demuestra que el imaginario de ambos bandos podía percibir su encuentro como el correlato de una lucha mítica.

Santiago Apóstol en tanto guerrero ecuestre data de la advocación que de éste se hacía en tiempos de la reconquista española, definida también como una lucha mítica en contra del Islam; en ese entonces, denominado “Santiago Matamoros”, pasó en los Andes a la advocación de “Santiago Mataindios”<sup>141</sup>. No resulta extraño que la población andina le hiciese suyo pese a esta abierta imagen de guerrero “mataindios”, pues debe tomarse en cuenta la naturaleza esencialmente ambivalente de las deidades andinas, las cuales tan pronto beneficiaban, como se cobraban vidas<sup>142</sup>; fue el propio caso de Illapa, dador de vida o de muerte a partir de sus potestades meteorológicas.

La interpretación de cada jinete como seña de Santiago Apóstol también ha sido planteada para el arte rupestre de Chiripaca, Departamento de La Paz, Bolivia<sup>143</sup>, y resulta también convincente en otros casos: sin embargo, debe destacarse que aún cuando esta identificación sólo de cuenta de una cantidad limitada dentro de la totalidad

---

<sup>136</sup> Gallardo, Sinclair y Silva, 1999.

<sup>137</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990.

<sup>138</sup> Berenguer, 2004b: 97.

<sup>139</sup> Castro, 1997.

<sup>140</sup> Barros Arana, 2000 (1884).

<sup>141</sup> Gisbert, 1999.

<sup>142</sup> López, 2007.

<sup>143</sup> Taboada, 1992.

de iconos ecuestres, sigue operando el mismo principio simbólico que he esbozado en párrafos precedentes: el jinete/caballo como unidad simbiótica y poderosa, como entidad de aquello que en principio es un “otro” cultural y que, para llegar a ser “nuestro” (desde la perspectiva indígena), debe obligadamente pasar a formar parte del panteón sobrenatural.

Todo ellos reafirma, desde luego, que el impacto de la conquista trizó fuertemente los universos simbólicos locales; pero, más allá de eso, nos ratifica que el arte rupestre era un soporte hierofánico de primer orden para sostener, al mismo tiempo: 1) los pilares de una percepción de mundo, 2) la inserción de elementos cruciales de cambio, y 3) la posibilidad de una resistencia cultural encubierta. Estos tres factores, inteligidos por cierto conocimiento del contexto histórico en que esto ocurría (segunda mitad del siglo XVI y primera del siglo XVII), pueden ser interesantemente extrapolados, si bien con cautela, para aproximarnos al entendimiento de otros procesos de cambio vividos previamente por las poblaciones de la actual Provincia del Loa (léase desintegración de la órbita Tiwanaku y etapa de “no predominio”, primero, y llegada del Tawantinsuyu, después).

También para las actuales regiones I y XV del país, han sido identificadas figuras ecuestres en el arte rupestre. En estos casos, los jinetes y sus cabalgaduras aparecen “asociadas a otros diseños de factura anterior (prehispana) y en lugares que pudieron haber servido como rutas dentro del sistema de intercambio<sup>144</sup>”. Si bien resulta interesante esta información, que establece un cruce entre la macro-temática caravanera y los nuevos íconos de jinetes, lamentablemente dichas figuras no aparecen ilustradas en la publicación de marras<sup>145</sup>.

En tanto, en el arte rupestre del Noroeste argentino –sobre todo dentro de la actual Provincia de Jujuy- la imagen de figuras ecuestres resulta recurrente. En algunos sitios, se ha detectado una posible intervención en paneles que vendrían en uso al menos desde el Período de Desarrollos Regionales (Intermedio Tardío):

Hay todo un grupo de grabados rupestres que presentan forma de llama pero con un apéndice en el lomo que parece indistintamente una carga o un jinete. Pueden ser viejas representaciones de llamas ‘recicladas’, es decir que al camélido preexistente se le agregó, en un segundo momento, un personaje montado. En este caso no se detalla el estribo<sup>146</sup>.

Los sitios que muestran estas características son “los muy cercanos entre sí de Sapagua, Rodero y Cerro Negro. Muy claro está en el primero la distinta pátina, casi inexistente en el apéndice agregado en el lomo<sup>147</sup>. Del mismo modo, también en el sitio Las Planchadas, en la Provincia de Salta, se aprecia una hilera de camélidos esquemáticos pintados ante los cuales se ha antepuesto un caballo con su jinete, en factura técnica muy similar. Se ha adscrito el conjunto a la entidad cultural santamariana, y posteriormente “repintado durante el Período Hispano-Indígena (posterior a 1536 d.C.)<sup>148</sup>”.

---

<sup>144</sup> Chacama, Briones y Santoro, 1992: 169.

<sup>145</sup> Ob. cit.

<sup>146</sup> Fernández Distel, 1992: 174.

<sup>147</sup> *Ibid.*

<sup>148</sup> Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005: 100.



En términos temáticos, las escenas que parecen dar a entender luchas entre españoles montados y nativos pedestres se ven elocuentemente en el caso de Sapagua; aquí, una figura ecuestre confronta a un antropomorfo pedestre hacia el cual tiende una lanza, en tanto éste último parece intentar contrarrestarlo por medio de arco y flecha. Aún cuando sin la celebridad que presenta este panel, también se ha observado esta temática en Huachichocana, Cerro Pircado, Alero de las Circunferencias, Cuevón de los Jinetes y Quebrada Ancha. Laguna Colorada, en cambio, presenta la particularidad de mostrar jinetes muy completos y detallados, en los cuales podrían apreciarse estandartes, escudos y cascos. Otro caso particular se da en Huachichocana V, y dice relación con la representación de una línea horizontal que proporciona una base a las patas del caballo; en mi opinión, ésta última estaría dando cuenta de un pedestal, y posiblemente nos remita a tiempos coloniales más tardíos, donde la imagen rupestre ya no sería, propiamente, representación directa de un santo, sino de la efigie o retablo de un santo: imagen de una imagen.

Vemos, pues, aparentemente momentos distintos dentro del arte rupestre de jinetes en el Noroeste Argentino, si bien la mayoría de las representaciones coinciden en una continuidad con sitios y tradiciones de representación prehispánicas; por ende, se trataría en su mayoría de motivos propios de tiempos coloniales tempranos, donde jinete y caballo aún no han sido cotidianeizados a tal punto que pierdan su carácter de particular relevancia. En tanto, en Bolivia, sitios como Kolapalca, Vila Caima, Tunari (Departamento de Cochabamba), Korini 3 (Departamento de Oruro) Chirapaca (Departamento de La Paz) dan muestra de variados jinetes. En Vila Caima y Tunari destaca la presencia de lanza en mano –perpendicular al brazo- y de tocados cefálicos que recuerdan claramente a un morrión español; en tanto, en Chirapaca destaca el sombrero alón, identificado por distintos investigadores como atributo icónico del Apóstol Santiago.

La búsqueda de figuras ecuestres en otros sitios de la Provincia del Loa no arroja claridad, aún cuando dos motivos grabados de cuerpo lleno en Chuschul podrían corresponder a ello. Pueden ser englobados dentro del grupo que aún evidencia características formales propias de la tradición representativa local: de hecho, estilísticamente podría corresponder a un camélido esquemático, y la figura fusionada sobre su lomo (sin piernas) presenta un apéndice cefálico propio de tiempos prehispánicos, y ningún elemento portado. En tanto, el caso de Pampa Vizcachilla resulta distinto: al menos dos caballos solos y una figura ecuestre aparecen en Vizcachilla-1, pero en ejecución poco prolija y difícilmente conceptualizable dentro de alguna lógica extendida de representación formal. Tampoco existen atributos icónicos destacables en ellos, y parecen más bien datar de tiempos históricos bastante posteriores, en medio de un contexto donde la imagen de caballo y jinete se han efectivamente cotidianeizado.

En definitiva, ¿quiénes son los jinetes?; la interpretación que nos ofrecen Gallardo y colaboradores resulta a todas luces atingente para el contexto histórico colonial temprano en los Andes del Sur, pero me gustaría insistir en que, pese a la muy posible existencia de distintas “encarnaciones” simbólicas contextuales, el icono ecuestre permanentemente asimila una polisemia de sentidos interrelacionados, los cuales se mantienen vigentes a lo largo del período colonial, dando cuenta de esta imagen al mismo tiempo foránea y reapropiada, reverenciada y temida; en efecto, recordemos que, cuando Tomás Paniri hace su ingreso apoteósico en Ayquina, durante la rebelión de

fines del siglo XVIII, lo hace ataviado con sombrero y espada, jinete sobre un alazán; con estos atavíos, no sólo traspasa los límites de la desobediencia simbólica a la corona<sup>149</sup>, sino que encarna corporalmente los atributos icónicos que durante tres siglos guardó el arte rupestre, manteniendo viva una sacralidad acosada. Si la vida imita al arte, y –como en este caso- el arte es hierofánico, Paniri quiso investirse de todo ello para impactar por sobre todo a la población local y moverla a su causa.

Junto a los jinetes, un referente icónico reiterado y fundamental para entender los procesos de continuidad y cambio en el arte rupestre son las cruces cristianas. En su mayoría fueron realizadas en el contexto de acciones de extirpación de idolatrías, lo cual significa la intromisión física de sacerdotes españoles en la cadena de realizadores, en medio de escenas plasmadas con anterioridad. Efectivamente, al considerar a estos sitios y a sus figuras como idolatría u obra del diablo, los interventores se posicionan dentro de la misma lógica de sacralidad dentro de la cual se percibía a cada sitio de arte rupestre como una hierofanía; sólo se invierten los términos, y se les posiciona como entidades antagónicas. En este sentido, se ratifica que a lo largo del siglo XVI el español es en gran medida aún un no-moderno, que cree en la lucha de imágenes como batalla mítica.

Se confía icónicamente esta lucha mítica al emblema máximo del cristianismo; así, “la cruz sobreimpuesta fulmina y condena la obra de una humanidad no cristiana”<sup>150</sup>. Por otro lado, resulta particularmente valioso considerar que todos aquellos sitios a los que las autoridades eclesiásticas lograron acceder, para “extirpar idolatrías”, eran aún lugares vigentes dentro de las actividades rituales de la población local. Ya sea en términos sólo ceremoniales (ofrendas a las huacas), o incluso aún en plena actividad de realizaciones rupestres, es válido pensar que los esfuerzos evangelizadores –siempre con menor cobertura de la que ellos hubiesen deseado- se centraron en aquellos lugares en los que pudieron constatar, aún en tiempo presente, veneración y afluencia de visitas.

Por lo general, las cruces de extirpación de idolatrías se ubican tanto en espacios contiguos a los sitios rupestres, como directamente sobre los paneles “exorcizados”. Posiblemente, la evidencia presente de cruces prehispánicas en el registro rupestre<sup>151</sup> impelió a los sacerdotes a particularizar el formato en que la Cruz Cristiana era realizada; así, al menos en Atacama, se constata la presencia de una cruz alargada y con pedestal. Éste último es representado como una simple base triangular o trapezoidal, y en ocasiones con aparente evidencia de escalones, adaptando un aspecto de calvario. En otros casos, se ubica sobre un espacio “limpio” una o dos de estas cruces, en gran tamaño, y se acompañan de cruces simples, más pequeñas, impuestas directamente sobre los paneles con motivos rupestres propios de los habitantes locales.

En el Alto Loa, varios sitios presentan cruces de extirpación de idolatrías, tanto sobre paneles antiguos, como cerca de éstos. Destaca una cruz con pedestal prolijamente grabada sobre la jamba de acceso al Alero Zurita<sup>152</sup>, el cual –como se ha dicho en capítulos interiores- posee motivos identificables dentro de los repertorios iconográficos del Período Intermedio Tardío. Se evidencia que el motivo ha sido realizado probablemente con ayuda de cincel y escuadra. Otra cruz con pedestal, muy similar

---

<sup>149</sup> Castro 1997, Hidalgo 2004.

<sup>150</sup> Fernández Distel, 1992: 187.

<sup>151</sup> Quiroga, 1977.

<sup>152</sup> Berenguer, 1999.

formalmente a la anterior, aunque realizada a través de un grabado menos profundo, se emplaza en el Alero Santa Bárbara-20. En tanto, dos ejemplares similares en Santa Bárbara-144 no parecen haber requerido algún instrumento metálico para su realización; además, se diferencian de las dos anteriores por poseer una barra paralela sobre su cúspide, paralela a los brazos de la cruz. Se acompañan, así mismo, de otras cruces más pequeñas y de factura simple.

En tanto, en el Abra, en las cercanías de un bloque con representaciones prehispánicas, destaca una cruz de grabado lineal y profundo; posee círculos en cada uno de sus extremos y no posee pedestal, pese a lo cual pensamos igualmente en un rol de extirpación de idolatría, dada la evidencia de haber sido realizada con instrumentos auxiliares distintos a los de tradiciones locales. Además, rige el espacio y se impone con alta visibilidad sobre un bloque cercano a corrales prehispánicos, lo cual permitiría ratificar su rol dentro de la “lucha mítica” de la extirpación de idolatrías<sup>153</sup>.

En cuanto a otros sitios de la región, no resulta del todo claro adscribir una data posthispánica a algunas cruces de grabado lineal simple en Chuschul; no sólo por que no poseen pedestal, alta visibilidad ni características técnicas notoriamente distintas, sino también porque parecen insertarse dentro de la lógica representacional local, con tamaño y estado de pátina aparentemente acorde al resto de las representaciones. Sin embargo, la propia inserción en Chuschul de la imagen de dos jinetes, posiblemente en tiempos coloniales tempranos, podría hacer considerar la posibilidad de que dicho sitio haya seguido en uso continuamente hacia tiempos históricos, y por ende se hubiere transformado en un objetivo contingente para los sacerdotes extirpadores de idolatrías.

Por otro lado, en los faldeos del cerro Paniri –y no muy lejos del bloque con la serpiente bicéfala, mencionado en el capítulo III- se ubica otro bloque, de superficie volcánica, sobre el cual se grabó de modo profundo y claro una cruz con pedestal triangular. Entendiendo la sacralidad de esta cumbre para la población local, y sin descartar que sus faldeos hayan sido aún punto de encuentro para rituales indígenas durante tiempos coloniales, resulta verosímil plantear que este único y enfático motivo cruciforme sí se enmarca en el contexto de las campañas de extirpación de idolatrías.

Otras cruces, también con pedestal y además con línea horizontal sobre su cúspide, aparecen en la propia rinconada de Santa Bárbara, pero asociadas a representaciones rupestres que han sido vinculadas al siglo XIX<sup>154</sup>. Por ende, resulta dificultoso entender si estas cruces precedieron o bien son contemporáneas de los grabados decimonónicos; de ser ésta última la opción correcta, no estarían relacionadas con la actividad de extirpación de idolatrías.

Pese a no tratarse, propiamente, de arte rupestre, resulta interesante mencionar -por analogía icónica- el caso de un vetusto y grueso árbol ubicado en Tilomonte, último oasis al sur del Salar de Atacama. Como última frontera de vegetación antes de emprender el largo camino del Despoblado, Tilomonte constituyó una posta de partida y de arribo para grupos de viajeros y caravaneros, desde tiempos prehispánicos a coloniales. En concordancia con esta calidad de punto de inflexión ecológico, rutero y cultural, pudimos observar in situ que el mencionado árbol ha sido tallado rompiendo parte de su corteza, con la misma imagen de la cruz con pedestal, sobre relieve. Sobre

---

<sup>153</sup> V. Castro, com. pers. 2006.

<sup>154</sup> Berenguer et. al. 1985, Berenguer 1999.

esta imagen, ha sido añadida la siguiente frase: “Año 1682. La concedida”. Este caso nos permite apreciar que, con el paso del tiempo, la extirpación de idolatrías no es la actividad única y excluyente que se asocia a la manifestación icónica de la cruz con pedestal, la que también pudo llegar a convertirse en una figura de acción de gracias. Al menos esta última interpretación no resulta inverosímil para el caso de Tilomonte, pudiendo dar cuenta de alguien que sorteó sin dificultades el largo y difícil viaje del Despoblado de Atacama en pleno siglo XVII, y llegó sano y salvo hasta el citado oasis.

En cuanto al Noroeste argentino, efectivamente se ha dado cuenta de cruces de extirpación de idolatría en sitios como Confluencia (Antofagasta de la Sierra), Barrancas, Laguna Colorada, Yavi Chico y El Toro (Jujuy)<sup>155</sup>. Además de la cruz con pedestal y la cruz “simple”, en los sitios del Departamento de Jujuy aparece también la variedad “Cruz de Malta”<sup>156</sup>. Al igual que en la vertiente chilena, se insertan directamente sobre paneles que poseen representaciones previas, o bien en superficies rocosas cercanas a éstos.

En Bolivia, se observan cruces simples en sitios como Cachi Cachi y Tola Palca (Departamento de Oruro), tanto sobre paneles anteriores, como en única compañía de figuras ecuestres; en Tunari (Departamento de Cochabamba), también junto a ecuestres y motivos prehispánicos; y en Tumilki (Departamento de Potosí)<sup>157</sup>, donde el enfático grabado de cruces con pedestal y líneas perpendiculares a cada extremo se impone sobre paneles en los que previamente la mano de la población local grabó una serie de círculos concéntricos. En otros casos, las cruces interactúan dentro de conjuntos de pinturas que parecen datar de tiempos coloniales tardíos, o incluso republicanos<sup>158</sup>, en medio de los cuales se aprecia una mayor variabilidad estilística y temática.

En general podría señalarse que, a lo largo del Período Colonial, el icono de la cruz dejó su rol iconoclasta asociado a la extirpación de idolatría y, paradójicamente, se integró como un referente iconográfico más, dentro de una forma de expresión –el arte rupestre– que quizás dejó de ser perseguido a medida que su vinculación ritual con las poblaciones locales se hizo menos evidente o mucho más minoritario. Así, sobre todo a partir de ciertas representaciones de la vertiente boliviana –y con el ilustrativo ejemplo del árbol tallado en Tilomonte– resultaría válido afirmar que:

Aunque inicialmente constituyen elementos de imposición foránea y de control religioso (las cruces), posteriormente y dentro de un proceso de aceptación y refuncionalidad etnográfica, se convierten en elementos importantes dentro del contexto ritual<sup>159</sup>.

La diversificación de temáticas y de referentes iconográficos en el arte rupestre colonial es un hecho constatado en Bolivia y en el Noroeste argentino, en donde se han identificado perros, vacas, iglesias<sup>160</sup>, procesiones, e incluso “retablos” de santos llevados en andas, como es el caso de una figura pedestre, de sombrero alón, llevada sobre un pedestal en un panel de Chiripaca; ésta ha sido identificada con San Matías,

---

<sup>155</sup> Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005.

<sup>156</sup> Fernández Distel, 1992.

<sup>157</sup> Strecker, 1992.

<sup>158</sup> Taboada, 1992.

<sup>159</sup> Ob. cit.: 115.

<sup>160</sup> Fernández Distel, ob. cit.

precisamente patrono del propio pueblo de Chiripaca<sup>161</sup>. En contraste, en la Provincia del Loa la diversificación de motivos y la inclusión de nuevos referentes ha sido más bien adscrita para tiempos republicanos; a diferencia de cruces y figuras ecuestres, las representaciones decimonónicas no parecen tener lógica de continuidad con las figuras prehispánicas, ni en términos estilísticos, ni tampoco en términos técnicos ni iconográficos.

No podemos establecer un eje temporal plausible para identificar el momento histórico en que se acaba la realización rupestre, entendida dentro de los cánones de sacralidad que han sido definidos en el marco teórico del presente escrito. Sí es claro que, al menos durante un siglo y medio, las lógicas de representación rupestre proyectaron su existencia, siempre en torno a sitios de especial significación que venían siendo parte de la cadena de arte rupestre al menos desde la prehistoria tardía. Así, resulta válido rescatar el hecho de que al menos las imágenes de jinetes y de cruces jamás se realizaron en contextos donde no hubiese existido previamente arte rupestre prehispánico, ya sea en asociación directa o indirecta; esta conclusión tiene un claro correlato con el Noroeste argentino, donde en efecto se ha afirmado que “donde nunca hubo arte rupestre (zona chaqueña, con dominación de tobas y maticos), tampoco lo habrá en época española”<sup>162</sup>.

En el caso específico del corregimiento de Atacama, la continuidad del arte rupestre pudo jugar un rol similar al que jugaron keros, murales y otros soportes indígena-coloniales en los Andes Centrales, en términos de un soterrado rescate de la memoria y de la identidad previa a la conquista española<sup>163</sup>. Concretamente, “el arte rupestre parece haber desempeñado un importante papel en esta resistencia cultural”<sup>164</sup>, centrada en el doble pilar de imágenes y emplazamiento sagrado. No obstante, no puede desconocerse que, en paralelo a esta continuidad del arte rupestre, se consolidaba otro repertorio iconográfico aplicado a un soporte muy distinto: el arte católico religioso, básicamente expresado en el corregimiento de Atacama en las efigies y retablos de santos y de la Virgen.

Al respecto, cabe destacar que, a excepción del Apóstol Santiago, no parece haber otros ejemplos de imágenes de santos traspasadas al arte rupestre. Parece, pues, generarse una dualidad de dominios mutuamente excluyente, no carente de tensiones tácitas entre dos formas de fundar la realidad. Esta dicotomía ha sido incluso percibida etnográficamente, hace no muchos años, en la sub-región del Salado: la imagen de los santos protege a la población, sobre todo en el lapso diurno, y más aún dentro de los límites del poblado<sup>165</sup>.

En cambio, el arte rupestre parece haber llegado a identificarse más bien con la noche, y las potestades siempre irreductibles del mundo natural; este cambio en la percepción de las propiedades del arte rupestre sin duda debe mucho al marco religioso cristiano, que después de siglos ha generado cierto resquemor hacia estas imágenes antiguas, en parte de los habitantes tradicionales actuales. No obstante, la ambivalencia del hombre ante las deidades andinas se hace presente una vez más, dado que los pagos y ofrendas

---

<sup>161</sup> Taboada, 1992.

<sup>162</sup> Fernández Distel, 1992: 188.

<sup>163</sup> Martínez, 2005.

<sup>164</sup> Berenguer, 2004b: 96.

<sup>165</sup> Castro y Gallardo, 1996.

siguen realizándose, a veces con mucho celo, hacia estos poderes que ahora parecen confinados a sus antiguas huacas.

Una diferencia no menor entre ambos repertorios iconográficos, que conviven bien o mal desde tiempos coloniales, es la mediatez o inmediatez de lo sagrado; en efecto, pese a que el poder de la imagen se mantiene preponderante y eficaz en las efigies de santos patronos, queda claro en este caso que “entre lo representado y la imagen hay una transferencia de esencia”<sup>166</sup>; vale decir, los fieles están conscientes que el santo paseado en procesión es una epifanía del “verdadero santo”, ubicado en una dimensión cosmológica incierta. En cambio, en el arte rupestre sí está presentes, directamente, las deidades antiguas y/o los antepasados o fuerzas sacralizadas de la naturaleza; se trata, pues, de una hierofanía, entendida como tal por parte de los oficiantes del pago que acceden físicamente a los antiguos enclaves rupestres. De modo que podría sumarse a esta dicotomía de repertorios iconográficos el contraste entre hierofanía y epifanía.

Como puede verse, el arte rupestre parece conservar -si bien parcialmente, o aún para pocas personas- su propiedad hierofánica hasta el día de hoy; no obstante, parece relativamente claro que muchos motivos y temáticas realizados en soportes rupestres se encuentran aparentemente muy lejos de dicha propiedad, particularmente en lo referido a las figuras plasmadas durante los últimos 150 años. Por ende, a continuación debe realizarse un sucinto examen de las imágenes plasmadas en tiempos históricos recientes.

### ¿Secularización en el arte rupestre?

*“...propenden así mismo a borrarse y a perder los detalles cuando los olvida la gente. Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte”.*

**Jorge Luis Borges. Tlon, Uqbar, Orbis Tertius.**

Una diferencia clara entre el arte rupestre de tiempos históricos recientes y aquel mayormente entendido como “arte rupestre colonial”, es el surgimiento de una serie de repertorios iconográficos completos, a través de los cuales se percibe un hiato, un quiebre, o al menos una evidente discontinuidad con respecto a las tradiciones rupestres previas. Se aprecia a través de las imágenes la emergencia de otros intereses, otras gentes, otros referentes culturales, muchos de los cuales aparentemente no se hacen parte de un “diálogo” con las representaciones previas; recordemos que aún las cruces de extirpación de idolatrías establecían un diálogo con el arte rupestre local, pese a que éste era de lucha mítica, épica y maniquea, reconociendo implícitamente el poderío hierofánico de aquellas imágenes y su emplazamiento.

Como hemos visto a lo largo de los últimos tres capítulos, el ingreso de “otros” en los espacios locales siempre se ha traducido en algún tipo de cambio, ya sea en las propias representaciones, o en las condiciones externas que constriñen el acto de representar. Sin embargo, particularmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, las otredades que ingresan en la región, bien sea para quedarse, interactuar o circular, se encuentran en mayor medida ancladas en marcos de construcción de realidad “modernos”. Si bien

---

<sup>166</sup> Durston, 1998: 82.

es sabido que la problemática entre modernidad/no modernidad se acerca más a un abrazo contradictorio que una tajante exclusión mutua, en principio las “nuevas” imágenes nos permiten apreciar dimensiones de mundo disímiles que hacen válido y pertinente plantear la duda sobre un posible escenario de secularización o desacralización del arte rupestre.

Sólo en ciertos casos, contamos con estudios que han podido vincular a un conjunto de representaciones históricas tardías con un momento diacrónico específico y con ciertos procesos sociales en particular. En la provincia del Loa, ello ha ocurrido con la denominada Fase La Costa, en el Alto Loa<sup>167</sup>. En general, esta agrupación corresponde a una serie de representaciones grabadas en Santa Bárbara 144, ubicadas a sólo 30 metros de los bloques que presentan motivos del Período Intermedio Tardío, y a 100 metros de una posta construida y utilizada durante el siglo XIX; precisamente, se han asociado las representaciones a ésta última ocupación.

En efecto, existió un sistema de postas -de 16 jornadas- que desde inicios del período republicano comunicaba el puerto de Cobija, en el Litoral, con el actual territorio boliviano. En medio de este circuito, Santa Bárbara era una de las postas intermedias, y los documentos históricos han permitido elucidar que ya funcionaba como tal en 1830<sup>168</sup>. En ese contexto, una vez más el sector se convirtió en un importante lugar de paso, progresivamente vinculado a las actividades de extracción minera; de tal forma, se ha señalado que “la relación entre los dibujos e inscripciones de La Costa y el paso de personas ligadas a las faenas mineras realizadas en la región durante la segunda mitad del siglo pasado, parece ser bastante obvia”<sup>169</sup>. También se ha considerado que, dado que la propia estructura de postas requería de un pequeño personal permanente en Santa Bárbara, la realización de los motivos podría ser en parte fruto de estos ocupantes<sup>170</sup>, de alguna forma nuevos “habitantes locales” en contraste con el permanente flujo de gentes de paso.

En su mayoría, las figuras grabadas poseen un ancho regular, no demasiado profundo; destaca la representación de un barco de dos mástiles, con dos banderines estáticos y cinco velas que proyectan el efecto de estar hinchadas por el viento, como claramente corresponde a las embarcaciones de velamen cuando ésta han encontrado una corriente favorable en alta mar. Precisamente, el carácter altamente reconocible en la iconicidad de este motivo está dado fundamentalmente por los detalles en mástiles, quilla y velamen, dado que la estructura misma del barco es bastante sintética y con economía de líneas. Le acompaña una suerte de bote salvavidas amarrado a la popa, y otro bote similar a la izquierda de la embarcación mayor.

Pese a que también se aprecian un par de cruces con altar y algunos diseños geométricos (como uno que se asemeja a la Flor de Lis), la mayoría de los motivos que constituyen la denominada “Fase La Costa” corresponde a la inscripción de palabras, fechas, letras aisladas o en dúos. Éstos poseen en su mayor parte una delicada caligrafía, de clara correspondencia a los usos decimonónicos. La adscripción a la posta y a dicho momento histórico parecen verse reafirmados por las fechas grabadas: 1860, 1865, 1880 y 1885. Este lapso de tiempo daría cuenta de:

---

<sup>167</sup> Berenguer et. al., 1985; Berenguer 1999, 2004b.

<sup>168</sup> Berenguer, 1999.

<sup>169</sup> Berenguer et. al., 1985: 104.

<sup>170</sup> Berenguer, ob. cit.

Un período crítico en la historia del Norte grande, precisamente cuando este territorio cambia de manos a causa de la guerra del Pacífico y la coyuntura minera del salitre inicia el traslado de grandes contingentes de trabajadores venidos desde Chile Central<sup>171</sup>.

Específicamente, las fechas de 1880 y 1885 coinciden con el período de decadencia del mineral de plata de Caracoles y, en cambio, con el momento de auge de la explotación salitrera. También en esas fechas, el paso de carretas por Santa Bárbara debió redestinarse en gran medida al transporte de bórax y de llareta<sup>172</sup>. Escasos años después, la inauguración del ferrocarril Antofagasta-Bolivia, en 1892, marcó el acelerado declive para la vía de tráfico de carretas por Santa Bárbara; en concordancia con ello, ninguna fecha grabada en La Costa lleva esa fecha ni posterior.

De tal modo, la totalidad de las representaciones de La Costa se habrían realizado en un momento histórico acotado de cerca de treinta años, en medio de los cuales un velero y dos botes resultan seguramente un referente muy real, pero físicamente lejano, tal vez visualizado como el origen o la meta de quienes emprenden el viaje y atraviesan el derrotero de Santa Bárbara. Si las fechas y nombres corresponden a gente de paso, o a trabajadores venidos desde muy lejos, aquí vemos su interés en marcar presencia, en consignar su paso en un sector posiblemente percibido como agreste por quienes no estaban acostumbrados a vivir ni a construir su percepción de mundo a partir de las áridas tierras atacameñas. Las inscripciones: “MANUEL PERES”, “RUBINDE”, “CELIS”, “RAMIRES”, “BERZEGARA”, “PEDRO”, “JUAN”, pueden ser quizás entendidas como la rúbrica de quienes además percibieron que, en las cercanías inmediatas, gente más antigua que ellos había a su vez plasmado su propia intervención.

Sin embargo, la inscripción de la frase “JUDIO” no pareciera aludir a alguien que presenta su propio nombre. ¿Se trata de una acusación a alguno(s) de los firmantes(s)? ¿O, más bien, un rótulo acusatorio para el “paganismo” de las representaciones prehispánicas del panel y del sitio? Nótese que esta palabra se ubica, exactamente, debajo de dos motivos antropomorfos esquemáticos de clara factura prehispánica. En general, el examen de las imágenes permite apreciar que las representaciones La Costa se insertaron dentro de un panel de clara ocupación prehispánica, si bien no sobre uno densamente poblado de imágenes: se aprecian al menos tres antropomorfos esquemáticos, uno de ellos llevando a dos camélidos por medio de una soga. Otros tantos camélidos aparecen dispersos, e incluso uno pequeño, de cuatro patas, aparentemente quedó circunscrito dentro de la embarcación de imponente velamen.

En cualquiera de los casos se cumpliría, pues, en La Costa una de las propiedades del arte rupestre, enunciada en el primer capítulo del presente escrito: tras una ruptura cultural, o tras un largo hiato de tiempo, las nuevas representaciones –sobre todo las realizadas en tiempos históricos– siempre se ubican en lugares contiguos o cercanos a representaciones rupestres antiguas. Así, como vehículo transversal entre culturas, el poder del emplazamiento<sup>173</sup> llevó a que los viajeros u ocupantes de Santa Bárbara grabaran su paso justamente allí, en contigüidad con muchos paneles prehispánicos, en

---

<sup>171</sup> Berenguer et. a., ob. cit.: 105.

<sup>172</sup> Bertrand, 1885 en Berenguer, 1999.

<sup>173</sup> Aguayo y Castro, 2005.



sobreposición con uno de ellos, y no en cualquier otro bloque técnicamente favorable para este menester a lo largo de la extensa ruta.

No es posible determinar, a la fecha, algún componente rupestre en otra parte de la Provincia del Loa que pueda ser claramente homologable a La Costa, ni en términos icónicos, ni en lo referido a su específica asociación a una coyuntura histórica tan acotada. Sin embargo, al menos el referente icónico de un barco con dos mástiles, puede ser apreciado igualmente en el sitio de Chuschul, en la cuenca del río San Pedro. No obstante, en éste último caso la realización es mucho menos prolija. Técnicamente, el grabado es una incisión delgada, de difícil visibilidad; el reconocimiento de la figura es sumamente general, sin detalles, y se centra en una base semicircular cerrada sobre la cual los mástiles se instalan, con líneas diagonales que simulan las jarcias. En este caso, además, el barco es el único motivo claramente histórico en medio de un panel compuesto íntegramente por motivos prehispánicos.

En Bolivia se han adscrito, para el siglo XIX, representaciones rupestres claramente vinculadas a un sustrato religioso; es el caso directamente votivo de pinturas de la Virgen y de San José, en el distrito de Palmito<sup>174</sup>, y de algunas representaciones del Diablo que se asocian al folclore y al repertorio legendario de los mineros durante tiempos decimonónicos<sup>175</sup>. Sin embargo, aparentemente la Provincia del Loa no manifiesta la misma situación, al menos en términos de referentes icónicos; antes bien, y en correspondencia con La Costa, se ha identificado para ese período una alta reiteración de letras, palabras y fechas.

Si bien, como hemos visto, las letras y fechas de La Costa parecen provenir con bastante certeza de una manifestación histórica localizada y puntual, en otros casos estas realizaciones parecen directamente vinculadas a otra realidad histórica, con una lógica específica y sus propios códigos: la arriería de aprovisionamiento de vacunos desde Argentina hacia Chile. Efectivamente, esta actividad:

Se originó a fines del siglo XVI a raíz de la gran demanda de ganado cuyano por parte de los enclaves españoles del país vecino (sic), tuvo un resurgimiento a fines del siglo XIX y a comienzos del XX debido a las minas de salitre en explotación en el norte de Chile<sup>176</sup>.

Las rocas jalonadas en su ruta por arrieros ganaderos fueron plasmadas principalmente con la marca de letras y números, que en principio dan cuenta de rótulos de propiedad de los animales, y de las fechas en que cada grupo pasó por ahí. Se trata de letras de imprenta en mayúscula, diseñadas con una cuidadosa grafía; las acompañan motivos en forma de herradura de equinos, trazos curvilíneos o rectilíneos simples, pequeños círculos y espirales<sup>177</sup>. Sitios como Agua de La Peña, Piedra Pintada y Kiosko, en el valle de Ischiguasto, parecen ser puntos iniciales de esta ruta a través de las provincias de La Rioja y San Juan<sup>178</sup>. Posteriormente, los sitios de Casa Colorada, Laguna Colorada, Puerta de Rinconada y El Toro dan cuenta del paso de los arrieros por las

---

<sup>174</sup> Querejazu, 1992.

<sup>175</sup> Rivera, 1992.

<sup>176</sup> Podestá y Rolandi, 2001: 65.

<sup>177</sup> Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005.

<sup>178</sup> Podestá y Rolandi, ob. cit.

provincias de Salta y Jujuy<sup>179</sup>. En la provincia del Loa, la investigación no ha dado cuenta, hasta el momento, de bloques rocosos exhaustivamente grabados por todas sus caras con estas marcas, como sí se ve en la vertiente argentina; sin embargo, sí parecen observarse muestras parciales de su impronta en Pampa Vizcachilla y en Piedra de La Coca.

En el lado argentino, la mayor densidad de las fechas corresponde al período entre 1880 y 1920; las marcas han sido grabadas en caras de bloques, algunos de ellos “previamente utilizados en momentos prehispánicos como soportes para la ejecución de arte rupestre. En estos últimos casos no se han registrado superposiciones entre las marcas grabadas y las representaciones preexistentes”<sup>180</sup>. Ya sea por respecto o resquemor tácito, o bien por la búsqueda de claridad visual y de un espacio diferenciado, las marcas de arrieros no se insertan directamente sobre los paneles antiguos, a diferencia de lo señalado para el caso de La Costa.

En Pampa Vizcachilla, se aprecian las fechas de 1881 y 1901 grabadas con prolijidad en un sector de Vizcachilla 4, plenamente insertas dentro del lapso histórico de auge de este tráfico de ganado. En el mismo panel se observa la letra “P”, con la tipografía decimonónica también notada en los sitios argentinos. A unos 30 metros del panel anterior, con muy similar estilo tipográfico, se observa esta vez una serie ya no de iniciales, sino de palabras escritas en latín, dentro de las cuales todavía puede leerse lo siguiente: “VICTE ...OCAE”; “PORENO”; “...CMTIA”; “ENULO”. Una primera aproximación a estas palabras indicó que “VICTE” se encontraría relacionado a *Victus*, ya sea como “vencido” o “vencer”; en tanto, “Ocae” se relacionaría con *occaeco*, en términos de “enceguecido”, “enceguecer”, “que se ha quedado ciego”<sup>181</sup>. En tanto, una nueva revisión de las imágenes permitiría sugerir que la palabra inicialmente identificada como “...CMTIA” podría ser, en realidad, parte de un número romano: “CMIV” (904).

Si la muy borrosa figura que se encuentra delante de “CMIV” hubiese sido, eventualmente, una “M”, podríamos estar en presencia de una fecha -1904- que cuadra también plenamente con el lapso histórico del tráfico de ganado. En resumen, Pampa Vizcachilla, en tanto encrucijada diacrónica de distintas rutas, podría haber sido también hollada por los arrieros que traían vacas argentinas para las faenas mineras; no obstante, a diferencia de los sitios en territorio trasandino, acá las marcas son claras y distintivas, pero no alcanzan el número ni el carácter abigarrado que sí logran en algunos bloques de Jujuy, Salta o La Rioja. En cuanto a las frases en latín, no tengo hasta la fecha noticia de marcas similares en otros sitios aproximadamente contemporáneos, por lo cual resultaría demasiado feble, de momento, aventurar una interpretación particular y desligada del contexto histórico de la arriería de ganado entre 1870 y 1920.

Como se ha visto en el tercer capítulo del presente escrito, el sitio Piedra de La Coca constituyó así mismo un importante lugar de paso entre la cuenca del Salado/San Pedro y el área del Loa; además de ser, aún en tiempos etnográficos, lugar de ofrendas para algunos viajeros o eventualmente arrieros del sector<sup>182</sup>. Por ende, no debería extrañar aquí la presencia de marcas de arriería; antes bien, lo que llama la atención es el discreto

---

<sup>179</sup> Fernández Distel, 1992.

<sup>180</sup> Podestá y Rolandi, 2001: 64.

<sup>181</sup> Aguayo y Castro, 2005: 249.

<sup>182</sup> Núñez et. al., 1997.

y constreñido espacio que ocupan estas realizaciones decimonónicas dentro del imponente bloque principal del sitio. En efecto, mientras el panel de mayor visibilidad siguió íntegramente en posesión de representaciones prehispánicas, fue sólo una de las caras laterales la que recibió las escuetas marcas de “1873” y “NOVIEM” (¿Noviembre?). Aparentemente, no hay aquí emblemas de propiedad ganadera, sino sólo el recordatorio de una fecha, que por otro lado podría corresponder al momento en el cual el grupo de viajeros ofrendó o dio gracias frente a este imponente peñón, testigo de siglos de rutas.

Está bien documentado en archivos históricos que la inscripción de iniciales, conjuntos de dos letras, una letra y un número, o bien signos convencionales, como una campana, la Flor de Lis o bien la Cruz del Sur, eran la forma oficial de distinguir la propiedad del ganado en Argentina<sup>183</sup>; sin embargo, esta realización de marcas “que en un principio fue perentoria necesidad, con el andar de los años llegó a convertirse en un verdadero blasón ganadero, distinción de lo ganado y orgullo de sus dueños”<sup>184</sup>. Así, pues, este emblema de posesión -y de distinción ante otros poseedores- prolifera en paisajes compartidos, por medio de las rutas donde los animales de unos y de otros deben transitar; en contraste, al otro lado de la cordillera parecen particularizarse los espacios por donde la tropa transita, pero no tanto así los blasones de posesión. Quizás por que, tan cerca de su destino final, los animales ya no pueden ser considerados como “propios” por quienes los llevan o los envían.

En entrevistas etnográficas realizadas a ancianos que en su juventud alcanzaron a arriar tropas de ganado desde Argentina hacia el Norte de Chile, Podestá y Rolandi señalan que:

Ellos mismos, protagonistas de estos arreos, explicaron la existencia de los grabados de marcas sobre las rocas para señalar que ‘por aquí pasaba el arreo de fulano de tal’ y que ‘ellos pintaban las marcas para que quede como un recuerdo’<sup>185</sup>.

Vale decir, existía dentro de la lógica de estos arrieros la intención de dejar “marcado” culturalmente un espacio físico hacia una difusa posteridad (“para que quede como recuerdo”), más allá del mero atributo funcional de establecer parámetros visuales para seguir una ruta. En este sentido, las marcas de arriería alcanzan, aún, a compartir algunas propiedades del arte rupestre en tanto la voluntad de permanencia de lo realizado. Además, quienes han utilizado estas lógicas de movilidad en tiempos históricos recientes, dan cuenta permanente en sus rutas de “pagos” o rituales de propiciamiento que, en gran medida, pueden considerarse deudores de la actividad ritual otrora realizada por los habitantes tradicionales en tiempos prehispánicos y coloniales<sup>186</sup>. Aún son rastreables retazos de esta percepción hierofánica de los sitios de arte rupestre, en la conducta reverente y el “pago” realizado por algunos camioneros y vehículos particulares que suelen transitar frecuentemente en medio de estas regiones.

---

<sup>183</sup> Fernández Distel, 1992.

<sup>184</sup> Oberti, en Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005: 50.

<sup>185</sup> Podestá y Rolandi, 2001: 66.

<sup>186</sup> Fernández Distel, 1992; Helsley, 1992; Podestá y Rolandi, 2001; Aldunate, Castro y Varela, 2002; Berenguer, 2004; Castro, Aldunate y Varela, Ms. 2005.

En otro contexto de marcas rupestres históricas tempranas, el contexto de sacralidad es aún más directo y rastreable hasta el presente; se trata del camino de ascenso desde el Pueblo Viejo de Caspana hacia la cruz del Calvario y una pequeña capilla, ubicadas sobre la explanada del alto en cuyos faldeos se emplaza el pueblo. Este corto camino – colindante por un trecho con el Cementerio de los Abuelos- se ha constituido en una vía procesional de los caspaneños desde momentos históricos difíciles de precisar, y aún es surcado con ese fin, principalmente con motivo de la festividad de la Virgen de la Candelaria, patrona de la comunidad<sup>187</sup>. En al menos dos imponentes bloques rocosos que jalonan el camino, se aprecian labradas con esmero las fechas de “1923” y “1939”. Muy posiblemente, dan cuenta de dos momentos especialmente significativos entre las procesiones hacia lo alto, los que de este modo quedaron marcados en medio de la vía sacramental, a ojos del resto de la comunidad y de quienes siguieron reactualizando el rito comunitario en las décadas siguientes.

Si bien la sacralidad aún parece asomarse en las marcas de arriería, y se instala frontalmente en las fechas marcadas en el Pueblo Viejo de Caspana, existe un claro componente que separa a todas estas representaciones con respecto a las lógicas tradicionales de realización rupestre; se trata de un componente que se extiende también a las figuras de La Costa, Pampa Vizcachilla, Piedra de La Coca, y varios sitios de la vertiente trasandina. Éste no es otro, que un cambio enfático en los propios códigos de la iconicidad, con el ingreso de la palabra escrita en medio de una lógica de representación en donde siempre había primado la aprehensión en tanto imagen. En efecto, las palabras y las cifras remiten a un universo sígnico, semiótico, convencional y mecánico, en tanto los íconos tradicionales en el arte rupestre habían abogado, aún en tiempos coloniales, por la “inmediatez de la imagen” y su aprehensión simbólica en múltiples niveles de sentido.

Sin embargo, el ingreso de palabras y cifras parece de alguna manera acomodarse al formato rupestre, respetando en gran medida sus lógicas de emplazamiento, de reutilización de sitios antiguos, de marcación de rutas, de veneración ritual en muchos casos; incluso en la síntesis expresiva. Por lo demás, la utilización de iniciales y otras “marcas” de posesión de ganado se transformaron, como hemos visto, en verdaderos “blasones” condensados, que al parecer se insertan con mayor comodidad y sentido espacial dentro de la iconicidad rupestre, que dentro de los papeles escriturales y burocráticos que dan fe sobre quién es quién en cuanto a ganado. Las mismas fechas grabadas sobre los bloques parecen insertarse en la lógica rupestre de buscar una permanencia que, al mismo tiempo, difumine la contingencia acusadora del momento exacto de su realización. De aquí que los distintos investigadores han tendido a confiar en la veracidad de las fechas grabadas; por lo general, los realizadores habrían tendido a grabar el presente ante la posteridad.

En buena parte de los casos hasta aquí expuestos ha existido la posibilidad de percibir, al menos parcialmente, la vinculación entre arte rupestre histórico y ciertos grupos de realizadores (arrieros de ganado entre Argentina y Chile, trabajadores o transeúntes de la posta de Santa Bárbara, feligreses de Caspana). No obstante, la incertidumbre de la autoría se agiganta a medida que han transcurrido las décadas y siguen realizándose representaciones rupestres, cada vez más diversificadas, eventualmente con menor prolijidad y destreza técnica, en sitios donde las facilidades de acceso han aumentado

---

<sup>187</sup> Varela, 1999.

progresivamente con el avance de la modernidad. Resulta, una vez más, ilustrativo el caso de Pampa Vizcachilla, que actualmente ha sumado a su tránsito de lugareños y de automóviles regionales el ser lugar de visita para buses de turistas internacionales. Baste decir que, en el lapso comprendido entre Octubre de 2001 y Octubre de 2007, el caudal de motivos rupestres ha aumentado en algunos de sus bloques. ¿Ameritan todas estas nuevas figuras ser llamadas “arte rupestre”? por el contrario, ¿ameritan todas ellas ser llamadas “vandalismo”? Vamos por parte.

En primer lugar, existe en Pampa Vizcachilla una serie de motivos que podrían resultar contemporáneos de las marcas de arriería, pero para las cuales no existen aún vinculaciones contextuales fehacientes: es el caso de una figura antropomorfa frontal, estática, grabada con prolijidad y trazo profundo y en la cual puede apreciarse un sombrero de ala ancha, una línea que separa el “pantalón” del cuerpo, y un fusil portado en un brazo. Por tratarse de la única arma de fuego presente en la iconografía rupestre del área, y dado que el conflicto armado más significativo en la región -desde que están en uso los fusiles- ha sido la guerra del Pacífico, no resultaría inverosímil postular una asociación entre “el fusilero” y dicha conflagración; empero, en el estado actual del conocimiento rupestre, esta propuesta todavía resulta inasible.

Otros tantos motivos claramente históricos comparten con “el fusilero” una realización prolija, que por lo general no interfiere directamente sobre motivos anteriores; de hecho, todo el paredón Este de Vizcachilla 1 cuenta con imágenes antropomorfas y zoomorfas históricas (caballos, cánidos y camélidos pseudo-esquemáticos, que comparten pátina y trazo con los anteriores); en tanto, el paredón Oeste se mantiene íntegramente en manos de las figuras prehispánicas. Entre los distintos motivos del paredón Este destaca otro antropomorfo con sombrero, y una figura femenina con vestido, sobre la cual aparece escrita la siguiente leyenda: “LA MARI”. Así mismo, en medio de dos caballos se observa la frase: “EL TATA”.

En tanto, otros motivos dispersos entre los cuatro carcanales de Pampa Vizcachilla no pueden sino corresponder a momentos recientes: entre ellos, una curiosa figura zoomorfa, que asemeja a un títere<sup>188</sup>, realizada en frente de un felino prehispánico; un curioso ratón, que parece evocar los dibujos animados de la década del '50, grabado muy cerca de una hilera de camélidos esquemáticos prehispánicos; o una especie de caballo, grabado por incisión muy superficial, irregular y desprolija, que fue ubicado en posición confrontada a un camélido esquemático claramente prehispánico.

Claramente, las representaciones más recientes permiten apreciar el ingreso en los soportes rupestres de una iconicidad “prestada” de otros estímulos visuales, propios del mundo contemporáneo. Es el caso de dos motivos en escena, que aparecieron en algún momento entre nuestras campañas del año 2001 y del año 2003<sup>189</sup>. Se trata de un antropomorfo muy simple, con cuerpo de palote, al estilo “*naif*” con que se asocian los dibujos de infantes preescolares; lo acompaña el diseño sintético de un platillo volador. El colega D. Artigas logró elucidar que ambos motivos eran deudores de la presentación visual del programa de Televisión “Tronia”, dedicado al público infantil en TVN<sup>190</sup>; en este caso, pues, la imagen televisiva precedió a la representación rupestre. En tanto, a no

---

<sup>188</sup> Semejante al dibujo animado de origen japonés “Pikachu”, de acuerdo al juicio comparativo de D. Artigas, com. pers. 2004.

<sup>189</sup> Proyecto Fondecyt n° 1011006.

<sup>190</sup> D. Artigas, com. pers. 2004.

más de 250 metros de un bloque de arte rupestre perteneciente a la serie “Taira-Tulán” en Pila (Caspana), un bloque presenta en pintura roja el característico rostro de “Condorito”, héroe popular de la historieta chilena. En este caso, el préstamo de imagen proviene desde el mundo del cómic al soporte rupestre.

En tanto en la quebrada de Cupo, en el propio contexto de los aleros con pinturas rupestres, se observa un bloque con dos camiones, grabados en trazo débil, pero con proporciones coherentes y buen nivel de detalles<sup>191</sup>. Se encuentran contiguos, pero no interfieren con los motivos prehispánicos; además, son aparentemente las únicas “intromisiones” históricas en el arte rupestre del lugar. Ante los camiones de Cupo, resulta difícil no pensar en el barco de La Costa; un importante referente de movilidad y transporte contemporáneo a cada momento histórico, plenamente presente en los universos simbólicos de sus respectivos realizadores.

Finalmente, podemos mencionar la intromisión de realizaciones en las cuales queda, aparentemente, sólo una de las propiedades definidas para el arte rupestre en el primer capítulo del presente escrito: el afán imitativo, el llamado del emplazamiento natural que ya ha sido reconocido como espacio cultural por otros. Se trata de inscripciones como la frase: “ARICA”, realizada con pintura blanca en un panel de Chuschul; escrita a la ligera, con rapidez moderna, sobre motivos más antiguos a lo que no niega ni acepta; opta sólo por obviarlos. Frases de giras de estudio, nombres y el apóstrofe “...2001” parecen más cercanas a la lógica del graffiti que a la del arte rupestre, en tanto fenómeno plenamente urbano que en su génesis niega uno de los principios de la realización rupestre: la elección del soporte resulta indistinta.

Para el graffiti, cualquier soporte da lo mismo, pues se trata de descontextualización y homogeneización, al mismo tiempo. Si las letras de los arrieros respetaban la lógica icónica, la lógica del emplazamiento y la continuidad de “los pagos”, las frases del graffiti son, en cambio, reemplazo rápido y enfático de la iconicidad por la palabra. Las pinturas de propaganda política, presentes en bastantes sitios en Chile y países cercanos, caen precisamente en esta compulsión de llenar espacios indistintos, o superponerse brutalmente a representaciones anteriores. No perciben la existencia de una lógica rupestre previa, por lo que, virtualmente, rompen la cadena diacrónica del arte rupestre no sólo físicamente, sino también en su eficacia simbólica.

Por ende, me atrevería a señalar que el dilema de la continuidad y del fin del arte rupestre no posee una línea de tiempo que la separe, en todos los casos, de la llegada del vandalismo o del simple y “neutro” graffiti<sup>192</sup>. En tanto sigan existiendo propiedades características del arte rupestre –eficacia simbólica, poder del emplazamiento, poder de la imagen o alta iconicidad, vehículo transversal entre culturas-, aún las nuevas adiciones podrían ser entendidas como arte rupestre; quizás “Condorito” y “Tronia” entren en este segmento. Por contraparte, las intromisiones que niegan estas propiedades y sólo extienden su cobertura indistinta de superficies con un mensaje de saturación, tal vez puedan ser llamadas, propiamente, “graffiti” o cuando corresponda “acción vandálica”. Bajo esta elucubración, puede haber arte rupestre que data del año 2000, y vandalismo o graffiti del año 1985. Por supuesto, el tema dista de agotarse: quizás

---

<sup>191</sup> De hecho, se han encontrado otras figuras de camiones grabados en la quebrada de Vizcachuno –Alto Loa- (V. Castro, com. pers. 2008).

<sup>192</sup> Suponiendo que algún tipo de expresión pueda ser calificada de neutra; un dilema sin duda más afín a otro tipo de estudio, que al que se ha abordado en el presente escrito.

alguien podría reponer que la frase plasmada: “*Negro y Alix 2002*”, no carece de la intención por proyectar un momento del presente hacia el futuro...tal como hace varias décadas lo hicieran los arrieros entrevistados por Podestá y Rolandi.

No obstante, y dejando de lado el grafitti, aún resulta pertinente evaluar si las representaciones históricas y contemporáneas que comparten algunas o varias de las propiedades definidas para el arte rupestre, poseen también la propiedad central a los fines de este escrito: el arte rupestre entendido como hierofanía. ¿En qué momento el arte rupestre pierde esta propiedad? ¿Cuándo se seculariza? Dado que la sacralidad siempre se define por la relación entre alguien y aquello que éste considera sagrado<sup>193</sup>, necesariamente habrá que considerar las percepciones de quienes se vinculan actualmente con las representaciones.

Por un lado, se encuentran las personas que, pese a manifestar respeto o incluso convicción en el potencial hierofánico o sobrenatural de las representaciones, prefieren cautamente mantenerse al margen de ellas. Es el caso visto por las indagaciones etnográficas de V. Castro y F. Gallardo en la sub-región del Salado<sup>194</sup>, y es también la posición de los pobladores de Matancilla con respecto a las representaciones de Likan Este y Pampa Vizcachilla<sup>195</sup>. Por otro lado, se encuentran quienes aún visitan y ofrendan a las representaciones antiguas, algo que particularmente se percibe en atisbos de la cultura material como hatos de caramelos, alcohol, “paquetitos” semejantes a ciertas ofrendas de la “missa andina”<sup>196</sup>, y montoncitos de coca.

Incluso habitantes de la región que aparentemente se encuentran anclados en una vida urbana y moderna, coligen e interactúan actualmente con la propiedad hierofánica del arte rupestre. Don Luis Zambrano, conductor, guía y asistente multidisciplinario de nuestras visitas a terreno<sup>197</sup>, residente en Calama, no ve contradicción alguna entre su vida anclada firmemente en los derroteros de la modernidad, y los respetuosos pagos que realiza sí o sí antes de hollar un sitio de arte rupestre. No obstante existen, todavía, rituales de más estrecha comunión con el arte rupestre, que por razones obvias es muy difícil de sacar a la luz etnográficamente:

La gente de Yaraque, al menos algunas personas, todavía creen en el poder asociado con el sitio de Korini 3, y hacen sus ofrendas para recibir algo a cambio, relacionado con la fertilidad. El señor quien me llevó se puso incómodo al mostrarme el sitio, diciendo ‘perdón, los abuelos creen, y hacen sus ofrendas’, como presintiendo que la mancha de sangre no me iba a gustar. Espero que no fue porque soy mujer o extranjera<sup>198</sup>...En vista de que no me dijo esto, creo que fue la primera razón: que no me iba a gustar, y que pensó que yo podía tener una mala impresión de la gente de Yaraque por continuar con sus creencias antiguas<sup>199</sup>.

Al igual que en el caso del sitio boliviano aquí transcrito, la sangre de ofrenda de animales aún puede ser constatada en algunos sitios de la vertiente chilena; no obstante,

---

<sup>193</sup> Meslin, 1978.

<sup>194</sup> Castro y Gallardo, 1996.

<sup>195</sup> Aguayo y Castro, 2005.

<sup>196</sup> Flores Ochoa, 1998.

<sup>197</sup> Proyecto Fondecyt n° 1011006.

<sup>198</sup> La investigadora en cuestión es norteamericana.

<sup>199</sup> Helsley, 1992: 38.

la negación obstinada y la desconfianza para el reconocimiento de estas actividades son mucho mayores en Chile.

De este modo, puede señalarse que existiría aún una pervivencia del sentido hierofánico del arte rupestre, entre quienes poseen o creen poseer cierto grado de continuidad cultural con los antiguos realizadores; no obstante, el respeto distante, e incluso el pago de ofrendas, indican que tampoco este sentido hierofánico se ha perdido del todo para personas que no poseen ningún grado de continuidad cultural directa con los antiguos realizadores.

Así, en los casos en que existe continuidad cultural, resulta pertinente extrapolar hasta cierto punto una aseveración referida a los sitios de arte rupestre de Bolivia, en el entendido de que esos lugares “mantenían su importancia y, probablemente, su carácter sagrado durante la colonia. En realidad, hasta nuestros días, los indígenas de la región mantienen creencias religiosas respecto a los sitios de arte rupestre”<sup>200</sup>. En tanto, para los casos en que no existe una continuidad cultural fehaciente, parecería operar el siguiente principio: “La atracción del soporte y de las imágenes anteriores sorteas las diferencias inmediatas para transmitir, en el menor de los casos, la certeza de que se está frente a un objeto que trasciende lo cotidiano”<sup>201</sup>.

De tal modo, ante la pregunta planteada: ¿en qué momento el arte rupestre pierde su propiedad hierofánica?, la respuesta no puede ser sino: en tanto existan personas y grupos que perciban una relación de sacralidad en torno al arte rupestre, no podría propiamente decirse que esa propiedad se ha perdido. A la segunda pregunta: ¿en qué momento se seculariza el arte rupestre?, la respuesta debiese ser: el arte rupestre no se seculariza uniformemente para todos. Sin embargo, los procesos parciales de secularización no se iniciaron con la llegada de los españoles a la región, sino recién en tiempos republicanos; entendiéndose que el propio proyecto de la república es, en sí, una secularización, extrapolada con disímil éxito a los universos simbólicos de quienes habitamos en medio de mosaicos híbridos de modernidad/no modernidad<sup>202</sup>.

Sin embargo, es efectivo que muchas representaciones relativamente recientes no parecen conjugarse en ningún caso con el entendimiento mayor de un sistema simbólico sacralizado. Quizás en el caso de “Condorito” y de “Tronia”, resulta acertado recordar que se puede llegar a un grado en que “el símbolo es comprendido de una manera pueril, es decir excesivamente concreta y desprendida del sistema del que forma parte”<sup>203</sup>. Empero, puede que no resulte un despropósito pensar que estas adiciones recientes, venidas desde otros sistemas simbólicos, puedan llegar a adquirir con el paso del tiempo si quiera parte de la propiedad de sacralidad que el resto del conjunto proyectará hacia particulares grupos humanos, quienes contemplarán las imágenes en tres o en diez siglos más.

---

<sup>200</sup> Strecker, 1992.

<sup>201</sup> Aguayo y Castro, 2005: 240.

<sup>202</sup> García Canclini, 2004.

<sup>203</sup> Eliade, 1996 (1964): 396.



### ***Tradición, Sincretismo y Secularización: Conclusiones Preliminares***

En términos políticos, la anexión oficial del territorio de Atacama dentro del dominio hispano se produjo sólo a partir de 1557; la naturaleza efectiva de este dominio no redundó en una aculturación exhaustiva, por razones tales como: la baja demografía de españoles durante la mayor parte del período colonial; la vastedad del territorio, y la dificultad de las autoridades para hacer efectivo su alcance en sectores de difícil acceso por la propia lejanía y las asperezas geográficas; la propia lógica indígena, en términos de mantener una amplia movilidad entre distintas áreas ya incorporadas dentro del dominio español; y algunas medidas coloniales contraproducentes, que generaron verdaderos refugios identitarios, como la prohibición para los indígenas de portar “ropas de Castilla”. Este alcance limitado también se proyectó al propio ámbito de la evangelización, pues se evidenciaron estrategias de resistencia cultural en términos de mantener reductos ocultos para actividades cúllicas<sup>204</sup>, y también de resemantizar símbolos cristianos<sup>205</sup> y utilizar soportes muebles como medio discreto para la transmisión de la memoria oral indígena<sup>206</sup>. La mantención de lenguas locales durante la mayor parte del período colonial (kunza, aymara, quechua y “la lengua de los camanchacas”) también contribuyó a todo esto.

No obstante estos notorios elementos de resistencia y, por ende, de pervivencia cultural, los universos simbólicos de la población local fueron efectivamente modificados en tanto el proceso de evangelización que en un principio no superó un nivel superficial llegó, finalmente, a la constitución efectiva de un catolicismo sincrético. En efecto, terminó por configurarse un sistema mítico-ritual con activa inclusión de la Virgen y los Santos Patronos, realizados a su vez desde la iconicidad; en conjunto con la valoración vital y activa de los elementos del paisaje, derivada desde tiempos preincaicos. De este modo, mientras algunos constituyentes del marco religioso pre-cristiano vivieron la clandestinidad y terminaron por generar una carga negativa incluso para parte de las propias comunidades, otros elementos se reorientaron dentro de los peculiares parámetros que alcanzó el catolicismo andino en Atacama.

En este contexto, el arte rupestre fue en primer término uno de los referentes neurálgicos para la resistencia cultural; las claras ordenanzas del virrey Toledo para combatir la vigencia hierofánica de los sitios rupestres tienen un claro correlato en sectores y sitios de la Provincia del Loa y del resto de la región circumpuneña, en los cuales la realización de representaciones y la actividad votiva hacia éstas y sus emplazamientos manifiestan una clara continuidad en lugares como Ayquina, algunos paneles en el Alto Loa, y sitios de la vertiente argentina como Doncellas, Sapagua e Inca Cueva. Desde un punto de vista formal y técnico, las lógicas de realización no evidenciaron cambios drásticos; en vez de ello, la intrusión de figuras ecuestres en tanto íconos emblemáticos del nuevo orden evidenciaron una continuidad de las lógicas de representación precedentes. Por otra parte, las Cruces de extirpación de idolatría se constituyeron en un fuerte referente icónico que da cuenta de que el clero cristiano también se vio involucrado en el reconocimiento de la potestad hierofánica del arte rupestre, aún cuando fuere para anularlo en tanto encarnación del Mal.

---

<sup>204</sup> Castro, 1997.

<sup>205</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990.

<sup>206</sup> Martínez, 2005.

El quiebre evidenciado por la independencia de Hispanoamérica, y el surgimiento de repúblicas inspiradas en el ideario de la Ilustración, no tuvieron el mismo peso en el antiguo corregimiento de Atacama que sí generaron en los núcleos centrales de las ex-colonias emancipadas. De hecho, la percepción de las poblaciones locales acerca de un abandono por parte de las autoridades se agudizó, añadiéndose a ello una escasa comunicación y creciente desconfianza hacia las nuevas instituciones y construcciones burocráticas, en principio, derivadas de la novel república boliviana<sup>207</sup>. Mayor impacto tuvo el abrupto auge de la gran minería a partir de mediados del siglo XIX, pronunciado aún más luego de la guerra del Pacífico y del traspaso a la República de Chile. En esos momentos es cuando se aprecia una constante afluencia demográfica desde distintas partes del país, portadores de una cultura mestiza rural (o, en otros casos, asalariados urbanos y mineros) que generó cambios en la economía y por ende a mediano plazo también en el aspecto social; como es sabido, a una escala de tiempo aún mayor, el cambio social genera a su vez cambio cultural.

No sabemos cuánto tiempo se extendió la práctica del arte rupestre como tal, en tanto entidad plenamente hierofánica y clandestina, por medio de la realización de íconos de continuidad prehispana, y también con la incorporación de íconos posteriores al contacto (sombreros, caballos, figuras ecuestres). Lo concreto es que la “apertura” del arte rupestre a realizaciones heterogéneas y aparentemente secularizadas se produce tardíamente y coincide con el momento histórico de emergencia de la gran minería y de nutrida afluencia demográfica a la región; en efecto, en contemporaneidad con estos sucesos es que podemos apreciar las representaciones identificadas con la Fase La Isla<sup>208</sup>, el antropomorfo con bayoneta de Pampa Vizcachilla, las letras y cifras grabadas propias de la actividad de arriería, y posiblemente también los barcos a vela de Chuschul. No obstante, se aprecia que estas representaciones mantienen parte de las propiedades del arte rupestre, sobre todo en lo relativo al poder del emplazamiento y a una lógica de distribución posiblemente inspirada en el propio arte rupestre prehispánico (esto último, sobre todo en el caso de las marcas de arriería).

Propiamente, la realización de motivos rupestres ha tendido en décadas más recientes a la heterogeneidad, la deficiencia técnica y, en general, a una ruptura parcialmente manifiesta del sentido hierofánico; no obstante, como se ha apreciado, algunas de estas propiedades pudieron mantenerse parcialmente, o bien reconfigurarse bajo premisas tales como la reivindicación étnica. No obstante, si bien la realización vigente de figuras rupestres ha experimentado un brusco vuelco en cuanto a su pregnancia simbólica, por otro lado la actividad votiva relacionada al arte rupestre se mantiene, en muchos casos, viva, si bien es realizada con cautela o, en algunos casos, de modo directamente clandestino (como nos lo expresa A. Helsley para el caso de Yaraque, Bolivia<sup>209</sup>).

Finalmente, debe señalarse que la actividad del graffiti —entendida aquí como una expresión plasmada en soportes parietales, que directamente se desentiende de todas las propiedades enunciadas para el arte rupestre— es en la región de estudio bastante menor a lo que pudiera pensarse, lo cual podría dar cuenta de que el sentido hierofánico proyectado por las manifestaciones rupestres y sus emplazamientos no se encuentra, para todos los casos, completamente abolido.

---

<sup>207</sup> Núñez, 1992.

<sup>208</sup> Berenguer et. al., 1985.

<sup>209</sup> Helsley, 1992.

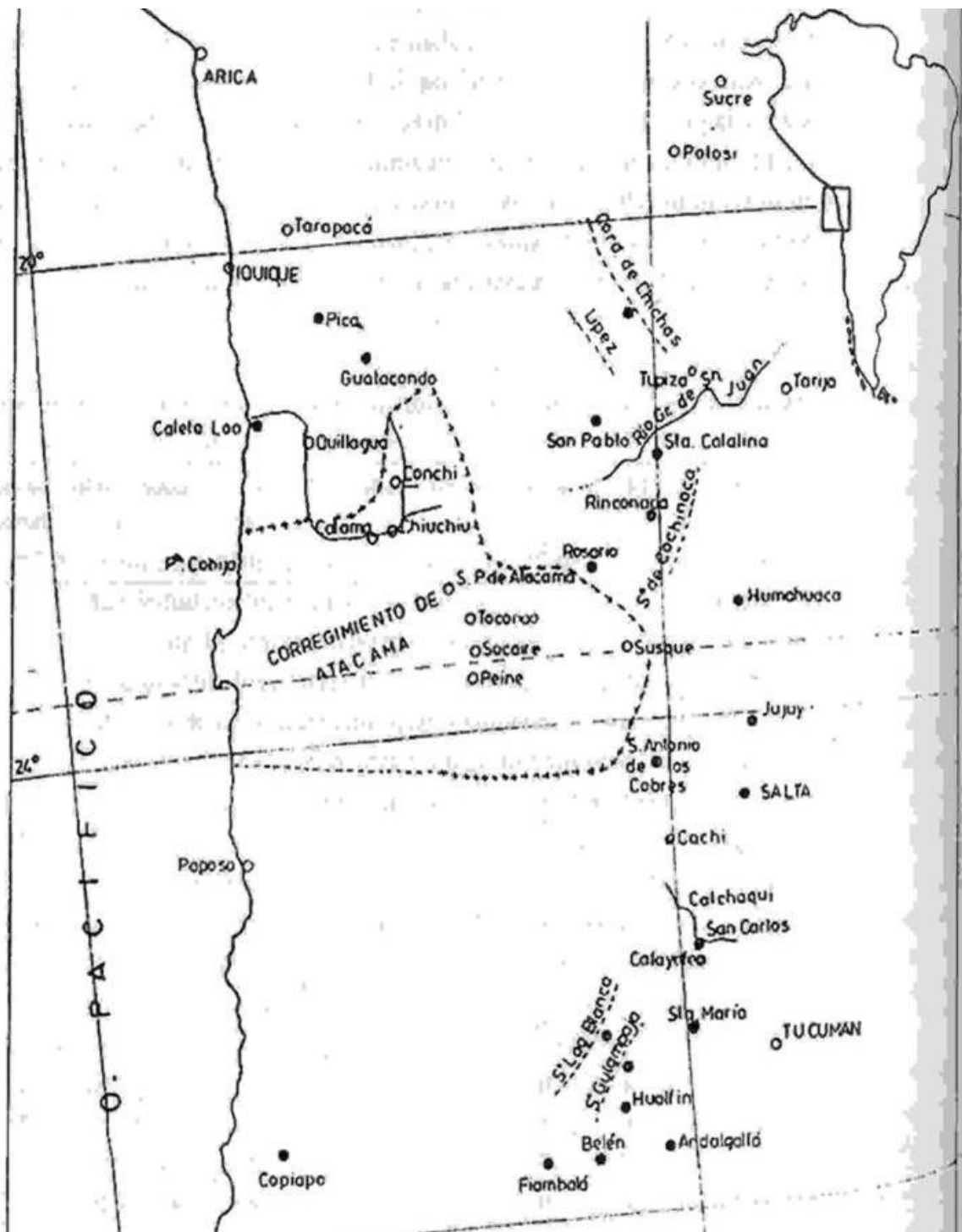


Figura 1.

Límites del Corregimiento de Atacama durante la Colonia (En Hidalgo, 2004).



**Figura 1. Vistas del Árbol de Tilomonte, con Cruz Cristiana tallada e inscripción con la siguiente leyenda: "Año 1681. La concebida". Foto: Esteban Aguayo.**



**Cruz Cristiana en jamba de acceso al Alero Zurita. En Berenguer, 1999.**



**Cruces cristianas en Santa Bárbara 144. En Berenguer, 2004b.**

**Figura 2.**



**Figura 3. Cruces cristianas grabadas en un bloque en El Abra. Foto: Victoria Castro.**



**Figura 4. Cruz Cristiana sobre bloque con gran personaje prehispánico complejo; sector de Lasana. A la derecha, acercamiento de la misma figura. Foto: Esteban Aguayo.**





**Figura 5. Cruces cristianas grabadas sobre círculos concéntricos prehispánicos, en Tumilki (Potosí, Bolivia). En Strecker, 1992.**



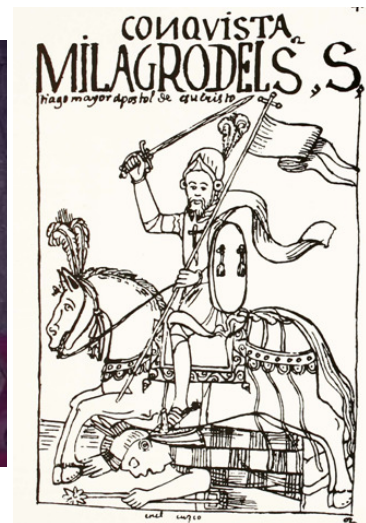
**Figura 6. Imágenes ecuestres en el sector de Ayquina. En Gallardo, Castro y Miranda, 1990.**



**Figura 7. Imágenes ecuestres en bloques de Ayquina.  
Fotos: Victoria Castro.**



**Imagen del Apóstol Santiago en Laguna Colorada (Sud-Lípez, Bolivia). Foto: Victoria Castro.**



**Ícono del Apóstol Santiago "Mataindios", según Guaman Poma. En Gallardo, Castro y Miranda, 1990.**

**Figura 8.**



**Figura 9. Escena de confrontación con presencia de figura ecuestre; Sapagua, Jujuy. En Aschero, 1999.**



**Antropomorfos con sombrero alón en las cercanías del alero Santa Bárbara. En Berenguer, 1999.**



**Figura ecuestre con sombrero alón, en las cercanías del Alero Santa Bárbara. En Berenguer, 1999.**

**Figura 10.**





Figuras ecuestres en Laguna Colorada (Jujuy, Argentina). En Fernández Distel, 1992.



Figura ecuestre en Tunari (Cochabamba, Bolivia). En Querejazu, 1992.

Figura 11.

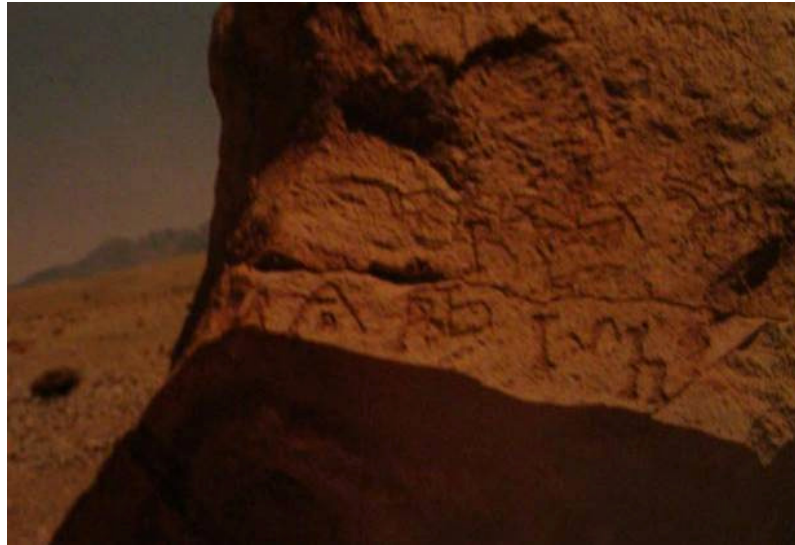
Figura 12.  
Imágenes ecuestres en Inca Cueva (Jujuy, Argentina). En Fernández Distel, 1992.



**Figura 13. Cruz de extirpación de idolatrías y letras de tipografía decimonónica en contexto directo con figuras prehispánicas; sector Pona, borde superior del valle de Lasana. (Foto: Museo de Lasana).**



**Figura 14. Bloque de piedra en la quebrada de Quinchamale. Se aprecia el diseño de letras grabadas en tipografía decimonónica, junto a camélidos y grecas prehispánicas: nótese la existencia de contigüidad, pero no de superposición. Foto: Macarena López.**



**Figura 15. Letras grabadas y figuras ecuestres en la Quebrada de Quinchamale. En Berenguer, 1999.**



**Fechas inscriptas en Pampa Vizcachilla; posible asociación a la arriería. Foto: Esteban Aguayo.**



**Letras históricas en Piedra de La Coca, en contigüidad con figuras prehispánicas. Foto: Esteban Aguayo.**

**Figura 16.**



**Figura 17. Letras y signos asociados a la actividad de la arriería en Ischiguasto, Argentina. En Podestá y Rolandi, 2001.**



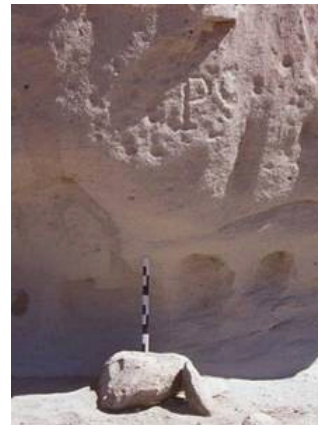
**Figura 18. Imágenes pertenecientes a la Fase La Costa (Santa Bárbara).  
Foto: Fernando Maldonado.**



**Figura 19. Imágenes pertenecientes a la Fase La Costa (Santa Bárbara). Foto: Fernando Maldonado.**



**Imágenes históricas en Pampa Vizcachilla: nótese el personaje con sombrero. Foto: Diego Artigas.**



**Letras grabadas en Pampa Vizcachilla 3 Foto: Diego Artigas.**

**Figura 20.**

**Imágenes históricas republicanas en Pampa Vizcachilla 1. Foto: Diego Artigas.**



**Imagen de caballo histórico en Pampa Vizcachilla. Foto: Diego Artigas.**



**Figura 21.**



**Figura 22. Camiones grabados en la Quebrada de Cupo. Foto: Diego Artigas.**



Imagen del personaje de caricaturas “Condorito”, en el sitio Condorito de Pila.  
Foto: Esteban Aguayo.



Graffiti con la palabra “Arica” en medio de representaciones prehispánicas; Chuschul. Foto: Esteban Aguayo.

Figura 23.



Antropomorfo naif y figura de un “OVNI” en Pampa Vizcachilla; de aparición reciente (entre 2001 y 2003).  
Foto: Diego Artigas.



Figura de un “Ojo”, de reciente aparición en Pampa Vizcachilla (entre 2003 y 2007). Foto: Esteban Aguayo.

Figura 24.

## Parte VI

### El Juego de los Íconos: procesos y estructuras

#### *Sitios, Emplazamiento y Ubicación*

Como se aprecia en el cuadro n° 1<sup>1</sup>, los sitios incluidos dentro del desarrollo del presente estudio pueden ser reducidos a 65 unidades. Debe entenderse que, dentro de éstas, algunas están compuestas por subdivisiones de amplio rango espacial (verbigracia: Ayquina y Pampa Vizcachilla); otras unidades, en cambio, pueden estar conformadas por un solo panel (verbigracia: Cueva del Diablo). No obstante, el cotejamiento entre estas unidades disímiles se encuentra principalmente validado por dos criterios: en primer lugar, algunas de las unidades más extensas ya han sido investigadas y dadas a conocer en tanto conjuntos (como el propio caso de Ayquina y el de Quezala); en segundo lugar –como ya se advirtió en la Parte II-, este cotejamiento es fundamentalmente cualitativo, centrado en criterios iconográficos, de recurrencia espacial y de persistencia temporal; por ende, no considera el establecimiento de correlaciones estadísticas entre sitios, las que, en el contexto del presente estudio, resultarían espurias<sup>2</sup>.

Del total de 65 sitios que han nutrido este escrito, 16 corresponden al Alto Loa, 15 a la subregión del Salado, otros 15 a la región en torno a San Pedro y al Salar de Atacama, y sólo 2 pertenecen al Loa Medio. Como se ha visto en los capítulos precedentes, la inserción del presente estudio en el contexto de una discusión regional circumpuneña ha permitido así mismo la inclusión de 4 sitios bolivianos, y de 13 pertenecientes al Noroeste Argentino. Dentro de los sitios de Bolivia, tres de ellos pertenecen al Suroeste, área cuya vinculación con la prehistoria e historia de la Provincia del Loa ha sido recurrentemente reconocida por distintos investigadores<sup>3</sup>. En tanto, el sitio restante – Tunari- pertenece al Departamento de Cochabamba; pese a no integrar espacialmente el área de interacción circumpuneña, el carácter histórico colonial de sus representaciones rupestres permiten plantear como justificado un cotejamiento que, al menos desde fines del siglo XVI, guarda relaciones contextuales con la Provincia del Loa, aún cuando sólo sea en términos de dominio colonial y lógicas de extirpación de idolatrías.

A partir del Cuadro n° 2<sup>4</sup>, pueden percibirse algunas peculiaridades con respecto al emplazamiento de estas 65 unidades; por ejemplo, sólo 14 de ellas se encuentran en cercanía relativa con espacios ocupados por habitantes actuales<sup>5</sup>, lo cual permite a su vez visualizar algunas pistas de la relación entre éstos últimos y la puerta hacia el pasado que potencialmente encarna cada sitio rupestre. En Tilomonte y Peine, he podido

---

<sup>1</sup> Cuadro n° 1: Sitios, Ubicación y Emplazamiento.

<sup>2</sup> Este criterio de cotejamiento cualitativo ya fue aplicado por Sepúlveda (2003), con el fin de integrar en su análisis sitios de los cuales poseía desiguales niveles de información.

<sup>3</sup> Núñez y Dillehay 1979, Schiappacasse, Castro y Niemeyer 1989, Castro 1997, Hidalgo 2004, entre muchos otros.

<sup>4</sup> Cuadro n° 2: Contextos de Emplazamiento.

<sup>5</sup> Para el presente caso, se considera esta contiguidad o cercanía relativa a partir de un kilómetro o menos desde cada sitio rupestre a cada habitáculo contemporáneo.



percibir que dicha vinculación es consciente, actualizada, en tanto referencia histórica de identidad local; en cambio, en Ayquina –de acuerdo a lo que nos refiere el escrito de Castro y Gallardo-, la persistencia de la sacralidad del arte rupestre puede aún generar tanto reticencia, como cierto grado de reverencia<sup>6</sup>.

En tanto, los habitantes del pueblo de Matancilla parecen mostrar cierto grado de distancia –al menos explícitamente- con respecto a las representaciones rupestres de Likan Este, aunque algunos de los paneles de este sitio evidencian la presencia de ofrendas subactuales<sup>7</sup>. También se aprecian ofrendas subactuales en sitios del Alto Loa, pese a que la demografía se ha reducido al mínimo en el sector durante las últimas cuatro décadas<sup>8</sup>. Por otro lado, al preguntar a actuales habitantes caspaneños con respecto a los sitios rupestres aledaños a su pueblo, he podido observar tanto una apreciación “racionalizada” de estos lugares –relacionada a nivel de discurso a la re-etnificación, identidad y orgullo local-, como también un respeto hacia la dimensión sacra de estas manifestaciones propias “de los abuelos”.

Por otro lado, la asociación contextual entre sitios rupestres y la variable compuesta por caminos y senderos (de uso histórico y/o prehistórico) resulta decidora: 33 de las 65 unidades de estudio presentan este vínculo, permitiendo ratificar parcialmente la asociación espacial entre vías prehispánicas y sitios rupestres planteada por el Modelo de Movilidad Giratoria –sin por ello ratificar, necesariamente, la vinculación funcional que también propugna dicho modelo con respecto a ambas variables-. Lo concreto es que muchas vías de tránsito han sido persistentemente reutilizadas a lo largo del tiempo<sup>9</sup>, e incluso algunas de se han mantenido en uso intermitente hasta el día de hoy, como es el caso de la Piedra de la Coca y también de Pampa Vizcachilla. En este sentido, la vigencia de un itinerario culturalmente arraigado puede ser en algunos casos extrapolado a la vigencia de los propios hitos rupestres, lo cual también incide en ofrendas o “pagos”. En otros casos, los senderos históricos de arrieros hacen suya una lógica de apropiación cultural (rupestre) del paisaje, tanto en espacios que tenían representaciones más antiguas, como en otros que no contaban con ellas.

Por otro lado, 30 de los sitios consideran una contextualización directa con cursos de agua, ya sea naturales (ríos, manantiales, ojos de agua) o por mano del hombre (canales, acequias), ratificando una correlación recurrente que ha sido interpretada –para casos puntuales- como una propiciación hídrica directamente vinculada al rol votivo del arte rupestre<sup>10</sup>. Más allá de esta directa contiguidad, debe señalarse que otros sitios, si bien no se encuentran directamente aledaños a cursos de agua, sí tienen como principal eje de referencia espacial el curso relativamente cercano de algún río –como es el caso del Salado, el Caspana, el San Pedro y también el propio Loa, en el sector de Alto Loa-. En general, las quebradas son un eje recurrente para la realización de arte rupestre en la región de estudio, ya sea en el curso bajo de las mismas, o por sobre sus flancos; lo cual se constituye claramente en uno de los pilares de la lógica de realización rupestre, al menos en la región de estudio.

---

<sup>6</sup> Castro y Gallardo, 1996.

<sup>7</sup> Aguayo y Castro, 2005.

<sup>8</sup> Berenguer, 2004.

<sup>9</sup> Varela 1999, Castro et.al. 2004.

<sup>10</sup> Berenguer 2004, 2004b.

En tanto, 43 de los 65 sitios presentan, en su contexto directo, estructuras arqueológicas que a primera vista parecen implicar que, usualmente, el arte rupestre de la región suele verse “acompañado” de otros componentes del registro arqueológico; no obstante, esta cifra debe ser observada con mayor cautela. En primer lugar, en 8 de los casos, son las representaciones rupestres las que se insertan en las propias paredes de estructuras habitacionales (como es el caso de los sitios -disímiles en tamaño- de Turi, Santa Bárbara 41 y San Bartolo); en otros casos, si bien la contigüidad es directa, queda claro que paneles rupestres y estructuras habitacionales se insertan en espacios diferenciados entre sí. Finalmente, en otros casos las estructuras corresponden a pircados o paravientos menores, en torno a los propios paneles rupestres.

Finalmente, si consideramos la realización de representaciones rupestres a partir de tres tipos de superficies (pared rocosa; bloques sueltos; aleros o cuevas), podemos apreciar que sólo 6 de los 65 sitios presentan los tres soportes en conjunto. En tanto, el soporte más recurrente corresponde sólo a bloques (25 sitios), seguido a larga distancia por la conjunción de bloques y pared rocosa (11 sitios). En tanto, la realización de arte rupestre en aleros, generalmente considerada como una variante de suma recurrencia, en realidad se resume en la presente muestra a 17 casos en conjunto: 4 unidades compuestas por sólo aleros, 6 unidades compuestas por la conjunción de aleros y bloques, otras 6 unidades que presentan en conjunto las tres variantes, y sólo un caso compuesto por la conjunción de aleros y pared rocosa.

Si bien la consideración de Cupo como un solo conjunto podría ser tomada como un importante sesgo en la materia (está integrado por cuatro aleros), resulta importante destacar que la realización rupestre en aleros sí alcanza una frecuencia más alta en representaciones de tiempos formativos, y que de hecho su mayor comparecencia dentro de la presente muestra se debe a los sitios del Salado que aquí han sido identificados como cercanos, temporal y estilísticamente, a las representaciones formativas de la misma sub-región. En otros casos, en cambio, el alero resulta sólo uno más dentro de las superficies disponibles para la realización rupestre, sin que aparentemente se aprecie una predilección demasiado marcada por éstos, en detrimento de bloques y paredes rocosas (como es el caso de Pampa Vizcachilla). No podría negarse la estrecha relación que, incluso a nivel transcultural, se ha determinado entre arte rupestre, aleros y sacralidad<sup>11</sup>; sin embargo, no se observa que ésta sea privativa ni excluyente a lo largo y ancho de la muestra de sitios que sustenta el presente estudio.

### ***Técnicas de Realización***

En cuanto al tipo de técnica utilizado<sup>12</sup>, el cuadro n° 3 nos permite apreciar que la mayor parte de las 64 unidades consideradas en el presente escrito se adscriben únicamente al formato de grabados, o petroglifos (41). Aún más, 9 de las unidades presentan tanto pinturas como grabados; 2 unidades presentan tanto grabados como pictograbados; y, en al menos un caso, se encuentran juntos grabados, pinturas y pictograbados (Pampa Vizcachilla). De tal modo, sólo 11 casos dentro de la presente muestra dan cuenta exclusiva de pinturas.

---

<sup>11</sup> Mostny, 1961; Clottes y Lewis-Williams, 2001; Berenguer, 2004b.

<sup>12</sup> Cuadro n° 3: Técnicas de Realización.

Entre éstos últimos, resulta interesante constatar la recurrencia en la asociación entre aleros y pinturas exclusivas en tamaño pequeño, como es el caso de Toconao, Toconce, Mallku Cueva y de los sitios del área de Caspana (Pilpila, Máquina Infernal, Cueva del Diablo). Como contrapartida, se hace manifiesta la elección de un gran paredón rocoso liso para figuras pintadas en mayor tamaño, como es el caso de Milla y de Chaquilla. En tanto, en el caso del sitio Las Planchadas (Salta), la elección de un paredón resultó afín a figuras de distinto tamaño.

En resumen, no sólo el eje mayoritario de las representaciones estudiadas corresponde a grabados exclusivos; además, en los casos en que éstos últimos comparten unidades junto a pinturas y a pictograbados, siguen siendo numéricamente predominantes frente a las expresiones pintadas<sup>13</sup>.

### ***Temporalidad***

La adscripción temporal, siempre dificultosa en lo que se refiere al arte rupestre, ha sido enfocada a partir de los criterios en principio enunciados en la parte II y luego largamente debatidos en las partes III, IV y V. De tal modo, este ordenamiento diacrónico ha sido visualizado más bien como un conjunto de procesos de cambio en (y entre) repertorios iconográficos, y no como una acumulación de unidades claramente separadas y sucesivas. En este sentido, es difícil dar cuenta de un corte temporal específico en las representaciones de muchos sitios, 36 de los cuales dan muestra de poseer representaciones adscribibles a más de un período (cuadro n° 4)<sup>14</sup>.

En primer término debe señalarse la presencia, en distintos sitios, de representaciones rupestres asociadas a tiempos prehistóricos previos a los considerados por este estudio; ello implica un reconocimiento precedente del emplazamiento como apto para tal particularización del espacio, se trate o no de pueblos con una clara continuidad cultural entre sí. Como muestra el cuadro n° 4, en 10 de estos casos dicha asociación corresponde a las secuencias estilísticas que han sido vinculadas al Período Formativo: Quesala, Tambo Salado, Pampa Vizcachilla, Likan Este, sector de Lasana, Santa Bárbara 21, 74, 174 y 518, e Inca Cueva.

Como está dicho, las diferencias iconográficas y estilísticas entre estas representaciones y aquellas que datan al menos desde el Período Intermedio Tardío son manifiestas, dando cuenta de distintas lógicas de representación; la excepción notoria la constituyen los sitios de Likan (Toconce), Máquina Infernal, Pilpila, Aleros de Cupo, Mallku Cueva y Chaquilla. En éstos, se hace manifiesto un cierto grado de continuidad con las representaciones pintadas del Estilo Confluencia, lo cual permite plantear tentativamente un momento histórico correspondiente a los inicios del Período Intermedio Tardío, luego interrumpido o abandonado en momentos en que emerge con fuerza el repertorio iconográfico de escudos, escutiformes y caravanas<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> En cualquier caso, debe hacerse notar que para los fines de esta tabla no se considera la relativa contigüidad con representaciones pintadas adscritas claramente al Formativo, como es el caso de los grabados del Pucara de Turi con respecto a algunas pinturas de estilo Confluencia, ubicadas en una quebrada aledaña al sitio.

<sup>14</sup> Cuadro n° 4: Temporalidad.

<sup>15</sup> Planteamiento sostenible en fechados absolutos aplicados al contexto de algunas de las representaciones (Gallardo, 2001 Ms.).

La separación arqueológica entre los Períodos Formativo y Medio, bastante despejada en términos de secuencia cronológica en torno a San Pedro de Atacama, no ha podido hasta la fecha ser establecida del mismo modo para El Loa. De tal forma, algunos investigadores han propuesto prescindir en ésta última área del concepto “Medio”, y extender en cambio una continuidad del Formativo hasta el inicio del Período Intermedio Tardío<sup>16</sup>. En términos de arte rupestre, esta última aseveración parece tener una confirmación clara, pero acotada, en torno a los sitios antes mencionados de la subregión del Salado (junto a los dos de la vertiente boliviana). En cambio, en otros sitios de estudio puede percibirse un componente iconográficamente identificable al Período Medio, cuya lógica de representación se encuentra, en sus figuras principales, bastante cercana al repertorio esquemático que llegó a identificar ampliamente al Período Intermedio Tardío.

A partir del trabajo de Berenguer et. al.<sup>17</sup>, se estableció la propuesta de asociar iconográficamente ciertas representaciones rupestres con algunas propias de otros soportes, vinculadas al Período Medio; a partir de la extensión de dicha premisa, el presente estudio comprende al menos 9 sitios que caben dentro de esta asociación: Pampa Vizcachilla, Sector de Lasana, Incahuasi Inca, La Isla, Santa Bárbara 103, Angostura, Peña Colorada 1, Confluencia (Antofagasta de La Sierra), y Corral Blanco. A ello se suman elementos puntuales presentes en otros sitios, como camélidos bicápites en Tambo Salado y como una cabeza de felino con “nariz de pelota” en Chaquilla, claramente asociable a convenciones icónicas de Tiwanaku<sup>18</sup>.

Dentro de la presente muestra, esta identificación de íconos no sólo se refiere a los elementos tiwanakoides que permitieron proponer el Repertorio Iconográfico “La Isla”, sino también a algunos que parecen remitir con meridiana claridad al Noroeste Argentino, específicamente a la iconografía Aguada (Pampa Vizcachilla, Sector de Lasana, Incahuasi Inca). Por otra parte, en el propio sector de Lasana ambas improntas iconográficas se disponen de modo aledaño. Tanto en uno como en otro caso, prima la convención esquemática, y una aparente “transcripción” puntual de elementos visuales ya estandarizados en soportes muebles; efectivamente, no se evidencia un afianzamiento propiamente “rupestre” de estas figuras en términos de espacio, pues se trata de focos específicos a los que no cabe calificar como poseedores de una distribución extensiva (distintos sitios en un amplio espacio físico) ni tampoco intensiva (concentración densa en torno a una misma sub-región). Su presencia rupestre es, pues, extensa e irregular (en la vertiente chilena), pero no extensiva.

De cualquier modo, no es un despropósito plantear que estas “transcripciones” esquemáticas puntuales sean el origen de una lógica de representación que terminó dando paso, propiamente, a la tradición esquemática que se expandió a nivel circumpuneño durante el Período Intermedio Tardío. En este sentido, la serie de cambios culturales, sociales, políticos y económicos propios del fin del Período Medio habrían permitido la emergencia de nuevos íconos rupestres, pero a partir de una lógica esquemática ya planteada en principio por los sitios de iconografía “La Isla” y Aguada.

---

<sup>16</sup> Sinclair 1997, Gallardo, Sinclair y Silva 1999.

<sup>17</sup> Berenguer et. al., 1985.

<sup>18</sup> M. López, com. pers. 2007.

Así, los repertorios iconográficos del Período Intermedio Tardío se asemejan a los de la Tradición Naturalista del Formativo en su afán por constituir, al igual que ésta, un lenguaje de representación propiamente rupestre (como tal, fuertemente imbricado al espacio), que si bien puede vincularse con otros soportes iconográficos, no se reduce a su relación con ellos. No obstante, su lógica de representación no la toman desde esta tradición Naturalista<sup>19</sup>, sino desde los precedentes esquemáticos propios de “La Isla” y los diseños Aguada, los que muy posiblemente nunca llegaron a constituir, plenamente y por sí mismos, una tradición rupestre “autónoma” con respecto a la iconografía mueble.

En general (incluyendo a los sitios más arriba mencionados de la sub-región del Salado), la presente muestra nos da cuenta de al menos 38 sitios adscritos al Período Intermedio Tardío, ya sea en soledad, en conjunto a representaciones más antiguas, o bien junto a íconos propios de tiempos republicanos tempranos, y en algunos casos también subactuales. Por otro lado, la proyección en el tiempo de estos repertorios iconográficos hacia el Período Tardío –con pocas modificaciones formales-, permitiría plantear una posible adscripción a éste último de otros cinco sitios: Pukara de Turi, Incahuasi Inca, Santa Bárbara 41 y 518, y Quebrada Seca; siempre bajo el modelo de “secuestro” y “expulsión” del arte rupestre desde los espacios selectos reivindicados por el Dominio Inca, como se expuso in extenso en la Parte IV. Nuevamente destacan -por no evidenciar una proyección en el tiempo que exceda los comienzos del Intermedio Tardío- los ya mencionados sitios de Likan (Toconce), Máquina Infernal, Pilpila, Aleros de Cupo, Mallku Cueva y Chaquilla.

Por otro lado, 20 sitios dan cuenta de una continuidad entre los repertorios iconográficos del Período Intermedio Tardío, y algunos elementos icónicos claramente identificables con el Período Colonial. Como se ha señalado en las Partes IV y V, esto da pábulo para pensar que el arte rupestre pudo proyectar una continuidad a lo largo del Período Tardío, en los espacios que el Tawantinsuyu no reclamó en términos de exclusividad a las poblaciones locales. Ello puede apreciarse especialmente en el sector de Ayquina y en sitios del Noroeste Argentino tales como Doncellas, Sapagua y Las Planchadas. Tanto la realización de íconos ecuestres, como la reacción española de las cruces de extirpación, ratifican la vigencia de estos sitios rupestres aún en momentos del contacto hispano-indígena. Solitaria excepción a esto parece constituir la cruz con pedestal, tallada en el árbol de Tilomonte, no inserta en un contexto rupestre previo pero sí en el importante punto de partida/llegada de una ruta prehispánica que siguió vigente durante tiempos coloniales.

Al igual que las representaciones de tiempos coloniales, aquellas adscritas a momentos Republicanos Tempranos (hasta las primeras décadas del siglo XX) coinciden en haber sido realizadas en contextos donde ya existía arte rupestre de períodos previos: esto ocurre en Chuschul, Piedra de La Coca, Pampa Vizcachilla, Ayquina, Santa Bárbara 144 y 344, y Laguna Colorada. En tanto, sólo dos sitios parecen dar cuenta en exclusiva de imágenes republicanas sin contexto directo de arte rupestre más antiguo: Pueblo Viejo de Caspana, y Piedra Pintada (Ischiguasto). En el caso del sitio chileno, no obstante, las marcas en el camino de ascenso al calvario no pueden ser fácilmente descontextualizadas de una tradición rupestre caspaneña que viene al menos desde el Período Medio, y posiblemente también desde antes (retazos de figuras formativas cerca

---

<sup>19</sup> Salvo los casos ya referidos de la Sub-región del Salado.

de Cerro Verde). En el caso del sitio argentino, corresponde al contexto de las rutas de arriería, que si bien preferían espacios cercanos a otros “marcados” en el pasado, podían transferir esta lógica a otros puntos importantes de su propia ruta.

Con respecto a las representaciones propias de momentos subactuales, en los casos de Chuschul y Pampa Vizcachilla puede verse tanto grafitti, como representaciones propiamente entendibles como arte rupestre<sup>20</sup>; en el caso de Cupo, en tanto, no se aprecian marcas de grafitti, sino solamente el grabado de camiones. Huelga añadir que los tres sitios mencionados tienen una alta y reconocible cantidad de paneles que dan cuenta, al menos, de una antigüedad propia del Período Intermedio Tardío; por lo que se colige el poder del emplazamiento, aún para los realizadores de estas representaciones subactuales. Finalmente, en el caso del sitio rupestre “Condorito de Pila”, se encuentra solitario y son contigüidad directa con otros motivos más antiguos; no obstante, las representaciones formativas del sitio Pila se emplazan a no más de 800 metros de allí.

### *El Ícono del Camélido Esquemático*

Se trata del referente iconográfico más numeroso y convencionalmente reconocible dentro del arte rupestre del área circumpuneña y, por sobre todo, de la Provincia del Loa. Su ubicuidad se ratifica también dentro de la presente muestra, dado que sólo en 8 de los 65 sitios no se encuentra evidencia alguna de camélidos esquemáticos (cuadro n° 5)<sup>21</sup>. Como es sabido, la mayor parte de las problematizaciones sobre el arte rupestre regional han puesto énfasis en este ícono, avanzando hacia nuevas subdivisiones y depuraciones estilísticas<sup>22</sup> cuyo celo parece, por momentos, dejar en un rincón olvidado el examen de otros íconos de la prehistoria tardía. No obstante, no cabe duda que su amplio radio de extensión y su fluida coexistencia con distintos íconos (de menor alcance numérico), permiten plantear que tras este ícono en particular existió un potente contenido simbólico que llegó a ser relativamente común a distintas identidades culturales a partir de la emergencia del Período Intermedio Tardío, y que posteriormente se proyectó en el tiempo, al grado que llegó a servir como significante formal para las primeras realizaciones de aquel nuevo y potente ícono de los primeros tiempos del contacto hispano-indígena, referido al caballo y al hombre montado.

Concretamente, las progresivas depuraciones sub-estilísticas permiten llamar la atención sobre la no univocidad estilística a la hora de plasmar este referente. De hecho, en buena parte de los sitios consignados en la presente muestra no es posible, siquiera, establecer una homogeneidad formal absoluta entre los distintos ejemplares que componen una misma hilera de camélidos alineados (sobre todo en detalles de cuello y cola). Con respecto a ello, no resulta un despropósito reiterar que, ante ciertos escenarios, la representación bien reconocible de un determinado repertorio iconográfico habría bastado para su efectividad, sin necesidad para ello de establecer mayores niveles de estandarización formal (o “estilística”). Así, una de las características centrales de este referente es su avanzado nivel de síntesis formal, junto a una alta iconicidad (o facilidad de reconocimiento), a diferencia de otros íconos que explícitamente requieren de una

---

<sup>20</sup> Ver argumentación sobre la diferencia entre grafitti y arte rupestre contemporáneo, en Parte V de este escrito.

<sup>21</sup> Cuadro n° 5: Ícono del Camélido Esquemático.

<sup>22</sup> Vilches, 1999; Sepúlveda 2002, 2004; Berenguer, Cabello y Artigas, 2007.

suma de detalles para ser identificados en común (como algunos escudos santamarianos de “doble hacha”).

Una segregación icónica entre “*camélidos esquemáticos simples*” y “*camélidos esquemáticos en hileras*” (entendidos éstos últimos como ejemplares alineados unidireccionalmente entre sí, unidos por sogas o directamente por parte de sus cuerpos), nos permite apreciar que en 37 unidades de la muestra se presentan conjuntamente ambos íconos; en tanto, sólo en 14 casos se presentan sólo camélidos esquemáticos simples. Tal vez sorprendentemente, en ningún caso de la muestra se presenta en soledad el ícono de camélidos esquemáticos en hileras. Dado que se ha planteado que éste último es el referente por antonomasia de la actividad caravanera, cabe plantear dos posibilidades: A) por alguna razón que no conocemos, la denotación iconográfica de una caravana requiere, además, mostrar a camélidos simples; B) el ícono “camélidos en hilera” no posee la autonomía para presentarse por sí solo dentro de los repertorios iconográficos del período. De ésta última podría escindirse una tercera premisa, que será expuesta en la Parte VII del presente escrito: C) la caravana no es el elemento narrativo medular de este repertorio iconográfico, sino sólo uno de los componentes de una narración más amplia.

En cuanto a la posesión de un bulto sobre el lomo –interpretado por los investigadores de la región como carga caravanera<sup>23</sup>–, es siempre minoritaria, tanto en camélidos simples, como en aquellos que se disponen en hileras; en el caso de éstos últimos, por lo general basta que uno solo de los ejemplares alineados posea dicho bulto. Pese a esta baja recurrencia a nivel intra-sitio, el “*bulto sobre el lomo*” alcanza, no obstante, una respetable extensión dentro de la muestra total de sitios. Así, entre las 14 unidades donde sólo se presentan camélidos esquemáticos simples, 4 de ellas presentan al menos un ejemplar con bulto sobre el lomo; en tanto, entre las 37 unidades donde existen en conjunto ambos íconos, al menos 14 de ellas muestran evidencias de dicha carga. Siguiendo el raciocinio anterior, cabría preguntarse si basta una pequeña cantidad de camélidos “con carga” por panel, para lograr denotar exitosamente la actividad caravanera, o bien si dicha actividad no es el gran objetivo de denotación presente en la mayoría de los repertorios iconográficos de la prehistoria tardía.

Dentro de las muchas diferencias formales de escala detallada que presenta el ícono camélido esquemático, resulta pertinente destacar, por un lado, aquel grupo identificado mayoritariamente con el estilo Santa Bárbara I: vale decir, de cuerpo rectangular, por lo general con una sola oreja grande y proyectada hacia delante, las más de las veces en técnica de grabado areal, con dos o cuatro patas (aunque mayoritariamente con dos). Esta suma de características no sólo alcanza a sitios del Alto Loa, sino que se hace también presente en otras áreas, como Pampa Vizcachilla, Tambo Salado, Quesala y Derrumbes 1; además, parece corresponder claramente con la mayor parte de los camélidos esquemáticos de Ayquina, lo cual no hace más que ratificar que las segregaciones estilísticas entre el Alto Loa y el Salado deben tanto a sus propias diferencias formales, como a haber sido objeto de estudio de distintos grupos de investigadores.

Sin embargo, efectivamente existe un grupo de camélidos en los cuales se exagera la síntesis formal, llevando al ícono sólo a las líneas rectas indispensables; casos

---

<sup>23</sup> Berenguer 2004, 2004b; Sepúlveda 2002, 2004.

paradigmáticos se observan en La Cruz (donde mantienen a oreja grande y proyectada hacia delante) y en Quebrada Seca (donde también aparecen ejemplares con la oreja recta).

Por otro lado, debe recordarse que algunos de los sitios guardan ciertos resabios de base formal con respecto a la tradición naturalista de realización de camélidos; efectivamente, en al menos dos sitios, la totalidad de los camélidos presentan cierto grado de base naturalista (Máquina Infernal y Pilpila), mientras en tres casos coexisten camélidos esquemáticos simples y *camélidos con cierto grado de base naturalista* (Likán/Toconce, Mallku y Chaquilla). Finalmente, en el sitio de Angostura, se presentan juntos los tres íconos: camélidos esquemáticos simples, camélidos esquemáticos en hileras y camélidos con cierto grado de base naturalista. Ninguno de estos seis sitios mencionados debiera llamar a sorpresa, dado que corresponderían a tiempos tempranos dentro del Período Intermedio Tardío; o bien, en el caso particular de Angostura, directamente al Período Medio. Por ende podría apreciarse, desde el ícono del camélido en general, aquel momento de inflexión previo a la aparición plena de los repertorios iconográficos característicos del Período Intermedio Tardío.

### *Íconos Antropomorfos, Escutiformes y Mascariformes*

La intención de cubrir, dentro de una gran categoría, a los íconos antropomorfos junto a los motivos de escudos y máscaras se encuentra fundamentada a partir de lo expresado en capítulos precedentes, acerca de ciertas bases de representación en común; por un lado, la relación existente entre “escudos” y antropomorfos de base escutiforme, y por otro, la de motivos mascariformes junto a antropomorfos que toman esta misma base representacional. No obstante, además de lo anterior, puede señalarse otra serie de características en común entre antropomorfos y otros elementos, lo que permite plantear vinculaciones que serán expuestas a continuación.

Del total de 65 unidades de la presente muestra, sólo en 7 sitios no se encuentra imagen alguna de antropomorfos, escudos ni máscaras (cuadro n° 6)<sup>24</sup>, lo cual permite establecer que su recurrencia a modo de gran “familia icónica” no es en ningún caso menor a la que presenta el camélido esquemático, para el arte rupestre de la prehistoria tardía<sup>25</sup> y tiempos históricos. Por otro lado, el establecimiento en conjunto de escudos y antropomorfos escutiformes revela que en 25 sitios dentro de la muestra no se presenta ninguno de los dos íconos. Ello no contrasta excesivamente con el ícono entendido como “antropomorfos esquemáticos simples”, los cuales no se encuentran en 17 sitios de la muestra; ergo, la familia icónica de escudos + escutiformes tiene una recurrencia significativa, a nivel espacial, no demasiado inferior a las propias figuras antropomorfas “simples” que, a priori, podrían haber sido consideradas como muchísimo más recurrentes.

Sin embargo, es menester establecer algunas aclaraciones. En primer lugar, el ícono expresado aquí como “*antropomorfo esquemático simple*” puede ser entendido como cualquier figura humana grabada o pintada de forma recta o tendiente a la rectitud, con cuerpo lineal o de un grosor levemente areal (que no alcanza para definir a la figura

---

<sup>24</sup> Cuadro n° 6: Antropomorfos, Mascariformes y Escudos.

<sup>25</sup> De acuerdo a Berenguer (2004), la “prehistoria tardía” comprende en conjunto al Período Medio, el Intermedio Tardío y el Tardío.



como rectangular o trapezoidal), sin ningún tipo de diseño anexo en cuerpo, extremidades ni cabeza, y por supuesto sin un elemento corporal extrasomático como apéndices cefálicos, cuernos, tocado ni cabeza radiada. En 38 sitios de la muestra se evidencia este ícono, al que se suman al menos 12 casos de la variedad denominada **“antropomorfo esquemático simple con elemento portado”**; dicho elemento parece reducido las más de las veces a una simple vara, aunque al menos en un caso parece reproducir una lanza (Sapagua), y en otro caso, una lanza y un escudo (Tunari). Como puede apreciarse, estos dos casos de excepción corresponden respectivamente a Argentina y Bolivia, por lo cual puede inferirse que dentro de los repertorios iconográficos de la Provincia del Loa, no se le confiere visiblemente al ícono “antropomorfo esquemático simple” la propiedad de portar armas claramente denotadas; sólo en algunos casos, se le atribuye un elemento portado básico (a modo de vara).

Por otro lado, junto a los antropomorfos esquemáticos simples puede situarse al menos un caso que concuerda con la descripción general, pero presenta además una aparente cola (Peña Colorada 1); y un caso más, donde destaca la condición alargada e irregular del cuerpo (en el mismo sitio), tomando en cuenta que la mayoría de los antropomorfos esquemáticos simples presenta una considerable proporcionalidad entre cuerpo y extremidades.

Por lo general, el ícono del antropomorfo esquemático simple no parece jugar un rol narrativo medular dentro del arte rupestre aquí estudiado; más bien, parece constituir un apoyo en la contextualización de ciertas escenas, donde los íconos referenciales son otros. Este alcance será explorado con mayor detención en páginas siguientes de este mismo capítulo.

En lo referente al ícono de los **“antropomorfos de base escutiforme”**, se consideran tales aquellos de cuerpo cuadrangular, rectangular o discoidal, que componen su estructura agregándole a esta base la presencia de cabeza y extremidades (en muchos casos, se prescinde de las extremidades inferiores). Por lo general, presentan elementos portados en una o ambas manos, y apéndices cefálicos interpretables en algunos casos como cascos o tocados. Dentro de la base del cuerpo, presentan las más de las veces algún diseño que puede variar desde una simple línea diagonal, a una composición compleja (como es el caso de Carahuasi). Complementariamente, la conceptualización del ícono de **“escudos”** no implica necesariamente una denotación directa de este referente material, sino la presencia de los mismos diseños antes mencionados, esta vez sin evidencia alguna de antropomorfización (no poseen ni cabeza ni extremidades).

Durante las últimas décadas se ha intentado determinar si los llamados “escudos” o “escutiformes” corresponden, efectivamente, a este referente material, avanzándose también en la posible identificación en ellos de atuendos textiles y/o petos de combate<sup>26</sup>; no cabe duda que la proyección de estos estudios resulta un avance incuestionable, pero, de acuerdo a lo expresado en la Parte III, y para el caso que aquí nos ocupa, la exactitud de esta distinción no resulta prioritaria.

Así, en el presente escrito el ícono “escudo” hace una referencia más amplia a una heráldica que, entre sus referentes materiales, puede incluir túnicas, uncus, corazas, hachas discoidales o, propiamente, escudos; a partir de cualquiera de ellos, de todos en

---

<sup>26</sup> Agüero 2000, Berenguer 2004, Nielsen 2007.

general y posiblemente de ninguno en particular -en calidad de atributo politético-, se está emblematizando una identidad intra y/o inter-societal. En efecto, cualquiera sean entre éstos el (o los) referente(s) material(es), resulta importante recalcar que, al pasar al formato rupestre, llegan a constituir en conjunto un nuevo elemento real, con sus atributos icónicos y su propia proyección simbólica. En este sentido, se destaca aquí el término “escudo” para hacer referencia precisamente a esta emblematización visual, más allá de su filiación parcial, general o total con respecto al referente material del mismo nombre.

En general, la asociación entre escudos y antropomorfos escutiformes permite apreciar una recurrencia decidora, aunque no necesariamente simétrica, dentro de la presente muestra. Así, puede apreciarse que en 13 sitios de la muestra se presentan antropomorfos escutiformes sin escudos asociados; en tanto, en otros 21 casos, sí se muestran juntos antropomorfos escutiformes y escudos. Por otro lado, los casos en que sólo se presentan escudos (sin sus “hermanos” antropomorfos) alcanzan sólo a cuatro unidades.

Esto nos permite plantear al menos tres premisas entrelazadas; la primera es que, en lo referente a la representación de ambos íconos, prima la opción de realizar juntos a ambos componentes de esta “hermandad icónica”; la segunda premisa es que, pese a ello, tampoco es demasiado infrecuente ver antropomorfos escutiformes solos; la tercera es que, al revés de lo anterior, la realización de escudos “solos”, sin la compañía de sus hermanos icónicos, resulta claramente anómala. ¿Es, por ende, el ícono escudo un apoyo para enfatizar –o sobredenotar- el sentido de sus “hermanos” antropomorfizados? Vale la pena reiterar que, entre los 25 sitios en que se observan escudos, sólo en cuatro casos se presentan sin sus “hermanos”: Santa Bárbara 74, Purilacti 1, Sitio 19 y Quebrada de Matancillas (Salta). De entre estos sitios, sólo en Sitio 19 no se observa ningún otro tipo de antropomorfo acompañando a los escudos, sino sólo camélidos; de modo que podríamos ampliar el sentido de lo planteado, para sostener que el ícono escudo se hace presente solamente en compañía de algún tipo de antropomorfo, preferentemente de aquellos que comparten su misma base representacional<sup>27</sup>.

Entre las formas de escudos y escutiformes, priman los rectángulos y trapecios irregulares, y al menos en 12 casos, se incluyen también los reconocibles diseños atribuidos a la cultura santamariana<sup>28</sup> que, a lo largo del presente escrito, han sido identificados como motivo de “doble hacha”, por lo general con dos diagonales cruzadas en el interior. Por otro lado, no siempre los antropomorfos de base escutiforme presentan elementos portados, pues, como se ha dicho, varios de ellos no presentan extremidades superiores; en tanto, en otros casos se observan elementos alargados en una mano, o incluso diseños identificables como tumis enastados, sobre todo en sitios del Alto Loa.

En tanto, prácticamente la totalidad de los antropomorfos de base escutiforme presentan algún tipo de proyección sobre la cabeza, ya sea en forma de un solo apéndice cefálico; de dos divergentes, a modo de cuernos; de varios apéndices pequeños, a modo de

---

<sup>27</sup> Además de Sitio 19, existe otra excepción en un sitio de Salta que no fue considerado para esta revisión, ilustrado por M. Lanza: se trata de un pequeño bloque con dos zoomorfos de cola enroscada, junto a un claro escudo del tipo “doble hacha” santamariana.

<sup>28</sup> Tarragó, González y Nastri, 1997; Crespo, 1998; Berenguer, 2004; Podestá, Rolandi y Sánchez, 2005; Nielsen, 2007.

cabeza radiada; u otros elementos que parecen remitir más claramente a un casco o tocado, en ciertos casos coronado con un elemento curvo que a su vez podría remitir tanto a un adorno, como a la sugerencia de un arma de metal. En al menos un caso (Santa Bárbara 144), estos personajes presentan directamente el reemplazo de la totalidad de la cabeza por un “tumi”. Sólo en casos aislados dentro de los sitios Chuschul y Likan Este, observamos antropomorfos de base escutiforme sin ningún tipo de elemento proyectado sobre la cabeza.

Como se ha visto principalmente en la parte III de este escrito, la antropomorfización de un arma es también uno de los elementos que emergen con cierta recurrencia en los repertorios iconográficos de la región. Dentro de la presente muestra, dicha propiedad se evidencia en 10 casos; 2 de ellos corresponden a *hachas en forma de “T” con extremidades y cabeza* (Chuschul, San Bartolo), mientras en los ocho casos restantes se trata de *“tumís antropomorfizados”*. En el caso de éstos últimos, la totalidad del cuerpo coincide icónicamente con el mango del arma en cuestión, mientras que la cabeza presenta el característico filo en media luna –siempre visualmente presentando hacia abajo-. Esto difiere claramente del antropomorfo escutiforme con “cabeza de tumi” señalado en el párrafo anterior, pues en aquel caso existe una lógica de realización propia para la figura antropomorfa, y es sólo la cabeza la que es reemplazada por el arma; en cambio, en estos otros casos es el arma el eje de referencia, al que se agregan extremidades (por lo general cortas y pequeñas, desproporcionadas con la cabeza en media luna).

Dentro de los tumís antropomorfizados, pueden discernirse dos tipos: el primero consiste en figuras de cuerpo trapezoidal, que incluso presentan un diseño de diagonales quebradas en zigzag dentro del cuerpo; está presente en Ojos de Opache, Incahuasi Inca, Milla e Inca Cueva<sup>29</sup>. Su particularidad es la realización exclusiva en pintura, en tanto el segundo tipo implica figuras grabadas de cuerpo lleno, pero con escaso grosor, realizados si se quiere con mayor simpleza técnica que los anteriores, aunque siempre compartiendo el atributo medular de tener la cabeza en medialuna hacia abajo, de un tamaño desproporcionado a las extremidades. Está presente en La Cruz, Ayquina, Santa Bárbara 20 y Santa Bárbara 142.

Por otro lado, al cotejar estos *íconos de armas antropomorfizadas* en relación a escudos y antropomorfos escutiformes (Cuadro n° 7)<sup>30</sup>, puede constatar que, en cuatro casos, se presentan los tres íconos juntos (Chuschul, Ojos de Opache, Santa Bárbara 20 e Inca Cueva); en otros cuatro casos, se presentan sólo las armas antropomorfizadas (San Bartolo, Incahuasi, La Cruz, Milla); en tanto, en dos casos sólo se asocian éstas últimas junto a antropomorfos escutiformes (Ayquina y Santa Bárbara 142). No se aprecia ninguna recurrencia demasiado significativa –ni a favor ni en contra de la asociación-, salvo la inexistencia de un patrón en donde se junten sólo los escudos y las armas antropomorfizadas; esto parecería, eventualmente, ratificar la falta de autonomía semántica de los íconos escudos en relación a su “hermano icónico”, los antropomorfos escutiformes.

---

<sup>29</sup> También se le aprecia –con mucha semejanza formal a los motivos de Ojos de Opache- en el sitio de Cacao (Salta), cuya información no ha sido considerada oficialmente dentro de esta muestra por haber llegado tardíamente a mis manos.

<sup>30</sup> Cuadro n° 7: Armas antropomorfizadas en comparación con antropomorfos escutiformes y escudos.

Finalmente cabe destacar que, si bien el número de sitios con armas antropomorfizadas no es demasiado numeroso, sí cubre completamente las distintas áreas o sub-regiones consideradas dentro del estudio; a saber: Alto Loa (Santa Bárbara 20 y 142, Milla); El Salado (La Cruz, Ayquina, Incahuasi Inca); cerca de San Pedro de Atacama (Chuschul, San Bartolo); Loa Medio (Ojos de Opache); y Noroeste Argentino (Inca Cueva); sólo aparece ausente –al menos, en el presente registro- el Suroeste boliviano. Esta dispersión amplia, pero selectiva, debería ser un punto de análisis dentro de futuras investigaciones.

Por otro lado, el ícono de *“antropomorfos pintados cuasi dinámicos”* es una muestra más en torno a las diferencias que singularizan al repertorio iconográfico pintado en la sub-región del Salado, durante los primeros tiempos del Período Intermedio Tardío. En efecto, estas figuras (con o sin faldellín, con o sin apéndices cefálicos) aparecen solamente en los sitios de Quebrada de Cupo, Pilpila, Máquina Infernal y Mallku, éste último correlato de los anteriores en la vertiente boliviana. En todos los sitios aparece, al menos, un motivo con elementos alargados portados en una mano, y jamás comparte panel ni sitio con ninguno de los íconos antropomorfos descritos anteriormente.

El ícono ya identificado –a partir del estudio señero de Berenguer y colaboradores<sup>31</sup>- como *“Señor de Los Camélidos”* aparece en cinco sitios de la presente muestra: Angostura, La Isla, Lasana, Milla y Likan/Toconce. Sin duda que éste último sitio evidencia la mayor “rareza” territorial al respecto, dado que los anteriores están focalizados entre el Alto Loa y la intersección natural entre ésta área y el Loa Medio. Por otro lado, si se plantea en términos de temporalidad, la adscripción de dicho ícono al Período Medio podría hermanar a los sitios de Angostura, La Isla y Lasana con Likan/Toconce, el cual, como se ha visto, presenta algunas fechas bastante tempranas dentro del Período Intermedio Tardío<sup>32</sup>. En este último caso, la unidad aislada sería Milla, propuesta para tiempos tardíos dentro del mismo período, e incluso para el Período Tardío y primeros tiempos post-contacto hispano<sup>33</sup>. No obstante, existen también atributos icónicos que separan a éste último sitio de los anteriores, en términos de una mayor estandarización formal esquemática, y a no existir evidencia –ni en el mismo panel, ni en lugares cercanos- de su ícono generalmente complementario, el camélido bicápite.

Precisamente adscrito al llamado Estilo Milla se encuentra un ejemplar de otro ícono de la figura humana, el *“antropomorfo con sombrero alón”*. Se entiende éste último elemento como altamente distintivo, sobredimensionado con respecto a las restantes proporciones de la figura. Es poco numeroso, aparentemente debido a que su variedad más frecuente –y tal vez original- corresponde al ícono de la figura ecuestre con sombrero alón. Dentro de la muestra, puede apreciarse en tres casos: Quebrada de Quinchamale, Milla y Pampa Vizcachilla. En el caso de los dos primeros sitios, se les muestra en compañía de jinetes (Quinchamale) y de caballos (Milla), lo cual permite ratificar su asociación a estas figuras, muy probablemente durante tiempos coloniales. En tanto, el antropomorfo con sombrero alón de Pampa Vizcachilla parece claramente alejado de los anteriores en su realización, contexto, características icónicas y temporalidad. En efecto, no se acompaña de caballos ni jinetes, sino de figuras de

---

<sup>31</sup> Berenguer et. al., 1985.

<sup>32</sup> Aldunate y Castro, 1981.

<sup>33</sup> Berenguer, 2004.

realización claramente republicana; el propio antropomorfo presenta un fusil en el hombro, lo cual aumenta esta diferencia.

Por otro lado, la presencia de íconos “*mascariformes*” y de “*antropomorfos de base mascariforme*” resulta claramente acotada en términos espaciales. Como se ha señalado en la Parte III de este escrito, se entiende al primero de ellos como una imagen rectangular o subrectangular donde se destacan con gran síntesis formal, aunque notoriamente, los rasgos faciales: ojos, nariz/cejas y boca (frecuentemente aserrada), o al menos dos de éstos. El antropomorfo de base mascariforme puede variar desde el simple agregado de pequeñas extremidades a esta imagen, o bien la constitución de cuerpos propiamente tales junto a la máscara. Se ha señalado que el concepto de máscara, en sociedades tradicionales, enfatiza lo humano, pero al mismo tiempo lo excede<sup>34</sup>; de hecho, resulta curioso constatar que la denotación de rasgos faciales generalmente no está presente en otro tipo de diseños antropomorfos, donde el rostro es apenas señalado u obviado en medio de una cabeza “vacía” de expresión. En tanto, el mascariforme y el antropomorfo mascariforme sí evidencian manifiestamente su expresión, generalmente complementada por una dentadura “no humana”.

La “hermandad icónica” de mascariformes y antropomorfos de base mascariforme está presente en 11 unidades de la presente muestra; en cinco de los casos, sólo se presentan los mascariformes (Quebrada de Tambores-2, Quesala, Cueva La Damiana, Mirador del Inka, Peña Colorada); en otros tres casos, sólo se presentan los antropomorfos de base mascariforme (Pampa Vizcachilla, La Isla, Angostura); en tanto, en otros tres casos se presentan ambos en conjunto (Purilacti, Chuschul, Piedra de La Coca). De todos modos, y al igual que en el caso de los íconos escudos, los mascariformes no parecen asignados a ser representados en ausencia de motivos antropomorfos. De hecho, cuando no aparecen junto a sus directos “hermanos icónicos”, los mascariformes sí lo hacen en compañía de otro tipo de figuras humanas. Así, sólo en dos de los 11 sitios vemos mascariformes aislados: en Cueva La Damiana (aislado de otros paneles) y en Mirador del Inka (únicos motivos rupestres del sitio).

Otra constatación es la fuerte localización de este ícono en el área cercana a San Pedro de Atacama, con 7 sitios; a los que se suma el Alto Loa, con tres, y un solo lugar en el Noroeste Argentino (peña Colorada). Finalmente, cabe destacar que los antropomorfos de rostro mascariforme han sido en primer lugar contextualizados para el repertorio iconográfico “La Isla”; sin embargo, en estos casos la “máscara” ocupa un lugar proporcionado con respecto al resto del cuerpo. En tanto, en la mayoría de los casos aquí considerados –fundamentalmente en el área de San Pedro y el Salar-, la “máscara” contextualizada con diseños del Período Intermedio Tardío ha ganado preponderancia, desapareciendo gran parte del cuerpo y reduciéndose el ícono a un mascariforme con extremidades pequeñas. Podría plantearse, hipotéticamente, que desde el Período Medio hacia el Intermedio Tardío el diseño de base mascariforme avanza en términos de síntesis formal y abandona sus últimos atisbos de naturalismo, para llegar incluso al caso de algunos motivos en que la denotación se abstrae hacia la propia “máscara”, ya sin cuerpo ni extremidades.

Por otro lado, se discierne dentro de la presente muestra un motivo que cuadra con gran parte de las características enunciadas para el antropomorfo esquemático simple, salvo

---

<sup>34</sup> Burkhardt, 1997.

por un detalle medular: la posesión de elementos proyectados en o sobre la cabeza, que contribuyen a peculiarizarlo: cabeza radiada, o bien aparente casco, apéndice cefálico único, doble o triple. Este elemento permite generar un discernimiento menos indistinto que en el caso del antropomorfo esquemático simple, pero sin el afán claramente diferenciador que presentan otros motivos, tales como los antropomorfos de base escutiforme. Por ende, el presente ícono es enunciado aquí como **“antropomorfo con elemento cefálico”**, y se manifiesta al menos en 6 unidades dentro de la presente muestra: Quebrada de Tambores-2, Sector de Lasana, El Mirador, Ayquina, Likan/Toconce y Peña Colorada.

La constante de este ícono es coexistir con otras variedades de antropomorfos (de base escutiforme, de base mascariforme, simples), salvo en el caso particular de El Mirador donde el antropomorfo con elemento cefálico es la única variedad que alcanza a las cinco figuras humanas presentes en el único panel del sitio. Habida cuenta de esta excepción, la escasa presencia -tanto extensiva como intensiva- de este ícono, junto a su frecuente compañía con otros antropomorfos, parece remitirnos a un rol que no habría sido de preponderancia dentro de los repertorios iconográficos de la región.

Además de las variedades icónicas antes mencionadas, se encuentran algunas marcadamente particulares; a saber, en Santa Bárbara 174 se observa un **“antropomorfo cruciforme”**; en Chaquilla, un **“antropomorfo pintado en negativo”**, asociado por el investigador J. Arellano al lapso que aquí nos ocupa, aunque también podría ser anterior; en Pampa Vizcachilla se observan dos variedades claramente distintas entre sí, ambas de tiempos históricos: el “antropomorfo subactual con cuerpo de palote” y el “antropomorfo republicano de base naturalista”, que presenta al menos tres ejemplares; finalmente, en el sector de Lasana se presenta el complejo diseño antropomorfo comentado en la parte III, asociado a la iconografía circumtítica, y aparentemente más cercano a la lógica de la litoescultura que a la del arte rupestre local; acá recibe el nombre de **“antropomorfo complejo con apéndices cefálicos serpentiformes”**. En el panel de éste último, en un momento diacrónico claramente posterior –por superposición parcial- se grabaron algunos “antropomorfos con elemento cefálico” mucho más pequeños y simples.

### ***Distintos Íconos Zoomorfos***

Con respecto a la suma de motivos que hacen referencia a disímiles animales, la primera conclusión salta a la vista: en 28 de los sitios de la muestra, se prescinde de cualquier zoomorfo distinto al camélido esquemático (Cuadro n° 8)<sup>35</sup>. Vale decir, en el lapso comprendido en conjunto por la Prehistoria Tardía, la Colonia y la República, los repertorios iconográficos rupestres de la región no otorgaron un rol preponderante a ninguno de estos “otros” animales, si bien, como se verá, algunos de ellos sí tienen una fuerte presencia a un nivel intensivo (dentro de áreas acotadas).

La identificación general de estos motivos permite plantear las siguientes distinciones icónicas: en 13 unidades, se aprecian serpentiformes; en 10, felinos; 6, camélidos bicápites; 5, cánidos; 4, felinos esquemáticos bifaces (descritos como tales en la Parte III); 3, suris; 3, cóndores; 2, simios; 2, cérvidos; 2, caballos; 1 búho; 1 posible ave,

---

<sup>35</sup> Cuadro n° 8: Distintos Íconos Zoomorfos.

indeterminada; 1, lagartija o lagarto; y 9 cuadrúpedos indeterminados, sobre los cuales no resulta fácil aventurar una adscripción.

Con respecto al **“ícono felino”**, está presente en los sitios de Pampa Vizcachilla, Likan Este, Quebrada de Cupo, Sector de Lasana, La Cruz, Ayquina, Santa Bárbara 144, Quebrada Seca, Mallku Cueva y Peña Colorada 1. Destaca el establecimiento pleno de una lógica de representación esquemática, para un referente que anteriormente era plasmado de modo naturalista; cuerpos rectangulares alargados, con campos punteados y/o sub-secciones rectangulares en su interior; cola larga y enroscada; en ciertos casos, cuello y cabeza asimilan el modelo alargado utilizado para la representación de camélidos (como en Puitor); en otros, la cabeza es una proyección continua del propio cuerpo rectangular (como en La Cruz). Las patas también pueden tener campos seccionados, como el propio cuerpo, o bien ser rectas y simples.

Llama la atención que, pese a compartir sitios en muchos casos con distintos íconos antropomorfos, sólo en dos casos comparten claramente un mismo panel: La Cruz y Ayquina. Esta mutua exclusión entre íconos humanos y felinos, a nivel escénico, recuerda el mismo tipo de exclusión expuesto en la Parte III entre mascariformes y escudos, y permite nuevamente apreciar que los repertorios iconográficos no son simples “agregados” estilístico-formales de figuras, sino que poseen estructuras de equivalencias y exclusión que aún tienen mucha información que aportar.

A modo de pregunta heurística inicial para este tema, cabe recordar las percepciones surandinas recogidas por Grebe en torno al rol del felino como “pastor” del mundo natural (vale decir, de los camélidos silvestres)<sup>36</sup>, por lo cual se erige en plan de igualdad ante el humano, “pastor” del mundo cultural (camélidos domésticos), y por ende, equivalente y al mismo tiempo excluyente del felino en lo tocante a sus respectivos campos de acción. Por cierto, esta clave etnográfica puede entregar meridiana claridad con respecto a la compañía que ambos íconos establecen con los camélidos en el arte rupestre de la región (antropomorfo + camélido esquemático versus felino + camélido esquemático), pero aún está lejos de otorgar un marco comprensivo de escala mayor para la potente polisemia que, en general, posee la imagen felínica dentro del pensamiento tradicional andino.

Para la determinación del **“ícono serpentiforme”**, se consideraron aquellos casos en que una figura alargada presentase claras muestras de poseer cabeza(s), aún cuando ello sea manifestado sólo por medio de un abultamiento mayor que el del resto de la figura; esto no impide pensar que otras tantas figuras, aquí identificadas como grecas o como diseños lineales, no puedan ser, a su vez, versiones sintetizadas del mismo referente natural. Con respecto a los motivos claramente serpentiformes, no puede apreciarse dentro de la presente muestra un patrón definido en términos de compañía recurrente o taxativa exclusión con respecto a otros íconos; en efecto, la serpiente aparece tanto en soledad sobre un bloque aislado (faldeos del Paniri), como en compañía de sólo camélidos (Likán Este), o en medio de escenas abigarradas en las cuales se despliegan gran variedad de íconos (Mallku Cueva, Santa Bárbara, Pampa Vizcachilla). Destacan los casos en los cuales el ícono presenta dos cabezas, lo cual –como se ha dicho en capítulos previos- tiene un claro referente icónico en la textilería Aguada presente en San Pedro de Atacama<sup>37</sup>. Esta propiedad bicéfala parece ser un atributo bien extendido

---

<sup>36</sup> Grebe, 1990.

<sup>37</sup> Llagostera, 1995.

dentro de la generalidad de la iconografía Aguada denominada “draconiana”<sup>38</sup>, en la cual coexisten, en distintos grados de fusión, atributos felínicos, ofídicos y caimanescos.

El “*ícono del camélido bicápite*” está presente en siete unidades: Tambo Salado, Sector de Lasana, La Isla, Milla, Santa Bárbara 103, Angostura y Likan/Toconce. Como se ha señalado, este ícono ha sido asociado al Período Medio a través del repertorio iconográfico “La Isla”, de lo cual parece dar razón la agrupación de estas imágenes en torno al Alto Loa (La Isla, Milla, SB-103 y Angostura) y a su cercana zona de Lasana. En tanto, su presencia pintada en Toconce podría indicar, una vez más, los resabios –o la continuidad- entre las antiguas formas de representación y los comienzos del Período Intermedio Tardío. Por otra parte, el motivo presente en Tambo Salado no parece cuadrar demasiado, ni en términos geográficos, ni, aparentemente, cronológicos, por lo que se espera hacer más luz sobre este caso en futuras investigaciones. Debe destacarse que el camélido bicápite no necesariamente se presenta siempre en simbiosis con el ícono definido como “Señor de los Camélidos”, sino también en soledad, o bien en compañía de camélidos esquemáticos simples.

El ícono del “*Felino Esquemático Bifaz*” -expuesto in extenso en la Parte III-, posee peculiares características: en efecto, sólo puede apreciarse en plenitud su calidad de tal debido a la presencia de ejemplares en distinto grado de abstracción; probablemente, si sólo se hubiese contado con el registro de los ejemplares que presentan un mayor grado de síntesis formal esquemática, podría haberse clasificado a esta figura dentro de los íconos geométricos. No obstante, la figura presente en Pampa Vizcachilla (la más “naturalista” de todas), junto a los distintos ejemplares presentes en Likan Este y en Quebrada de Tambores, permiten apreciar una continuidad que, a su vez, termina por hacer legible al ejemplar de mayor síntesis formal (Santa Bárbara 142). En todos los casos destaca el carácter bifaz de la figura, junto a los recurrentes elementos de orejas triangulares y fauce aserrada.

Por otro lado, su fuerte circunscripción en las cercanías de San Pedro de Atacama (Quebrada de Tambores, Likan Este, Pampa Vizcachilla) permite plantear una adscripción, en cierto modo, intensiva, o más bien selectiva del espacio en el cual se despliega icónicamente el felino esquemático bifaz. En este contexto, su presencia aislada en Santa Bárbara 142 debiese ser objeto de mayor atención de cara a futuras investigaciones, para ratificar si esta circunscripción territorial se sostiene en términos espaciales-iconográficos, o bien se debe sólo a un sesgo en el registro.

Con respecto a las imágenes de aves, en tres casos se trata claramente de “*íconos de suris*”: Quebrada de Cupo, Mallku Cueva e Inca Cueva (en los dos primeros casos se trata de pinturas). Como rasgo recurrente, debe señalarse que en los tres casos las manifestaciones se encuentran al interior de aleros. La lógica representacional de este ícono no varía demasiado con respecto a figuras similares vinculadas a tiempos Formativos: largas patas, cuello también alargado, cuerpo grueso e irregular. La diferencia medular es que estas figuras ahora presentan una mayor síntesis formal (ya no se aprecian bien ciertos detalles, como alas y/o pico), aunque siempre manteniendo cierto grado de extensión dinámica en las figuras. Se acompañan de figuras geométricas, abstractas y de otros zoomorfos, y en ninguno de los casos de la presente muestra comparten el mismo panel con figuras humanas.

---

<sup>38</sup> Rex González, 2004.



En cuanto a otras imágenes de aves, en dos casos se presenta lo que podríamos llamar un **“ícono de cóndor”** (Laguna Colorada y Alero Zurita), si bien en éste último caso se trata de lo que J. Berenguer llama un “hombre-cóndor”<sup>39</sup> y que presenta semejanzas con figuras presentes en Ariqueña y en otros sitios de las regiones I y XV<sup>40</sup>. En todos los casos, se trata de grandes cabezas curvas con proyección a modo de pico, con o sin alas desplegadas. Puntualmente, un tercer caso compuesto por dos figuras pintadas en color crema en Incahuasi Inca presentan esta misma cabeza falcónida, aún cuando el resto de su cuerpo, claramente humano (de perfil semiflectado con vara o lanza en ristre), permite vincular su realización a la influencia del Noroeste Argentino (como en el sitio La Tunita-1, adscrito a Aguada). Estas figuras de Incahuasi-Inca podrían ser entendidos como **“íconos antrop-falcónidas”**.

También se observa, al menos en un caso, una figura que alude al **referente icónico de un búho** (Likan Este), con preocupación en dejar asentados los rasgos del rostro en contraste a la mayor esquematización del resto de la figura. En otros dos casos (el propio Likan Este y Santa Bárbara 174), las figuras de aves no evidencian una clara asociación a un ave determinada.

En al menos dos casos de la presente muestra, se aprecia el **“ícono del simio”**: Chaquilla y Pampa Vizcachilla. En ambos casos se manifiesta con cierto dinamismo, pese a la síntesis formal esquemática de su realización; larga cola enroscada, cabeza circular y orejas son los elementos recurrentes en ambos casos, además de aparecer en posición bípeda. Debe recordarse, una vez más, que Chaquilla parece corresponder a momentos tempranos dentro del Período Intermedio Tardío, y que el simio de Pampa Vizcachilla se encuentra en un sector donde sólo está rodeado por motivos de aparente filiación Aguada-Período Medio; esta observación permitiría conjeturar acerca de una vinculación más bien cercana al Período Medio para el ícono del simio, si bien debe tenerse presente que sólo dos sitios no bastan para sostener esta presunción, y que ésta debiese proyectarse en el futuro al estudio de otros soportes iconográficos.

La imagen de cánidos dentro de la presente muestra puede apreciarse en cinco unidades: Santa Bárbara 144, Ayquina, Lasana, Likan Este y Pampa Vizcachilla. En la mayoría de estos casos, los cánidos parecen corresponder claramente a **“íconos de zorros”**: cola gruesa y alargada (en algunos casos semienroscada), orejas triangulares y rectas, hocico alargado, cuerpo sinuoso y también alargado. Se hacen presente en paneles donde sólo se encuentran ejemplares de este ícono (Likan Este, un alero de Pampa Vizcachilla) o bien junto a otros íconos zoomorfos y geométricos (Lasana, Ayquina). En tanto, en el caso de Santa Bárbara 144, los atributos icónicos del cánido no son suficientemente decisivos como para adscribirlo con meridiana claridad a un zorro. Además de ello, en Pampa Vizcachilla se presenta otro motivo de cánido, que parece más bien corresponder a las convenciones icónicas propias de un perro –aunque con elementos estilísticos Aguada, como la posesión de una feroz dentadura de grandes colmillos–.

Las imágenes identificadas como **“íconos de caballos”** en el presente estudio hacen alusión a aquellos motivos en los cuales se identifica de modo claro este referente natural, sin que medie presencia de ningún jinete o “figura ecuestre” (ésta última simbiosis entre jinete y cabalgadura es identificada con otro ícono). Bajo estos

---

<sup>39</sup> Berenguer, 1999.

<sup>40</sup> López, 2007.

preceptos, sólo caben figuras presentes en dos unidades: Milla y Pampa Vizcachilla. El primero, pintado, a medio camino entre lo naturalista y lo esquemático, manifiesta su clara adscripción a un equino por medio del lomo, la cola y el cuello, además de acompañarse de personajes con sombrero alón. En el caso de Pampa Vizcachilla se trata de un diseño con mayor economía de formas, pero semejante en los elementos característicos como cuello, cola y lomo. En general, estas imágenes de caballos “no montados” parecen dar cuenta de una iconicidad que ya se ha familiarizado con el referente natural equino, a diferencia de algunas tempranas imágenes ecuestres en las cuales aún se utilizaba la lógica de representación del camélido esquemático para plasmar cabalgaduras.

Por otro lado, en el sitio argentino de Las Planchadas se aprecia claramente la *imagen icónica de una lagartija o lagarto*, referente por lo general ausente del arte rupestre de la II Región, si bien sí puede encontrarse con cierta recurrencia en el arte rupestre de las regiones I y XV<sup>41</sup>. En tanto, la imagen de *cérvidos* se hace presente en dos casos: Likan Este e Inca Cueva, aunque la presencia en ambos sitios de representaciones derivadas desde tiempos anteriores a la Prehistoria Tardía, podrían hacer dudar de su pertinencia cronológica al rango del presente estudio. Finalmente, otros nueve casos de zoomorfos no presentan una evidente adscripción a un referente real, presentando un alto grado de heterogeneidad pese al cual destaca su calidad de cuadrúpedos; por ende, figuran en la presente muestra en tanto *“cuadrúpedos indeterminados”*.

### *Íconos de Cruces y Figuras Ecuestres*

La particularidad de ambos íconos es que permiten proyectar, para su realización, un lapso al menos contemporáneo al de los primeros momentos de contacto hispano-indígena (Cuadro n° 9)<sup>42</sup>. El *“ícono de la Cruz Cristiana”*, entendiendo como tal a aquella alargada y dispuesta sobre un pedestal (escalerado o simple), puede apreciarse en ocho sitios de la vertiente chilena (El Abra, Tilomonte, sector de Lasana, Paniri, Ayquina, Santa Bárbara 20, 110 y 144); tres del lado argentino (Confluencia/Ant. de la Sierra), Las Planchadas y Laguna Colorada) y dos de territorio boliviano (Tunari y Tumilki).

Si bien en algunos sitios se presenta en paneles distintos a los que ocupan las representaciones prehispánicas, sólo en el caso de Tilomonte se emplazan en un sitio donde no existe en ningún caso arte rupestre previo, ratificando la lógica reactiva a la que responde la realización de estas imágenes: la cruz como parte de una batalla simbólica contra el poder “idolátrico” de las imágenes rupestres prehispánicas. Por otro lado, en al menos seis de los 13 casos expuestos (Tunari, Laguna Colorada, Confluencia/Ant. de la Sierra, Las Planchadas, Santa Bárbara 110, Ayquina), el ícono de la Cruz se ve también en compañía de otro ícono posterior al contacto: las Figuras Ecuestres.

Efectivamente, los *“íconos de figuras ecuestres”*, entendidos como la realización conjunta de cabalgaduras y jinetes, han sido identificados en 15 de los sitios de la presente muestra. En todos los casos existe también arte rupestre prehispánico, lo cual

---

<sup>41</sup> Espinoza, 1998.

<sup>42</sup> Cuadro n° 9: Cruces y Figuras Ecuestres.

ratifica la existencia de un proceso de continuidad en la realización de motivos tras los primeros momentos del contacto. Estas figuras ecuestres pueden apreciarse en el Noroeste Argentino (Matancillas, Doncellas, Sapagua, Las Planchadas, Laguna Colorada), en Tunari (Bolivia), en el área de San Pedro (Likan Este, Pampa Vizcachilla), en el Salado (Ayquina) y en el Alto Loa (Santa Bárbara 110, 343, 344 y Milla). En general, se ratifica que el impacto de las figuras montadas llegó a todas las áreas y/o sub-regiones comprendidas dentro del presente estudio.

Resulta pertinente discernir algunos ejemplares que presentan prácticamente las mismas características formales que los camélidos esquemáticos, a los cuales, simplemente, se les ha añadido un antropomorfo esquemático sobre el lomo (Sapagua, Doncellas, algunos ejemplares de Ayquina, eventualmente también el caso de Chuschul). Esto respondería a un momento realmente temprano dentro del contacto hispano-indígena, antes de que caballos y jinetes fueran ya afianzados, con su propia lógica, dentro de la iconicidad rupestre. En tanto, otros casos –que podrían ser calificados como más tardíos- ya evidencian el logro de esta iconicidad propia (como es el caso de Quinchamale y de otros ejemplares en Ayquina). Como se ha señalado en el capítulo V, el icono de la figura ecuestre puede variar en su significado contextual, desde el aparente atestigüamiento de la guerra de conquista (verbigracia, Sapagua) hasta la representación de los “nuevos” atributos ecuestres (ya firmemente asentados a fines del siglo XVI) de Santiago-Illapa.

### *Íconos Geométricos*

En 41 unidades de la presente muestra se hacen presentes los así llamados “**Íconos Geométricos**”, poniendo de relieve que su alta recurrencia, a nivel de sitios, no se condice con el rol por lo general secundario que suelen jugar dentro de cada panel (Cuadro n° 10)<sup>43</sup>. Tomando en cuenta el ejemplo del Felino Rectangular Bifaz, cabe advertir que muchos motivos aquí definidos como “geométricos” podrían también ser la derivación sintética de formas figurativas, cuyo proceso de transformación no estamos hoy en condiciones de pesquisar.

En primer lugar, debe señalarse que la mayor recurrencia dentro de las figuras geométricas corresponde al llamado “**ícono de círculos concéntricos**”, presente en 16 de las unidades consideradas en este escrito. Tanto grabado como pintado, aparece tanto en diseños básicos (un punto central y un solo círculo a su alrededor), como en otros de mayor composición (muchos círculos concéntricos) o bien con cierta variedad de diseño (como el de una sola línea en espiral que construye distintos círculos concéntricos). En cuanto a su relación con otros íconos, se observa que sólo en tres casos aparecen círculos concéntricos sin compañía de otros geométricos: Ojos de Opache, Incahuasi y Peña Colorada. Más decididamente, en todos los casos en que aparece íconos de círculos concéntricos, aparecen también camélidos esquemáticos; ya sea simples, en hilera o de ambos tipos. De tal forma, esta coexistencia recurrente entre camélidos y círculos aparece –al menos en la presente muestra- como asimétrica, pues sólo el camélido parece comportarse como “variable independiente” en relación a estos círculos que nunca prescinden de la compañía de aquéllos.

---

<sup>43</sup> Cuadro n° 10: Íconos Geométricos.

Los motivos aquí identificados como **“íconos de grecas”** hacen alusión a líneas que se construyen por torsión sucesiva, generando diseños que varían entre lo rectilíneo (escalerados) o lo curvo (ovoides en espiral). Como se ha señalado, no puede descartarse que algunas grecas sean efectivamente el producto final de una síntesis serpentiforme, pero por el momento tampoco puede ser taxativamente afirmado. En 14 unidades de la muestra se presentan grecas, y sólo en 6 de éstas lo hacen sin la compañía de otros motivos geométricos. Al igual que en el caso de los círculos concéntricos, no existe ninguna unidad en la cual las grecas no coexistan con camélidos esquemáticos, lo cual podría eventualmente respaldar la hipótesis de un rol “asociado” para estos íconos geométricos, y no propiamente “protagónico”.

Por otro lado, el ícono conocido como **“Cruz Andina”**, presente en la textilería y en otros soportes muebles además del arte rupestre<sup>44</sup>, aparece en 7 de las 65 unidades de la presente muestra. Su recurrencia, por ende, es ostensiblemente menor que la de grecas y círculos concéntricos. En los siete casos aparece acompañada de camélidos esquemáticos, y en cinco de éstos aparece acompañada por otros motivos geométricos. A diferencia de otros referentes iconográficos, que siguieron un activo derrotero de transformaciones y acomodo al interior de la lógica rupestre, la Cruz Andina aparentemente fue trasladada al arte rupestre desde otros soportes iconográficos, dentro de los cuales ya había alcanzado un alto grado de estandarización y síntesis formal<sup>45</sup>; por ende, en las siete unidades se la observa con altas similitudes formales.

En tres sitios se aprecia el ícono en forma de **“vara con línea horizontal y medialuna sobre la parte superior”**: Altos de San Bartolo, Santa Bárbara 142 y 144. Su nivel de estandarización (muy semejante formalmente en los tres sitios); su asociación en todos los casos a antropomorfos escutiformes, escudos y camélidos esquemáticos; y, finalmente, su propia parte superior –que podría recordar la curvatura de un tumi-, permitirían plantear que se trata de un ícono con un alto grado de síntesis formal, estrechamente asociado al repertorio iconográfico preponderante del Período Intermedio Tardío, y con un alcance espacial que hasta el momento parece restringido. Vale decir, recuerda en todos estos aspectos al Felino Esquemático Bifaz, por lo que se espera, en un futuro cercano, el poder explorar motivos figurativos emparentados formal e icónicamente con el presente, que por ahora será considerado dentro de las figuras geométricas.

En tres casos (Carahuasi, Sapagua e Inca Cueva) se observa el aquí llamado **“Ícono de Campo Ajedrezado”**, entendido como una especie de tablero, sobre la base de segmentos contrastados de dos colores (o bien de grabado lleno vs. corteza intacta). Como puede observarse, todos ellos corresponden al Noroeste Argentino (Jujuy y Salta), en todos los casos asociados a escudos y escutiformes, por lo que no sería impropio plantear una correlación iconográfica entre ambos e, incluso, el hipotético entendimiento del Campo Ajedrezado como una variedad de los “escudos”. También una posible variación formal con respecto a los íconos escudos la constituyen los motivos identificados como **“hachuela doble”**, en Sapagua e Inca Cueva, siempre en el contexto de paneles con escudos. Otra posible variedad del mismo referente la constituye el caso de un motivo **pseudo-escutiforme sobre la base de grecas**, presente en el también argentino sitio de Las Planchadas.

---

<sup>44</sup> Quiroga, 1977.

<sup>45</sup> De hecho, el ícono de la Cruz Andina existe como tal al menos desde tiempos formativos (Cook, 1993).

En Quebrada de Tambores y en Likan Este se observan algunos motivos identificables visualmente como un “**Ícono de Estribo**”, de grabado lleno, en ambos casos en contexto con antropomorfos y camélidos esquemáticos. Para el primero de estos dos sitios, J. L. Martínez ha propuesto una identificación con la tiana, en tanto emblema de poder<sup>46</sup>; la asimilación de ésta última a los mecanismos coloniales tempranos de resistencia cultural indígena<sup>47</sup> es una hipótesis interesante y al menos discutible en términos cronológicos, pero no podrá ser abordada en el presente escrito por requerir de un mayor desarrollo.

En tanto, en Laguna Colorada se observan recurrentes *espirales*; en Santa Bárbara 41 se observa un motivo en *forma de herradura*; en Santa Bárbara 142, un *diseño puntiforme*, elaborado por pequeñas pintas que conforman un rectángulo; y sólo en Quebrada de Cupo se aprecia un motivo pintado complejo, aquí definido como *abstracto de grecas concéntricas*, el cual se presenta cercano a la imagen de un suri. Otro caso particular es el *diseño geométrico de antorchas* presente en Milla, donde se observan dos posibles elementos identificables con éstas dentro de un marco rectangular pintado en rojo. Por otro lado, en el sector de Lasana se aprecia una especie de *semicírculo radiado*, como si un diseño de casco hubiese sido escindido del resto de la figura y en cambio se le hubiese amplificado con semicírculos que lo contienen.

Finalmente, debe decirse que en 10 unidades se encontraron motivos aquí definidos como “*incierto*”, aparentemente construcciones geométricas irregulares y/o inconclusas, con un alto grado de heterogeneidad entre sí y con respecto a los íconos con los cuales comparten panel y sitio.

### ***Distintas Imágenes Históricas***

Dentro de este acápite se encuentran imágenes con una clara referencia figurativa (barcos, camiones); junto a inscripciones que, en estricto rigor, no constituyen íconos, pero que –como se expresó en la Parte V- se emplazan y despliegan en los soportes rupestres, haciéndose parte de las propiedades de esta expresión parietal: me refiero a las iniciales y fechas grabadas. Por otro lado, también se hace referencia al graffiti, el cual no puede ser considerado arte rupestre, y a otras imágenes de claro origen contemporáneo (Cuadro n° 11)<sup>48</sup>.

En primer término, debe señalarse que el *graffiti* –en los términos en que ha sido definido y circunscrito en la Parte V- sólo se hace presente en dos sitios: Chuschul y Pampa Vizcachilla. En ambos casos se trata de varios paneles de ocupación intensiva y alta visibilidad, por lo cual estos últimos “interventores” debieron tener clara conciencia de la condición de sitios de arte rupestre. En el caso de Chuschul, la desdichada inscripción: “Arica 2001” ha sido grabada débilmente por sobre algunos motivos antiguos; en el caso de Pampa Vizcachilla, el graffiti es más numeroso (prioritariamente nombres y fechas), pero se encuentra particularmente circunscrito a sectores del sitio donde priman los motivos de tiempos históricos.

Por otro lado, la *imagen de barcos a vela* puede apreciarse tanto en el propio Chuschul, como en Santa Bárbara 144 (con dos ejemplares en cada sitio). Parecen remitir

---

<sup>46</sup> Martínez, 2005.

<sup>47</sup> *Ibíd.*

<sup>48</sup> Cuadro n° 11: Letras grabadas, graffiti y distintas imágenes históricas.

claramente al referente material de madera y velamen tan presente en las representaciones sociales decimonónicas, pese a que, ya desde esos tiempos, existían embarcaciones de otras condiciones tecnológicas (hierro y a vapor). Si bien en SB-144 se insertan en un panel mayoritariamente completado por otras imágenes históricas – mayoritariamente letras grabadas-, en Chuschul se posiciona en continuidad con algunos motivos de mucha mayor antigüedad (mascariforme, camélidos esquemáticos).

Poniendo de relieve un referente material mucho más contemporáneo que los barcos, en Cupo pueden observarse al menos dos motivos de *camiones* grabados en trazo bastante fino, pero cuidadoso de los detalles (acoplado, ventana, puerta, entre otros). Tampoco se emplaza directamente sobre otros motivos, sino en contigüidad a éstos, sobre un bloque. En tanto, la imagen del rostro del personaje del cómic nacional *Condorito* se presenta como único motivo dentro de su soporte (bloque rocoso), sin que hasta el momento exista noticia de otra réplica desde la iconicidad contemporánea hacia el soporte rupestre. No obstante, otras realizaciones, claramente históricas, corresponden al motivo simplificado de una *nave espacial*, u “OVNI”, en un panel de Pampa Vizcachilla; en éste último caso se trata de un ícono genérico, y no claramente individualizado en un personaje concreto como es el caso de Condorito.

Finalmente, las *letras y fechas grabadas* –que, como se ha visto, pertenecen al lapso comprendido entre las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX- se encuentran en 11 de las unidades de la presente muestra: las hay en la vertiente argentina (Casa Colorada, Laguna Colorada, Piedra Pintada); en la sub-región del Salado (Camino a Pueblo Viejo de Caspana y sector de Ayquina); también en el Alto Loa (Santa Bárbara 144 y 344); y en la zona de San Pedro y el Salar (Tilomonte, Pampa Vizcachilla, Chuschul, Piedra de la Coca). Como puede verse, su dispersión es amplia dentro de la región estudiada, y en la mayoría de los casos se ubican en sitios donde también se encuentran representaciones más antiguas; en algunos casos se asocian a otras representaciones de tiempos republicanos (Santa Bárbara 144, Laguna Colorada).

Como se ha dicho, existe una clara diferencia entre representaciones republicanas y grafitis: en la dedicación, en la técnica, en la actitud ante los motivos más antiguos - cuando los hay-. Así, podría decirse que el grafiti “juega” solo; reclama el espacio para su inmediatez, pudiendo desconocer lo previo. Las representaciones republicanas dan cuenta de la diacronía del sitio, y no tratan de soslayar la dimensión de realidad de las representaciones anteriores: incluso, en ocasiones, éstas últimas no han perdido su poder hierofánico para los realizadores republicanos.

### ***Repertorios Iconográficos***

Considerando todo lo que hasta aquí ha podido apreciarse, puede afirmarse que el establecimiento de repertorios iconográficos en el arte rupestre no puede ser entendido solamente sobre la base de asociaciones y reiteraciones, sino también a partir de negaciones y silencios. Además de ello, algunos repertorios iconográficos aparecen comprendidos y, al mismo tiempo, excedidos por otros de alcance mayor, a modo de capas yuxtapuestas.

Una base que se encuentra presente a nivel regional es la que comprende a camélidos esquemáticos (simples y/o en hilera) junto a círculos concéntricos; en otros casos, se

suman algunos antropomorfos esquemáticos simples, ya sea en “reemplazo” de los círculos concéntricos, o en agregado de todas las figuras anteriores. Así, nos encontramos en presencia de un repertorio iconográfico que tiene como su eje principal al camélido, único ícono irremplazable y, al mismo tiempo, única figura de las mencionadas que puede aparecer en algunos sitios sin compañía de ningún otro ícono; en contraste, recordemos que los antropomorfos esquemáticos simples no aparecen en ninguna parte solos. Este repertorio iconográfico aparece tanto en el área de San Pedro y El Salar, como en la sub-región del Salado; no se encuentra en los sitios bolivianos comprendidos en la presente muestra, y sólo está presente en ciertos paneles de uno de los sitios argentinos aquí considerados (Derrumbes 1). En tanto, en el Alto Loa sólo está representado en ciertos paneles del sitio Santa Bárbara 41.

Por otro lado, tenemos un repertorio iconográfico centrado en la imagen de escudos y de antropomorfos escutiformes, como notorios ejes referenciales en paneles en los que también suelen aparecer antropomorfos esquemáticos simples y zoomorfos pequeños y de disposición periférica en términos de escena (camélidos, cánidos, diseños serpentiformes). Este repertorio se encuentra fundamentalmente en el Noroeste Argentino, y el antropomorfo escutiforme se constituye en el ícono más recurrente y nunca ausente, aún cuando los escudos sean en ocasiones puntuales más espectaculares y llamativos que ellos, desde una perspectiva visual; en efecto, debe recordarse que los escudos rara vez aparecen desligados de los antropomorfos escutiformes, y, en cambio, éstos últimos despliegan una mayor “autonomía” y pueden asociarse con una mayor variedad de íconos, siempre ocupando un rol de eje referencial.

Lo que podemos apreciar en el Alto Loa –y también en sitios como San Bartolo y Altos de San Bartolo, además de parcialidades dentro de Chuschul y Piedra de la Coca– es, aparentemente, un repertorio iconográfico compuesto entre los dos antes mencionados: en él, se unen los respectivos ejes referenciales para constituir una especie de “primer plano” narrativo que se hace recurrente: antropomorfos escutiformes + camélidos esquemáticos simples y/o en hilera + escudos. Junto a este “primer plano” aparecen también otras figuras: antropomorfos esquemáticos simples, grecas, serpentiformes, otros zoomorfos. Hasta este punto, estaríamos en presencia de una reelaboración y nueva síntesis entre dos repertorios iconográficos: uno claramente foráneo, y otro que tiene un alcance amplio a nivel circumpuneño, pero que alcanza su expresión más reiterada y reconocible en la actual Provincia del Loa (centrado en el camélido esquemático).

No obstante, cabe aplicar una nueva interrogante, desde la perspectiva de una diacronía de nivel medio: ésta implicaría plantear la posibilidad de que el repertorio de escudos y escutiformes sea la formación inicial; posteriormente, se le habrían agregado los camélidos esquemáticos a este lado de la cordillera; finalmente, se habría prescindido de escudos y escutiformes en la vertiente chilena, para terminar simplificando el repertorio enfocándolo hacia la figura central del camélido esquemático apoyado por algunos íconos secundarios.

Los métodos de fechación cruzada no permiten, por ahora, sostener claramente esta última hipótesis, aunque tampoco negarla de facto; por otro lado, desde una perspectiva iconográfica, ello debiera implicar un punto sintético, un momento histórico en el cual los camélidos esquemáticos sólo se hacen acompañar por escudos simplificados. Hasta el momento, esto último sólo se ha encontrado en un bloque aislado en Salta, y no

donde se colige debió ocurrir este proceso: la vertiente chilena del área circumpuneña. Por ende, en ausencia de fechaciones contextuales mayormente concluyentes, la suma de criterios espaciales e iconográficos permite, hasta el momento, apreciar un repertorio iconográfico asentado en el Noroeste Argentino, que se fusiona con otros elementos en territorio del Loa y San Pedro, constituyendo un segundo repertorio; territorios, estos últimos, donde se aprecia un tercer repertorio centrado en el camélido esquemático, del cual no sabemos si es precedente o posterior, pero sí que llegaron a ser contemporáneos en términos de una diacronía de nivel medio.

El área de San Pedro y el Salar también permite apreciar una variación que puede ser entendida como un cuarto repertorio iconográfico, fuertemente vinculado a los anteriores en varios de sus componentes secundarios –antropomorfos esquemáticos simples, serpentiformes, grecas- y fundamentalmente semejante al repertorio de fusión entre escudos, escutiformes y camélidos esquemáticos. En este cuarto repertorio, escudos y escutiformes se encuentran ausentes y, en su lugar, aparecen motivos mascariformes y antropomorfos de base mascariforme, que cumplen el mismo rol referencial de los anteriores ante los camélidos esquemáticos. Este cuarto repertorio se encuentra fuertemente sectorizado (Chuschul, Quebrada Los Tambores, Quesala, Piedra de La Coca, Purilacti), numéricamente posee menos camélidos en hilera que todos los anteriores, y posee la particularidad de coexistir a nivel de sitio con los anteriores, aunque ocupando espacios excluyentes con respecto a aquellos paneles centrados en escudos y escutiformes.

Este repertorio iconográfico, aparentemente paralelo -siempre en términos de una diacronía de nivel medio- a los anteriores, podría ser considerado como una respuesta, como un paralelo autónomo o, incluso, como una manifestación precedente a los demás repertorios (sobre todo por la importancia del ícono de la máscara, presente en el repertorio iconográfico “La Isla” asociado al Período Medio). Lo que sí aparece claro es que coincide en la mayoría de los referentes secundarios con los otros repertorios, y que la elaboración de sus propios referentes centrales podría estar dando cuenta que la denotación identitaria local se establece, sobre todo, a través de emblemas fuertemente denotativos de diferencia, como los antropomorfos jerarquizados; esto es un claro contraste con el camélido esquemático, un ícono extendido y común a distintos repertorios.

Por otra parte, el ícono del Felino Esquemático Bifaz también aparece fuertemente sectorizado en torno al área de San Pedro de Atacama, aunque sus vinculaciones a nivel de sitio y de panel no permiten apreciar con claridad un repertorio iconográfico que excluya con claridad algunos íconos y se asocie con suma recurrencia a otros. Por ahora, puede entenderse a esta particular figura como una expresión icónica claramente localizada, que comparte espacios con otros tantos íconos relativamente contemporáneos, pudiendo jugar un rol tanto principal, como secundario. Podría plantearse algo semejante para los íconos de armas antropomorfizadas, aún cuando éstas últimas aparecen, aparentemente, reemplazando a escudos y escutiformes en su rol central junto a las hileras de camélidos esquemáticos<sup>49</sup>, coincidiendo en las mismas áreas con este repertorio aparentemente precedente –aunque en sectores diferenciados-.

---

<sup>49</sup> Ver las presunciones sobre el carácter tardío de los estilos Milla y Santa Bárbara II (Berenguer 2004) y sobre las representaciones de San Bartolo-Establecimiento (Aldunate, Castro y Varela, 2005).



Un criterio iconográfico para argüir a favor de esta suposición es la observación, dentro del estilo Santa Bárbara I, de algunos antropomorfos de cuerpo escutiforme, pero cabeza de arma, en un rol secundario; podría postularse que con posterioridad se adoptó completamente el “cuerpo de arma”, asumiendo, a su vez, el rol central que previamente jugaron los antropomorfos escutiformes.

Por otro lado, la proyección del repertorio iconográfico centrado en el camélido esquemático (+ antropomorfos esquemáticos simples + diseños geométricos) hacia el Período Tardío y hasta tiempos del contacto hispánico podría afirmarse, en el entendido que se trataría de proyecciones rupestres de poblaciones locales bajo un contexto en que el Inca no permitiría un desarrollo autónomo de expresiones de clara denotación de identidades locales desde una perspectiva de autoafirmación y autonomía (escudos y escutiformes). Sí aparecen, en este contexto, representaciones esquemáticas de felinos, ya sea en soledad o reforzando el repertorio iconográfico aquí expresado. En este contexto, el sitio La Cruz, que ha sido postulado como perteneciente al Período Tardío<sup>50</sup>, da muestra prioritaria de todos estos íconos, con el añadido de algunos antropomorfos tumiformes de tamaño menor y rol aparentemente secundario.

En tanto, claramente diferenciado aparece un quinto repertorio iconográfico, expresado en pinturas y circunscrito al Salado y la parte más cercana de la vertiente boliviana; antropomorfos y camélidos comparten escenas con otros zoomorfos y con diseños geométricos sin que se aprecie una clara primacía de unos con respecto a otros, lo cual ratifica la clara raigambre naturalista que me ha llevado a plantear a estos conjuntos como resabios de la tradición local previa, por un lado, y como un desarrollo cuya proyección en el tiempo no excedió los comienzos del Período Intermedio Tardío, por otro.

La constitución de un repertorio iconográfico como tal no implica, necesariamente, una absoluta contemporaneidad entre sus constituyentes; basta que se incluyan con recurrencia ciertos íconos reconocibles en un contexto previo, para que esta transformación pueda ser leída como un nuevo repertorio iconográfico, que da cuenta de las inquietudes simbólicas de nuevas generaciones de realizadores. Esto ocurre con la cruz de extirpación de idolatría, un elemento de negación que, no obstante, busca insertarse en medio de íconos prehispánicos. No se puede apreciar una predilección por asociar la cruz con determinados íconos del pasado, lo cual (unido a la información etnohistórica disponible) nos permite plantear que este ícono de extirpación se relaciona directamente con la hierofanía física y espacial que desea combatir, más allá del repertorio iconográfico que ésta contenga.

En tanto, en el caso de las figuras ecuestres insertas dentro del repertorio tradicional donde priman los camélidos, podemos estar en presencia de un posible regreso de los íconos referenciales centrales al repertorio iconográfico local, a partir del siglo XVI: en este caso, estas nuevas figuras centrales dan cuenta de la nueva e impactante imagen simbiótica de jinete y cabalgadura, que incluso en muchos casos son asociados a la novísima y al mismo tiempo respetada reformulación icónica del Dios Illapa-Apóstol Santiago<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Vilches y Uribe, 1999.

<sup>51</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990.

Con respecto a las realizaciones rupestres que parecen claramente asociadas a tiempos republicanos, la aparición de los íconos se aprecia claramente más heterogénea en su concepción y también en su constitución, al punto que no podemos hablar propiamente de repertorios iconográficos como no sea en el caso de aquel constituido por las letras y cifras grabadas, de las cuales tenemos un contexto temporal acotado y una meridiana claridad con respecto a sus realizadores. En tanto, las otras imágenes –desde barcos a camiones, pasando por Condorito- pueden ser entendidas, hasta el momento, como representaciones icónicas desligadas de la construcción espacial recurrente y de buena parte de las propiedades inherentes al arte rupestre, salvo por la propiedad fundamental de hacerse parte de la alta relevancia del emplazamiento (también por el esmero en la realización).

### ***El Tiempo Largo en el Arte Rupestre; entre procesos y estructuras***

Hasta aquí se ha visto el despliegue del arte rupestre de la región de estudio desde la perspectiva de sus íconos recurrentes, y de la conformación de distintos repertorios iconográficos; no obstante, también es pertinente ubicar estas representaciones en el contexto de un “tiempo largo”<sup>52</sup>, entendiendo como tal las sucesivas rupturas y continuidades que permitieron que el arte rupestre como práctica activa llegase a traspasar toda la prehistoria tardía y arribase, inclusive, a tiempos republicanos. Para ello, resulta pertinente acudir a los conceptos de estructura y proceso. La estructura suele ser, frecuentemente, reducida a su definición levistraussiana, entendiéndose por tanto como la imposición de formas a un contenido subyacente, donde prácticamente la única creatividad humana es el orden en que cada sociedad combina sus elementos estructurales<sup>53</sup>; por ende, cada uno de estos elementos no tiene sentido si no es en conjunto con los demás, y su enfoque general es básicamente ahistórico.

Como habrá podido apreciarse, la constitución de los repertorios iconográficos y la mutua exclusión entre algunos de los principales íconos referenciales de éstos es, en cierta medida, una operación deudora del método estructural; empero, esta deuda metodológica no se extiende a las concepciones teóricas, pues en el presente escrito se ha hecho hincapié en que cada uno de estos íconos, en tanto símbolo, tiene sentido en sí mismo, y a su vez se suma a otros íconos para construir redes de sentido en común. Estas redes de sentido no son otra cosa que estructuras simbólicas, con la propiedad de proyectarse largamente en el tiempo, aunque siempre susceptibles al cambio histórico. En este punto, se hace pertinente la concepción de estructura presente en la obra de G. Dumézil<sup>54</sup>: un orden transmitido al mismo tiempo por el inconsciente y por la historicidad consciente y contingente, orden cuyas modificaciones coyunturales van variando los significados contextuales con mucha mayor rapidez que aquella en que varía la propia estructuración inconsciente.

Es precisamente de ésta última forma como puede visualizarse el arte rupestre de la Provincia del Loa, a través de íconos de larga duración, como el camélido esquemático, presente en soportes muebles desde el Período Medio (y en la zona circum-Titicaca desde tiempos formativos) y luego protagonista de los Períodos Intermedio Tardío, Tardío y Colonial; resulta quizás ilustrativo que sea una de las figuras más recurrentes a

---

<sup>52</sup> Mellafe, 1982; Burke, 2004.

<sup>53</sup> Lévi-Strauss 1970, 1975.

<sup>54</sup> Dumézil, 1996.

la hora de las recreaciones actuales. Sin duda, el contexto histórico que lo retrató junto a antropomorfos escutiformes varió mucho con respecto a aquel que lo transformó en un agregado de los jinetes post-hispánicos; sin embargo, siguió siendo un pilar estructural dentro de las narrativas rupestres, lo cual sugiere que nunca salió de los universos simbólicos locales. Otra perspectiva para dar cuenta de esta estructura amplia es el despliegue no necesariamente diacrónico, sino espacial, por medio del cual distintos ejes icónicos son frecuentemente retratados a un nivel trans-estilístico.

Por otra parte, el concepto de proceso ha sido frecuentemente asociado (como su nombre lo indica) al enfoque procesual en arqueología, y como tal, es caracterizado por un fuerte énfasis en el cambio y en una explicación de dichos cambio usualmente vinculada a las vicisitudes de la adaptación al medio; por ende, también se trata en lo medular de un concepto a-histórico (o que, al menos, supedita la importancia del cambio histórico bajo el propio mecanismo del proceso). En el presente estudio, en tanto, se ha utilizado el concepto de proceso icónico para dar cuenta de la transformación y/o desplazamiento de ciertos íconos recurrentes en otros, por lo general avanzando desde lo figurativo hacia una mayor síntesis y estandarización formal.

Si bien no podemos mensurar en rangos exactos la duración de cada uno de estos procesos, sí podemos dar cuenta que constituyen trayectorias imbuidas de coyuntura histórica; de hecho, un proceso icónico es uno de los factores cruciales que permiten vislumbrar, con mayor claridad, qué propiedades cambian y cuales permanecen dentro de las estructuras simbólicas mencionadas más arriba. En la medida en que puedan ser identificados más procesos icónicos, también aumentará nuestra posibilidad de comprender el “Tiempo Largo” en el arte rupestre.

Por ahora, resulta decidora la identificación del proceso icónico del felino esquemático bifaz, presente en dos animales distintos en la materialidad mueble del Período Medio; probablemente, su fusión iconográfica en soporte rupestre llegó a condensar y, al mismo tiempo, redoblar el poder de las propiedades que cada imagen poseía por separado. Otro ejemplo en la misma dirección es el proceso que va desde el hombre armado hasta el hombre-arma, sintetizado a la denotación esencial requerida históricamente en algún momento del Período Intermedio Tardío.

En definitiva, junto a los conceptos de estructura simbólica y proceso icónico podemos establecer, fundamentalmente, dos niveles de cruce: un nivel diacrónico, visualizado a través de la variedad y la persistencia icónica, y un nivel de diacronía reducida que con cautela podemos llamar sincrónico o, más precisamente, espacial y sincrónico: en este nivel es donde se aprecia el despliegue y repliegue de los repertorios iconográficos.

Efectivamente, el entendimiento de estos parámetros permite ordenar y delimitar la información obtenida a través del presente escrito, de tal modo de re-formularla, de cara a generar nuevos puntos de partida para preguntas de investigación. Así, por ejemplo:

<b>Variable Diacrónica</b>	<b>Variable Sincrónica</b>
Posicionamiento de temáticas y repertorios iconográficos (caravanas, armas portadas y hombres-armas, escudos y escutiformes) a lo largo del Período Intermedio Tardío.	Variaciones locales (formales e icónicas) sobre una temática que tuvo alcance pan-regional durante el Período Intermedio Tardío.
Representaciones rupestres semi-naturalistas, aún vinculadas con la tradición rupestre del Formativo, durante momentos iniciales del Período Intermedio Tardío.	Aparente circunscripción de este repertorio a parte de la subregión del Salado y al sector Mallku (Bolivia).
Inserción y/o “traducción” de algunos referentes iconográficos propios del Período Medio en el arte rupestre de la Región (señor de los camélidos, felino/serpiente bifaz, llama bicápite)	Contextualización de estos referentes en sitios y paneles donde priman numéricamente los camélidos de base seminaturalista.
Posible derivación y abstracción formal desde referentes asociados al Período Medio, proyectados hacia el Intermedio Tardío (como el felino rectangular bifaz y la máscara “felínica”/motivo mascariforme).	Distribución espacial acotada de algunos íconos, como el mascariforme y el felino rectangular bifaz; en contraposición, distribución extensiva y numerosa de íconos como el camélido esquemático en hilera.
Continuidad de las lógicas de representación rupestre desde el Período Intermedio Tardío hacia momentos coloniales tempranos.	Emergencia de paneles de arte rupestre en el contexto de tierras de cultivo, y alejamiento de la realización rupestre dentro de aleros (¿situaciones ocurridas durante el Horizonte Tardío Incaico?).

Como puede verse, el contenido de cada uno de estos cuadrados es una variable, entre otras tantas que han sido identificadas, planteadas y problematizadas inicialmente a lo largo de las páginas del presente escrito. Si cada “cuadrado” constituye, de por sí, un contexto para hacer posible la lectura del “texto” presentado por la iconografía rupestre, la suma de dos “cuadrados” nos permite apreciar un contexto un poco más complejo y potencialmente más enriquecedor: variable sincrónica + variable diacrónica. Este es el juego de yuxtaposiciones que permite plantear nuevas preguntas, a partir de ordenamientos comprensivos, verbigracia: posicionamiento de la temática de caravanas + ausencia de arte rupestre caravanero en el derrotero desde Turi hacia Cupo.

También podemos ver un juego contextual con mayores variables: 1 variable diacrónica + 2 variables sincrónicas. Por ejemplo: continuidad de las lógicas de representación desde el Intermedio Tardío hacia tiempos coloniales + aparición de jinetes en Ayquina + no aparición de jinetes en Caspana.

O bien, 1 variable sincrónica + 2 diacrónicas, como puede ser el caso de la historia de uno de los muchos sitios rupestres que tienen una larga evidencia de reocupación, sea ésta continua o discontinua.

El potencial heurístico de esta modesta “fábrica” de preguntas de investigación permite ratificar operativamente el planteamiento esbozado en la Parte II del presente escrito: vale decir, que el arte rupestre es un texto con una yuxtaposición de contextos. El contexto de los primeros realizadores es uno más, el nuestro (investigadores del presente) también. De tal modo, la hermenéutica mayor –el estudio simbólico- requiere de una visión que incluya la mayor cantidad posible de contextos, utilizando para ello la variable temporal –diacrónica- y la variable espacial –sincrónica-.

Cuadro nº 1: Sitios, Ubicación y Emplazamiento

Nº Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Emplazamiento Directo	Otras Referencias Contextuales	Ubicación
1	Tilomonte (árbol)	En contexto de pequeña arboleda aledaña a canal y a cultivos de uso histórico	Cerca de viviendas actuales dispersas; de cementerio prehispánico; de collcas históricas; y de tramo del Qhapaq Ñan hacia el S y el SE.	Último oasis al sur del Salar de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
2	Peine	Bloques aledaños al pueblo actual	Cerca del Tambo de Peine (P. Tardío) y del Pueblo Viejo de Peine (P. Tardío y Colonial).	Poblado y Oasis en el Sur del Salar de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
3	Quesala	Bloques y pared rocosa en la quebrada del mismo nombre.	Algunas estructuras menores y también arte rupestre naturalista de tiempos formativos; senderos de amplio rango diacrónico.	Quebrada cerca del pueblo de Talabre, al Este del Salar de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
4	Toconao	Panel en Alero en las cercanías del pueblo de Toconao	-	Cerca de Toconao, en el área media del Salar de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
5	Quebrada de Tambores-2	Pared rocosa en la quebrada del mismo nombre.	Cerca de estructuras prehispánicas.	Aproximadamente 20 kms. al NO de San Pedro de Atacama, en dirección a Calama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
6	Purilacti 1	bloques en contexto de estructura definida como "paskana".		Aproximadamente a 26 kms. al NO de San Pedro de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
7	Chuschul	Pared rocosa a ambos lados del río Salado	cerca de senderos de uso al menos histórico.	Aproximadamente a 16 kms. al N de San Pedro de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
8	Piedra de La Coca	Gran bloque y pared rocosa en medio de angosto portezuelo	Frecuente vía de paso entre San Pedro y el Loa en tiempos históricos y prehistóricos; evidencia subactual de ofrendas de hoja de coca.	Aproximadamente a 10 kms. al NO de San Pedro de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
9	Sitio 19	Bloques junto a recintos asociados a sendero prehispánico	Se ubica entre Catarpe y Quito (en eje N-S); y permite acceder a la cuenca del río desde el O y el NO.	Aproximadamente a 10 kms. al N de San Pedro de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")	Bloque junto a estructuras habitacionales en medio del sitio del mismo nombre.	Conjuntos de estructuras asociadas a la minería en un lapso diacrónico interrumpido que va del Intermedio Tardío al Republicano Temprano.	Aproximadamente a 16 kms. al N de San Pedro de Atacama, dentro del valle del río Grande./ Comuna de San Pedro de Atacama.
11	Altos de San Bartolo	Conjunto de bloques en la parte alta de la quebrada del río Grande	Bajo la quebrada se encuentra el sitio de San Bartolo.	Aproximadamente a 16 kms. al N de San Pedro de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
12	Tambo Salado	Bloques en medio de estructuras de "tambillo" vial; otro bloque asociado a descenso a la quebrada.	Se considera asociado a tramo N-S del Qhapaq Ñan.	Aproximadamente a 20 kms. al N de San Pedro de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	Pared de cinco grandes afloramientos rocosos en medio de una explanada	Se considera asociado a tramo N-S del Qhapaq Ñan; además de estructuras prehispánicas e históricas (corrales, minería, paskanas).	Aproximadamente a 27 kms. al N de San Pedro de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
14	Likan Este	Pared rocosa y bloques entre la pared de la quebrada y área de cultivos subactuales.	Asociado a estructuras históricas y prehispánicas, también a senderos de uso al menos republicano temprano.	Aproximadamente a 31 kms. al N de San Pedro de Atacama; aledaño al actual poblado de Matancilla./ Comuna de San Pedro de Atacama.
15	Tambillo Mirador del Inka	Bloque en medio de estructura, frente a la cuesta de Koiche, sobre el flanco Oeste del río Salado.	Allí confluyen distintos senderos de uso histórico y prehispánico	Aproximadamente a 40 kms. al N de San Pedro de Atacama./ Comuna de San Pedro de Atacama.
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)	Aleros y bloques a lo largo del flanco de la quebrada, junto a estructuras históricas y prehispánicas.	En cercanía de espacios de uso agrícola actual e histórico	Aproximadamente a 90 kilómetros al NE de Calama. /Comuna de Calama
17	Pilpila	Alero ubicado en un fondo de quebrada	Posible relación con actividades agropastoriles de tiempos históricos y prehispánicos.	Aproximadamente a 23 kms.al SO de Caspana./ Comuna de Calama.
18	Máquina Infernal	Alero ubicado en el flanco SO del río Curte	Posible relación con actividades agropastoriles de tiempos históricos y prehispánicos.	Aproximadamente a 8 kms. al N de Caspana./ Comuna de Calama.
19	Cueva del Diablo	Alero sobre el flanco SO del río Caspana	Se ubica a mitad de camino -por la quebrada- entre Caspana y la estancia Murolojite.	Aproximadamente a 8 kms. al SE de Caspana./ Comuna de Calama.
20	Pukara de Turi	Bloques dentro de la estructura del pukara y en vías de circulación del mismo sitio.	Poblado fortificado modificado en distintas etapas desde el 900 d.C., y habitado hasta comienzos del s. XVII.	Aproximadamente a 70 kilómetros al NE de Calama; 10 kms. al NE de Ayquina./ Comuna de Calama.
21	Cerro Verde	Bloques aledaños al SE del sitio minero-administrativo de Cerro Verde.	Estructuras administrativas, habitacionales y extractivas desde el Intermedio Tardío hasta tiempos coloniales; también del Formativo.	Aproximadamente a 5 kms. al N de Caspana./ Comuna de Calama.
22	Ojos de Opache	Bloques contiguos a una quebrada con dos ojos de agua.	()	Aproximadamente a 18 kilómetros al O de Calama./ Comuna de Calama.
23	Sector de Lasana	Distintos paneles de distribución discontinua a lo largo de 10 kms. de quebrada entre Lasana y Chiu-Chiu.	Estructuras habitacionales y productivas de tiempos prehistóricos e históricos; cultivos actuales.	Aproximadamente a 35 kilómetros al Este de Calama / Comuna de Calama.
24	El Mirador	Paneles junto a estructuras habitacionales y chullparias, al SE de las estructuras principales de Cerro Verde.	Cercanía de Cerro Verde, y también de estructuras, piques mineros y aparentes pinturas deterioradas previas al Intermedio Tardío.	Aproximadamente a 5 kms. al N de Caspana./ Comuna de Calama.
25	Incahuasi Inca	Sobre el paredón rocoso de la quebrada de Incahuasi, en medio de estructuras collcarías y otras.	Cercanía con estructuras habitacionales, chullparias, relacionadas a la extracción minera, y a sendero prehispánico que conduce a San Pedro de Atacama.	Aproximadamente a 11 kms. al SO de Caspana./ Comuna de Calama.
26	Cerro Paniri	Bloques en los faldeos del propio cerro.	Relativa cercanía a pequeñas estructuras prehispánicas; cercano al actual pueblo del mismo nombre.	Aproximadamente a 17 kilómetros al N de Caspana./ Comuna de Calama.
27	La Cruz	Bloque fracturado, despeñado sobre el curso del río Caspana.	Cercanía de cultivos de tiempos actuales e históricos.	Cerca de 1 km. al NO de Caspana. /Comuna de Calama.
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	Bloques y pared rocosa, discontinuos en ambos flancos del río Salado en las cercanías de Ayquina.	Cercanía de cultivos de tiempos actuales, históricos y prehistóricos.	Aproximadamente a 60 kilómetros al E Calama./ Comuna de Calama.

Cuadro nº 1: Sitios, Ubicación y Emplazamiento

Nº Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Emplazamiento Directo	Otras Referencias Contextuales	Ubicación
29	Likan (Toconce)	Alero y bloques junto al poblado habitacional-ceremonial de Likan.	Cercanía de tumbas adosadas a la roca, chullpas, estructuras habitacionales.	Aproximadamente a 80 kilómetros al E de Calama; aledaño al actual pueblo de Toconce./ Comuna de Calama.
30	Santa Bárbara 144	Bloques rupestres; a sólo 30 metros de los antiguos paneles, representaciones de la "fase La Costa"	A 100 mts. del panel "La Costa", se encuentra posta de la ruta que transitaba por Santa Bárbara hacia Bolivia en las últimas décadas del s.	Localidad de Santa Bárbara, sector de Alto Loa, aproximadamente a 90 kilómetros al NE de Calama./
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)	Abrigo rocoso y bloques, al Oeste de la quebrada del Loa.	A 600 mts. de la posta de Santa Bárbara; asociado a senderos.	Localidad de Santa Bárbara, sector de Alto Loa, aproximadamente a 90 kilómetros al NE de Calama./
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)	Bloques en la quebrada de Quinchamale, perpendicular al curso del Loa.	Cercanía relativa a senderos y estructuras.	Localidad de Santa Bárbara, sector de Alto Loa, aproximadamente a 90 kilómetros al NE de Calama./
33	Santa Bárbara 142.	Bloques en la localidad de Santa Bárbara, al Oeste de la quebrada del Loa	Cercanía relativa a senderos y estructuras; sin contexto arqueológico directo.	Localidad de Santa Bárbara, sector de Alto Loa, aproximadamente a 90 kilómetros al NE de Calama./
34	Santa Bárbara 343	Bloques en la localidad de Santa Bárbara, al Oeste de la quebrada del Loa	Cercanía relativa a senderos y estructuras.	Localidad de Santa Bárbara, sector de Alto Loa, aproximadamente a 90 kilómetros al NE de Calama./
35	Santa Bárbara 41	Bloques en las cercanías de Taira, en medio de un sitio habitacional, al Este de la quebrada del Loa.	Cercanía a las ocupaciones Formativas de Taira.	Localidad de Taira, sector de Alto Loa, aproximadamente a 100 kms. al NE de Calama./ Comuna de Calama.
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)	Pared rocosa en el sector de La Isla, al Oeste de la Quebrada del Loa.	Aledaño a sitio Sba-103, compuesto por varias estructuras prehispánicas de piedra, de muros altos y planta rectangular.	Quebrada de La Isla, sector de Alto Loa, aproximadamente a 90 kilómetros al NE de Calama./ Comuna de Calama.
37	Milla	Pared rocosa y bloques en el sector Milla, al Oeste de la Quebrada del Loa.		Localidad de Milla, sector de Alto Loa, aproximadamente a 97 kms. al NE de Calama./ Comuna de Calama.
38	Santa Bárbara 103.	En bloques y paredes de las estructuras habitacionales, sector La Isla, al Oeste de la Quebrada del Loa.	Aledaño a sitio de arte rupestre "La Isla" Sba-102.	Quebrada de La Isla, sector de Alto Loa, aproximadamente a 88 kilómetros de Calama./ Comuna de Calama.
39	Santa Bárbara 518.	En bloques dentro de asentamiento agropastoril, sector Bajada del Toro, flanco Oeste de la Quebrada del Toro.	Aledaño a ramal del Qhapaq Ñan que fue ocupado por la vialidad incaica con posterioridad al propio sitio.	Bajada del Toro, sector de Alto Loa, aproximadamente a 110 kms. al NE de Calama./ Comuna de Calama.
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)	En alero y en bloques de acceso al alero, sector Zurita, flanco Oeste de la Quebrada del Loa.		Zurita, sector de Alto Loa, aproximadamente a 90 kms. al NE de Calama.
41	Santa Bárbara 141.	Bloques y pared rocosa en la localidad de Santa Bárbara, al Oeste de la quebrada del Loa.	Asociado a senderos.	Localidad de Santa Bárbara, sector de Alto Loa, aproximadamente a 90 kilómetros de Calama./ Comuna de Calama.
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)	Bloques y pared rocosa en Angostura, localidad de Santa Bárbara, al Oeste de la quebrada del Loa.	Cercanía relativa a senderos y estructuras.	Localidad de Santa Bárbara, sector de Alto Loa, aproximadamente a 90 kilómetros al NE de Calama./ Comuna de Calama.
43	Santa Bárbara 174	Pared rocosa en la localidad de Santa Bárbara, al Oeste de la Quebrada del Loa.	Cercanía relativa a senderos y estructuras.	Localidad de Santa Bárbara, sector de Alto Loa, aproximadamente a (XX) de Calama./ Comuna de Calama.
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)	Alero y bloques en el flanco Oeste de la quebrada del Loa, frente al Alero Laguna Este.	Corrales y estructura habitacional histórica (mediados siglo XX); asociado a sendero.	Cerca de Cerro Las Papas, sector de Alto Loa, aproximadamente a 95 kms. al NE de Calama./ Comuna de
45	Condorito de Pila	Pared rocosa en el flanco Oeste del río Caspana	Cercanía relativa a estructuras habitacionales históricas (mediados del siglo XX) y a panel rupestre del Formativo.	Sector Pila, 8 kms, al NO de Caspana./ Comuna de Calama.
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana	Bloques y pared rocosa en el ascenso de Pueblo Viejo de Caspana hacia el Calvario.	Cercanía al Cementerio de los Abuelos de Caspana.	Aledaño al poblado actual de Caspana./ Comuna de Calama.
47	Quebrada Seca	Bloques aledaños al Oeste del actual pueblo de Toconce.	Contiguo a cultivos históricos y prehispánicos.	A 2 kms. de Toconce, aproximadamente 7 kms. al NE de Caspana./ Comuna de Calama.
48	El Abra	Bloques aledaños a la localidad de El Abra, desde el Este.	Cercanía a senderos.	Aledaño a El Abra, aproximadamente a (XX) kms. al NE de Calama./ Comuna de Calama.
49	Mallku Cueva.	En el alero rocoso de Mallku y en pared rocosa aledaña.	En contexto directo con el conjunto de estructuras del sitio homónimo (Intermedio Tardío).	Sudlópez./ Bolivia.
50	Chaquilla.	Pared rocosa en Chaquilla, al SE de Mallku Cueva.	Cercanía a senderos.	Sudlópez./ Bolivia.
51	Derrumbes 1.	Grandes bloques, sector Derrumbes.	Contiguo a la vega del río Punillas.	Antofagasta de La Sierra, Provincia de Catamarca./ Argentina.
52	Peña Colorada 1.	Bloques junto a un flanco del río Las Pitas.	Cercano a Peñas Coloradas 3 (sitio de arte rupestre con mascariformes, asociado al Período Medio); cercano a estructuras habitacionales	Antofagasta de La Sierra, Provincia de Catamarca./ Argentina.
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).	Bloques contiguos a una acequia que regaba cultivos prehispánicos.	Inmediatamente contiguo a surcos de "maquetas" en la piedra.	Antofagasta de La Sierra, Provincia de Catamarca./ Argentina.
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).	Alero y bloques en el cerro Cuevas Pintadas.	¿?	Departamento de Guachipas, Provincia de Salta./ Argentina.
55	Inca Cueva	Cuevas, abrigo rocoso y bloque sobre la margen derecha de un arroyo, en la Quebrada de Chulín.	Contiguo a estructuras funerarias.	Departamento de Humahuaca, Provincia de Jujuy./ Argentina.
56	Corral Blanco	Pared rocosa en el bolsón de Laguna Blanca.	Cercanía relativa a representaciones adscritas al Período Formativo.	Sector de Laguna Blanca, Provincia de Catamarca./ Argentina.

Cuadro nº 1: Sitios, Ubicación y Emplazamiento

Nº Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Emplazamiento Directo	Otras Referencias Contextuales	Ubicación
57	Quebrada de Matancillas.	En las inmediaciones del caserío de Matancillas.	¿?	Departamento de Los Andes, Provincia de Salta./ Argentina.
58	Doncellas	Cuevas, paredes rocosas y bloques en medio del sitio homónimo, cercano al río Doncellas.	Estructuras habitacionales, funerarias, áreas de cultivo prehistórico e histórico temprano.	Departamento de Cochínoca, Provincia de Jujuy./ Argentina.
59	Sapagua	Pared rocosa y bloques, cerca del arroyo Sapagua.	Cercanía de sitios precerámicos.	Departamento de Humahuaca, Provincia de Jujuy./ Argentina.
60	Las Planchadas	Pared rocosa en contexto de sierra.	¿?	Próximo a Las Juntas. Departamento de Guachipas, Provincia de Salta. / Argentina.
61	Laguna Colorada	Pared rocosa al pie de un conjunto de colinas, cerca del sitio Yavi.	Cercanía con Yavi, Yavi Chico y el caserío de Cerro Peñas Coloradas.	Departamento de Yavi, Provincia de Jujuy./ Argentina.
62	Tunari	Bloques en los faldeos del cerro del mismo nombre.	Cercanía con la fortaleza prehispánica de Incarracay.	Departamento de Cochabamba./ Bolivia.
63	Tumilki	Bloque pircado al sur de Betanzos.	Relativa cercanía al cementerio de Betanzos.	Departamento de Potosí./ Bolivia.
64	Piedra Pintada	Bloques en sendero, sector de Ischiguasto.	Bifurcaciones de caminos históricos.	Sector de Ischiguasto, Provincia de San Juan./ Argentina.
65	Casa Colorada	Bloques junto a senderos ascendentes.	Cercanía de sitios precerámicos.	Departamento de Tumbaya, Provincia de Jujuy./ Argentina.

Cuadro nº 2: Contextos de Emplazamiento

Nº Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Emplazamiento	Cercanía de habitantes actuales	ruta o caminos cercanos (prehistóricos e históricos)	quebrada, canal o río	estructuras arqueológicas
1	Tilomonte (árbol)	arboleda, canal y cultivos actuales e históricos.	X	X	X	X
2	Peine	bloques cercanos al pueblo actual.	X			X
3	Quesala	bloques y pared rocosa en contexto de quebrada.		X	X	X
4	Toconao	Alero.	X			
5	Quebrada de Tambores-2	pared rocosa en quebrada		X	X	
6	Purilacti 1	bloques en pascana de caminos		X		X
7	Chuschul	pared rocosa a ambos lados del río		X	X	
8	Piedra de La Coca	bloques y pared rocosa.		X		
9	Sitio 19	bloques.			X	X
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")	bloque junto a estructuras habitacionales prehistóricas				X
11	Altos de San Bartolo	bloques, parte alta de la quebrada		X	X	
12	Tambo Salado	bloques y pared rocosa		X	X	X
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	Aleros, pared rocosa y bloques		X		X
14	Likan Este	Alero, pared rocosa y bloques	X	X	X	X
15	Tambillo Mirador del Inka	bloque en medio de estructuras		X		X
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)	aleros, pared rocosa y bloques	X		X	
17	Pilpila	Alero			X	
18	Máquina Infernal	Alero			X	
19	Cueva del Diablo	Alero			X	
20	Pukara de Turi	bloques dentro del pukara.	X	X		X
21	Cerro Verde	bloques		X		X
22	Ojos de Opache	bloques y alero			X	
23	Sector de Lasana	pared rocosa y bloques	X		X	X
24	El Mirador	pared rocosa				X
25	Incahuasi Inca	pared rocosa en contexto de collcas y chullpas	X	X	X	X
26	Cerro Paniri	bloques en faldeos del cerro		X		
27	La Cruz	bloque sobre el curso del río	X		X	
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	bloques y pared rocosa en ambos flancos del río	X		X	X
29	Likan (Toconce)	Alero y bloques junto a estructuras arqueológicas	X	X	X	X
30	Santa Bárbara 144	bloques y pared rocosa		X	X	X
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)	Alero, abrigo rocoso y bloques		X		X
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)	Bloques		X		X
33	Santa Bárbara 142.	Bloques		X		
34	Santa Bárbara 343	Bloques		X		X
35	Santa Bárbara 41	Bloques en medio de estructuras		X		X
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)	Pared rocosa			X	X
37	Milla	pared rocosa y bloques				X



Cuadro nº 2: Contextos de Emplazamiento

Nº Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Emplazamiento	Cercanía de habitantes actuales	ruta o caminos cercanos (prehistóricos e históricos)	quebrada, canal o río	estructuras arqueológicas
38	Santa Bárbara 103.	Bloques en medio de estructuras			X	X
39	Santa Bárbara 518.	Bloques dentro de asentamiento		X	X	X
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)	Alero y bloques				X
41	Santa Bárbara 141.	Bloques y pared rocosa		X		
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)	Bloques y pared rocosa		X		X
43	Santa Bárbara 174	pared rocosa		X		X
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)	Alero y bloques			X	X
45	Condorito de Pila	Pared rocosa junto al río		X	X	
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana	bloques y pared rocosa.	X	X		X
47	Quebrada Seca	Bloques			X	X
48	El Abra	Bloques		X		
49	Mallku Cueva.	Alero y pared rocosa.				X
50	Chaquilla.	Pared rocosa.		X		
51	Derrumbes 1.	Bloques.		X	X	
52	Peña Colorada 1.	Bloques.			X	X
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).	Bloques junto a acequia prehispánica.			X	X
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).	Alero y bloques.				X
55	Inca Cueva	aleros, pared rocosa y bloques			X	X
56	Corral Blanco	Pared rocosa.				X
57	Quebrada de Matancillas.	bloques y pared rocosa.	X			
58	Doncellas	aleros, pared rocosa y bloques			X	X
59	Sapagua	pared rocosa y bloques				X
60	Las Planchadas	Pared rocosa				
61	Laguna Colorada	Pared rocosa	X			X
62	Tunari	bloques en los faldeos del cerro.				X
63	Tumilki	bloque pircado.				X
64	Piedra Pintada	Bloques.		X		
65	Casa Colorada	Bloques.		X		

Cuadro nº 3: Técnicas de Realización

Nº Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Técnica (Pintura, Grabado o Pictograbado).
1	Tilomonte (árbol)	Tallado en relieve
2	Peine	Grabados
3	Quesala	Grabados y pictograbados
4	Toconao	Pinturas
5	Quebrada de Tambores-2	Grabados
6	Purilacti 1	Grabados
7	Chuschul	Grabados
8	Piedra de La Coca	Grabados.
9	Sitio 19	Grabados.
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")	Grabados.
11	Altos de San Bartolo	Grabados.
12	Tambo Salado	Grabados.
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	Grabados, pinturas y pictograbados.
14	Likan Este	Grabados.
15	Tambillo Mirador del Inka	Grabados.
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)	Pinturas y un grabado.
17	Pilpila	Pinturas.
18	Máquina Infernal	Pinturas.
19	Cueva del Diablo	Pinturas.
20	Pukara de Turi	Grabado.
21	Cerro Verde	Grabado.
22	Ojos de Opache	Pinturas y grabados.
23	Sector de Lasana	Grabados y pinturas.
24	El Mirador	Grabados.
25	Incahuasi Inca	Pinturas.
26	Cerro Paniri	Grabados.
27	La Cruz	Grabados.
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	Grabados.
29	Likan (Toconce)	Pinturas y grabados.
30	Santa Bárbara 144	Grabados.
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)	Pinturas y grabados.
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)	Grabados.
33	Santa Bárbara 142.	Grabados.
34	Santa Bárbara 343	Grabados.
35	Santa Bárbara 41	Grabados.
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)	Grabados y pictograbados
37	Milla	Pinturas.
38	Santa Bárbara 103.	Grabados.
39	Santa Bárbara 518.	Grabados.
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)	Pinturas y grabados.
41	Santa Bárbara 141.	Grabados y pinturas.
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)	Grabados.
43	Santa Bárbara 174	Grabados.
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)	Grabados.
45	Condorito de Pila	Pintura.
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana	Grabados.
47	Quebrada Seca	Grabados.
48	El Abra	Grabados.
49	Mallku Cueva.	Pinturas.
50	Chaquilla.	Pinturas.
51	Derrumbes 1.	Grabados.
52	Peña Colorada 1.	Grabados.
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).	Grabados.
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).	Pinturas y algunos grabados.
55	Inca Cueva	Pinturas y dos grabados.
56	Corral Blanco	Grabados.
57	Quebrada de Matancillas.	Grabados.
58	Doncellas	Grabados
59	Sapagua	Grabados
60	Las Planchadas	Pinturas
61	Laguna Colorada	Grabados.
62	Tunari	Pinturas.
63	Tumilki	Grabados.
64	Piedra Pintada	Grabados.
65	Casa Colorada	Grabados.

Cuadro nº 4: Temporalidad

Nº de sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Adscripción Temporal o Vinculación a Período
1	Tilomonte (árbol)	Período Colonial.
2	Peine	Período Intermedio Tardío.
3	Quesala	Período Intermedio Tardío (también Formativo).
4	Toconao	Período Intermedio Tardío.
5	Quebrada de Tambores-2	Período Intermedio Tardío.
6	Purilacti 1	Período Intermedio Tardío.
7	Chuschul	Período Intermedio Tardío; Período Republicano Temprano; Momento Subactual (¿posiblemente también período colonial?)
8	Piedra de La Coca	Período Intermedio Tardío; Período Republicano Temprano.
9	Sitio 19	Período Intermedio Tardío.
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")	Período Intermedio Tardío.
11	Altos de San Bartolo	Período Intermedio Tardío.
12	Tambo Salado	Período Intermedio Tardío (también Formativo).
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	Período Intermedio Tardío; Período Republicano Temprano; Momento Subactual (también Formativo y ¿posiblemente Período Medio?)
14	Likan Este	Período Intermedio Tardío (también Formativo).
15	Tambillo Mirador del Inka	Período Intermedio Tardío
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)	Período Intermedio Tardío (¿momento inicial del Período?); Momento Subactual.
17	Pilpila	Período Intermedio Tardío(¿momento inicial del Período?).
18	Máquina Infernal	Período Intermedio Tardío (momento inicial del Período?).
19	Cueva del Diablo	Período Intermedio Tardío.
20	Pukara de Turi	Período Intermedio Tardío (posiblemente también Período Tardío).
21	Cerro Verde	Período Intermedio Tardío.
22	Ojos de Opache	Período Intermedio Tardío.
23	Sector de Lasana	Período Intermedio Tardío; Período Colonial; posiblemente también Período Medio (también Formativo).
24	El Mirador	Período Intermedio Tardío.
25	Incahuasi Inca	Período Intermedio Tardío y/o Período Tardío; posiblemente también Período Medio.
26	Cerro Paniri	Período Intermedio Tardío; Período Colonial.
27	La Cruz	Período Intermedio Tardío.
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	Período Intermedio Tardío y/o Período Tardío; Período Colonial; Período Republicano Temprano.
29	Likan (Toconce)	Período Intermedio Tardío (¿momento inicial del Período?).
30	Santa Bárbara 144	Período Intermedio Tardío; Período Republicano Temprano.
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)	Período Intermedio Tardío; Período Colonial.
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)	Período Intermedio Tardío; Período Colonial; posiblemente también Período Republicano Temprano.
33	Santa Bárbara 142	Período Intermedio Tardío.
34	Santa Bárbara 343	Período Intermedio Tardío; Período Colonial.
35	Santa Bárbara 41	Período Intermedio Tardío y/o Período Tardío.
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)	Período Medio.
37	Milla	Período Intermedio Tardío; Período Colonial.
38	Santa Bárbara 103.	Período Intermedio Tardío; posiblemente también Período Medio.
39	Santa Bárbara 518.	Período Intermedio Tardío; posiblemente también Período Tardío (también Formativo).
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)	Período Intermedio Tardío; Período Colonial.
41	Santa Bárbara 141	Período Intermedio Tardío; Período Colonial.
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)	Período Medio; Período Intermedio Tardío (también Formativo).
43	Santa Bárbara 174	Período Intermedio Tardío (también Formativo).
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)	Período Intermedio Tardío (también Formativo).
45	Condorito de Pila	Histórico reciente (¿o momento subactual?).
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana	Período Republicano Temprano.
47	Quebrada Seca	Período Tardío y/o Período Intermedio Tardío.
48	El Abra	Período Intermedio Tardío y/o Tardío; Período Colonial.
49	Mallku Cueva.	Período Intermedio Tardío.
50	Chaquilla.	Período Intermedio Tardío.
51	Derrumbes 1.	Período Intermedio Tardío.
52	Peña Colorada 1.	Período Intermedio Tardío; posiblemente también Período Medio.
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).	Período Intermedio Tardío; también tiempos anteriores (¿Período Medio?); y un motivo del Período Colonial.
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).	Período Intermedio Tardío.
55	Inca Cueva	Período Intermedio Tardío y/ Período Tardío; Período Colonial (también Formativo y posiblemente también Arcaico).
56	Corral Blanco	Período Intermedio Tardío (posiblemente también Período Medio).
57	Quebrada de Matancillas.	Período Intermedio Tardío y/o Tardío; Período Colonial.
58	Doncellas	Período Tardío (posiblemente también Tardío); Período Colonial.
59	Sapagua	Período Intermedio Tardío (posiblemente también Período Tardío); Período Colonial.
60	Las Planchadas	Período Intermedio Tardío (posiblemente también Período Tardío); Período Colonial.
61	Laguna Colorada	Período Intermedio Tardío (posiblemente también Período Tardío); Período Colonial; Período Republicano Temprano.
62	Tunari	Período Intermedio Tardío y/o Tardío; Período Colonial.
63	Tumilki	Período Colonial; y previo (¿Período Tardío y/ Intermedio Tardío?)
64	Piedra Pintada	Período Republicano Temprano.
65	Casa Colorada	Período Intermedio Tardío y/o Tardío; Período Republicano Temprano.

**Cuadro nº 5: Ícono del Camélido Esquemático**

<b>Nº de Sitio</b>	<b>Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)</b>	<b>Camélido Esquemático Simple</b>	<b>Camélidos Esquemáticos en Hilera</b>	<b>Camélido de base Naturalista</b>
1	Tilomonte (árbol)			
2	Peine	X	X	
3	Quesala	X	X	
4	Toconao	X	X	
5	Quebrada de Tambores-2	X		
6	Purilacti 1			
7	Chuschul	X	X	
8	Piedra de La Coca	X	X	
9	Sitio 19	X	X	
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")	X	X	
11	Altos de San Bartolo	X	X	
12	Tambo Salado	X	X	
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	X	X	
14	Likan Este	X	X	
15	Tambillo Mirador del Inka			
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)	X		
17	Pilpila			X
18	Máquina Infernal			X
19	Cueva del Diablo	X	X	
20	Pukara de Turi	X	X	
21	Cerro Verde	X	X	
22	Ojos de Opache	X	X	
23	Sector de Lasana	X	X	
24	El Mirador	X	X	
25	Incahuasi Inca	X	X	
26	Cerro Paniri			
27	La Cruz	X	X	
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	X	X	
29	Likan (Toconce)	X		X
30	Santa Bárbara 144	X	X	
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)	X	X	
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)	X	X	
33	Santa Bárbara 142.	X		
34	Santa Bárbara 343	X	X	
35	Santa Bárbara 41	X	X	
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)	X		X

**Cuadro nº 5: Ícono del Camélido Esquemático**

<b>Nº de Sitio</b>	<b>Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)</b>	<b>Camélido Esquemático Simple</b>	<b>Camélidos Esquemáticos en Hilera</b>	<b>Camélido de base Naturalista</b>
37	Milla	X		X
38	Santa Bárbara 103.	X	X	
39	Santa Bárbara 518.	X	X	
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)	X	X	
41	Santa Bárbara 141.	X	X	
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)	X	X	X
43	Santa Bárbara 174	X		
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)	X	X	
45	Condorito de Pila			
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana			
47	Quebrada Seca	X	X	
48	El Abra	X		
49	Mallku Cueva.	X		X
50	Chaquilla.	X		X
51	Derrumbes 1.	X	X	
52	Peña Colorada 1.	X		
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).	X	X	
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).			
55	Inca Cueva	X	X	
56	Corral Blanco	X		
57	Quebrada de Matancillas.	X		
58	Doncellas	X		
59	Sapagua	X	X	
60	Las Planchadas	X	X	
61	Laguna Colorada	X		
62	Tunari	X		
63	Tumilki	X		
64	Piedra Pintada			
65	Casa Colorada			

Cuadro nº 6: Antropomorfos, Mascariformes y Escudos

Nº de Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Antropomorfo Esquemático Simple	Antropomorfo Esquemático de base escutiforme	Antropomorfo Esquemático de base mascariforme	Otro tipo de Antropomorfo	Mascariforme	Escudo
1	Tilomonte (árbol)						
2	Peine						
3	Quesala	X	X			X	
4	Toconao		X				X
5	Quebrada de Tambores-2	X	X		Simple lineal, pero con cabeza radiada.	X	
6	Purilacti 1	X		X		X	X
7	Chuschul	X	X	X	Hacha en forma de "T" antropomorfizada (con cabeza y extremidades).	X	X
8	Piedra de La Coca	X	X	X		X	X
9	Sitio 19	X					X
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")				Hacha en forma de "T" antropomorfizada (con cabeza y extremidades).		
11	Altos de San Bartolo	X	X				X
12	Tambo Salado	X	X				X
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	X	X	X	Históricos, de base naturalista (como el "hombre con sombrero" y de cuerpo de palote.		
14	Likan Este	X	X				
15	Tambillo Mirador del Inka					X	
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)	X			Pintado de cuerpo lleno, con o sin apéndices cefálicos, con o sin faldellín.		
17	Pilpila	X			Pintado de cuerpo lleno, figura dinámica, con o sin faldellín.		
18	Máquina Infernal	X			Pintado de cuerpo lleno, figura dinámica, con o sin faldellín.		
19	Cueva del Diablo		X				
20	Pukara de Turi	X					
21	Cerro Verde						
22	Ojos de Opache	X	X		De cuerpo trapezoidal y cabeza tumiforme.		X
23	Sector de Lasana	X	X		"Señor" de apéndices cefálicos serpentiformes; Señor de los camélidos.		
24	El Mirador	X			Esquemático grabado de cuerpo lleno, con apéndices cefálicos lineales.		
25	Incahuasi Inca				De cuerpo trapezoidal y cabeza tumiforme.		
26	Cerro Paniri						
27	La Cruz				Grabado de cuerpo lleno y cabeza tumiforme.		
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	X	X		Grabado de cuerpo lleno y cabeza tumiforme; grabado de cuerpo lleno y apéndice cefálico único; jinete con lanza o espada.		
29	Likan (Toconce)	X			De cuerpo trapezoidal y cabeza con apéndices cefálicos; Señor de los Camélidos.		
30	Santa Bárbara 144	X	X		Esquemático de cuerpo trapezoidal moteado (efecto "piel de jaguar").		X
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)	X	X		Esquemático de cuerpo rectangular y sombrero alón.		X

Cuadro nº 6: Antropomorfos, Mascariformes y Escudos

Nº de Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Antropomorfo Esquemático Simple	Antropomorfo Esquemático de base escutiforme	Antropomorfo Esquemático de base mascariforme	Otro tipo de Antropomorfo	Mascariforme	Escudo
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)	X	X				
33	Santa Bárbara 142.	X	X		Grabado de cuerpo lleno y cabeza tumiforme.		
34	Santa Bárbara 343		X				X
35	Santa Bárbara 41	X					
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)			X	Señor de los Camélidos; Ant. Frontal de cuerpo alargado y rostro con detalles anatómicos.		
37	Milla	X			Esquemático de cuerpo rectangular y cabeza tumiforme; de cuerpo "abombachado" y sombrero alón; Señor de los Camélidos.		
38	Santa Bárbara 103.	X	X				
39	Santa Bárbara 518.	X					
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)	X	X		Grabado de cuerpo lleno y cabeza tumiforme.		X
41	Santa Bárbara 141.	X	X				X
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)	X	X	X	Señor de los Camélidos.		X
43	Santa Bárbara 174	X			Esquemático alargado y cruciforme.		
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)	X					X
45	Condorito de Pila						
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana						
47	Quebrada Seca	X					
48	El Abra	X					
49	Mallku Cueva.	X	X		Pintado de cuerpo lleno con doble apéndice cefálico; pintado de cuerpo lleno con triple apéndice cefálico; pintado en negativo.		
50	Chaquilla.	X	X				
51	Derrumbes 1.	X					
52	Peña Colorada 1.	X	X		De cuerpo alargado irregular; grabado de cuerpo lleno con apéndices cefálicos verticales; grabado de cuerpo lleno con aparente cola.	X	X
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).	X	X		En posición semiflectada con arma en mano y apéndices cefálicos dobles.		X
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).		X				X
55	Inca Cueva	X	X		Esquemático de cuerpo trapezoidal.		X
56	Corral Blanco	X	X				X
57	Quebrada de Matancillas.	X					X
58	Doncellas	X	X				
59	Sapagua	X	X		Antropomorfo perfilado con arma confrontado a jinete.		X
60	Las Planchadas	X	X				X
61	Laguna Colorada	X	X				X
62	Tunari	X			Pintado de cuerpo lleno con arma y escudo.		
63	Tumilki						
64	Piedra Pintada						
65	Casa Colorada	X					

Cuadro nº 7: Armas Antropomorfizadas en comparación con antropomorfos escutiformes y escudos

Nº de Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Antropomorfo Esquemático de base escutiforme	Escudo	Armas antropomorfizadas
1	Tilomonte (árbol)			
2	Peine			
3	Quesala	X		
4	Toconao	X	X	
5	Quebrada de Tambores-2	X		
6	Purilacti 1		X	
7	Chuschul	X	X	X
8	Piedra de La Coca	X	X	
9	Sitio 19		X	
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")			X
11	Altos de San Bartolo	X	X	
12	Tambo Salado	X	X	
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	X		
14	Likan Este	X		
15	Tambillo Mirador del Inka			
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)			
17	Pilpila			
18	Máquina Infernal			
19	Cueva del Diablo	X		
20	Pukara de Turi			
21	Cerro Verde			
22	Ojos de Opache	X	X	X
23	Sector de Lasana	X		
24	El Mirador			
25	Incahuasi Inca			X
26	Cerro Paniri			
27	La Cruz			X
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	X		X
29	Likan (Toconce)			
30	Santa Bárbara 144	X	X	
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)	X	X	
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)	X		
33	Santa Bárbara 142.	X		X



Cuadro nº 7: Armas Antropomorfizadas en comparación con antropomorfos escutiformes y escudos

Nº	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Antropomorfo Esquemático de base escutiforme	Escudo	Armas Antropomorfizadas
34	Santa Bárbara 343	X	X	
35	Santa Bárbara 41			
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)			
37	Milla			X
38	Santa Bárbara 103.	X		
39	Santa Bárbara 518.			
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)	X	X	X
41	Santa Bárbara 141.	X	X	
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)	X	X	
43	Santa Bárbara 174			
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)		X	
45	Condorito de Pila			
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana			
47	Quebrada Seca			
48	El Abra			
49	Mallku Cueva.	X		
50	Chaquilla.	X		
51	Derrumbes 1.			
52	Peña Colorada 1.	X	X	
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).	X	X	
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).	X	X	
55	Inca Cueva	X	X	X
56	Corral Blanco	X	X	
57	Quebrada de Matancillas.		X	
58	Doncellas	X		
59	Sapagua	X	X	
60	Las Planchadas	X	X	
61	Laguna Colorada	X	X	
62	Tunari			
63	Tumilki			
64	Piedra Pintada			
65	Casa Colorada			

Cuadro nº 8: Distintos Íconos Zoomorfos

Nº de Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Felino	Felino Esquemático Bifaz	Caballo	Serpentiforme	Camélido Bicápite	Otros
1	Tilomonte (árbol)						
2	Peine						
3	Quesala				X		
4	Toconao						
5	Quebrada de Tambores-2		X				
6	Purilacti 1						
7	Chuschul				X		
8	Piedra de La Coca				X		
9	Sitio 19						
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")						
11	Altos de San Bartolo				X		
12	Tambo Salado					X	
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	X	X	X	X		Simio; perro; posibles zorros.
14	Likan Este	X	X				Búho; Zorro; posibles cérvidos.
15	Tambillo Mirador del Inka						
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)	X			X		Suris.
17	Pilpila						
18	Máquina Infernal						
19	Cueva del Diablo						
20	Pukara de Turi						
21	Cerro Verde						Cuadrúpedo indeterminado.
22	Ojos de Opache				X		
23	Sector de Lasana	X			X	X	Zorros.
24	El Mirador						
25	Incahuasi Inca						
26	Cerro Paniri				X		
27	La Cruz	X					
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	X			X		Zorros.
29	Likan (Toconce)				X	X	
30	Santa Bárbara 144	X					posible cánido.
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)						Zoomorfo indeterminado de cola larga y enroscada.
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)						

Cuadro nº 8: Distintos Íconos Zoomorfos

Nº de Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Felino	Felino Esquemático Bifaz	Caballo	Serpentiforme	Camélido Bicápite	Otros
33	Santa Bárbara 142.		X				
34	Santa Bárbara 343						
35	Santa Bárbara 41						
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)					X	
37	Milla			X		X	
38	Santa Bárbara 103.					X	
39	Santa Bárbara 518.						
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)						Cóndor u "Hombre-Cóndor".
41	Santa Bárbara 141.						
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)					X	
43	Santa Bárbara 174						Posible ave.
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)						
45	Condorito de Pila						
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana						
47	Quebrada Seca	X					
48	El Abra						Zoomorfo indeterminado.
49	Mallku Cueva.	X			X		Suri; Zoomorfo indeterminado de cuerpo alargado.
50	Chaquilla.				X		Simio; Zoomorfo indeterminado.
51	Derrumbes 1.						
52	Peña Colorada 1.	X					Zoomorfo rectangular alargado, indeterminado.
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).						
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).						Aparente camélido esquemático de cuerpo globular.
55	Inca Cueva						Suri; posible cérvido.
56	Corral Blanco						
57	Quebrada de Matancillas.						
58	Doncellas						Zoomorfo indeterminado.
59	Sapagua				X		
60	Las Planchadas						Lagartija o lagarto.
61	Laguna Colorada						Cóndor.
62	Tunari						
63	Tumilki						
64	Piedra Pintada						
65	Casa Colorada						Zoomorfo indeterminado.

Cuadro nº 9: Cruces y Figuras Ecuestres

Nº de Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Figura Ecuestre	Cruz Cristiana
1	Tilomonte (árbol)		X
2	Peine		
3	Quesala		
4	Toconao		
5	Quebrada de Tambores-2		
6	Purilacti 1		
7	Chuschul	X	
8	Piedra de La Coca		
9	Sitio 19		
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")		
11	Altos de San Bartolo		
12	Tambo Salado		
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	X	
14	Likan Este		
15	Tambillo Mirador del Inka		
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)		
17	Pilpila		
18	Máquina Infernal		
19	Cueva del Diablo		
20	Pukara de Turi		
21	Cerro Verde		
22	Ojos de Opache		
23	Sector de Lasana		X
24	El Mirador		
25	Incahuasi Inca		
26	Cerro Paniri		X
27	La Cruz		
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	X	X
29	Likan (Toconce)		
30	Santa Bárbara 144		X
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)	X	X
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)	X	
33	Santa Bárbara 142.		
34	Santa Bárbara 343	X	
35	Santa Bárbara 41		
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)		
37	Milla	X	
38	Santa Bárbara 103.		
39	Santa Bárbara 518.		
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)		X
41	Santa Bárbara 141.		
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)		
43	Santa Bárbara 174		
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)		
45	Condorito de Pila		
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana		
47	Quebrada Seca		
48	El Abra		X
49	Mallku Cueva.		
50	Chaquilla.		
51	Derrumbes 1.		
52	Peña Colorada 1.		
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).	X	X
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).		
55	Inca Cueva	X	
56	Corral Blanco		
57	Quebrada de Matancillas.	X	
58	Doncellas	X	
59	Sapagua	X	
60	Las Planchadas	X	X
61	Laguna Colorada	X	X
62	Tunari	X	X
63	Tumilki		X
64	Piedra Pintada		
65	Casa Colorada		

Cuadro nº 10: Íconos Geométricos

Nº de Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Cruz Andina	Círculos Concéntricos	Grecas	Otros
1	Tilomonte (árbol)				
2	Peine				
3	Quesala			X	
4	Toconao				
5	Quebrada de Tambores-2				Motivo "Estribo" de grabado lleno.
6	Purilacti 1				
7	Chuschul	X			Barco a vela.
8	Piedra de La Coca	X	X	X	
9	Sitio 19				
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")				
11	Altos de San Bartolo		X		Vara con línea horizontal y "medialuna" sobre la parte superior.
12	Tambo Salado			X	
13	Pampa Vizcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")			X	
14	Likan Este		X	X	Motivo "Estribo" de grabado lleno.
15	Tambillo Mirador del Inka				
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)		X	X	Diseño abstracto de grecas concéntricas; camiones.
17	Pilpila				Antropozoomorfo.
18	Máquina Infernal				
19	Cueva del Diablo				
20	Pukara de Turi				
21	Cerro Verde		X		
22	Ojos de Opache				
23	Sector de Lasana		X		Semicírculos radiados (a modo de "casco").
24	El Mirador				
25	Incahuasi Inca		X		
26	Cerro Paniri				
27	La Cruz	X	X		
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)			X	
29	Likan (Toconce)			X	
30	Santa Bárbara 144	X		X	Barcos a vela; vara con línea horizontal y "medialuna" sobre la parte superior; piel de felino moteado.
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)			X	Diseño geométrico de definición incierta.
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)				
33	Santa Bárbara 142.		X		Vara con línea horizontal y "medialuna" sobre la parte superior; diseño geométrico puntiforme.

Cuadro nº 10: Íconos Geométricos

Nº de Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Cruz Andina	Círculos Concéntricos	Grecas	Otros
34	Santa Bárbara 343				
35	Santa Bárbara 41				Motivo en forma de herradura.
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)			X	
37	Milla				Diseño geométrico "de antorchas".
38	Santa Bárbara 103.				
39	Santa Bárbara 518.				
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)				
41	Santa Bárbara 141.				
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)	X			
43	Santa Bárbara 174	X			Líneas geométricas indeterminadas.
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)	X			Diseños geométricos indeterminados.
45	Condorito de Pila				Rostro del personaje emblemático del cómic chileno "Condorito".
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana				
47	Quebrada Seca				
48	El Abra				Diseño geométrico indeterminado.
49	Mallku Cueva.		X	X	Diseño geométrico indeterminado.
50	Chaquilla.		X		Diseño geométrico indeterminado.
51	Derrumbes 1.				
52	Peña Colorada 1.		X		
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).				Rectángulo con seis campos simétricos en su interior; escudo en forma de "T" con diagonales cruzadas en su interior.
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).				diseños geométricos ajedrezados.
55	Inca Cueva		X		diseños geométricos ajedrezados; motivos en forma de hachuela doble.
56	Corral Blanco				diseño geométrico indeterminado.
57	Quebrada de Matancillas.				diseño geométrico indeterminado.
58	Doncellas				
59	Sapagua		X	X	Motivos en forma de hachuela doble; motivos tumiformes; diseños ajedrezados.
60	Las Planchadas				Complejo diseño pseudoescutiforme sobre la base de grecas
61	Laguna Colorada		X		Espirales.
62	Tunari			X	diseño geométrico indeterminado.
63	Tumilki		X		
64	Piedra Pintada				diseño geométrico indeterminado.
65	Casa Colorada				Motivo tumiforme.

Cuadro nº 11: Letras grabadas, grafitti y distintas imágenes históricas.

Nº de Sitio	Unidad (sitio o conjunto delimitado de sitios)	Letras Grabadas	Grafitti	Diseños Históricos Recientes
1	Tilomonte (árbol)	X		
2	Peine			
3	Quesala			
4	Toconao			
5	Quebrada de Tambores-2			
6	Purilacti 1			
7	Chuschul	X	X	X
8	Piedra de La Coca	X		
9	Sitio 19			
10	San Bartolo (Sector "El Establecimiento")			
11	Altos de San Bartolo			
12	Tambo Salado			
13	Pampa Vízcachilla (cinco unidades naturales o "carcanales")	X	X	X
14	Likan Este			
15	Tambillo Mirador del Inka			
16	Quebrada de Cupo (cuatro aleros)			X
17	Pilpila			
18	Máquina Infernal			
19	Cueva del Diablo			
20	Pukara de Turi			
21	Cerro Verde			
22	Ojos de Opache			
23	Sector de Lasana			
24	El Mirador			
25	Incahuasi Inca			
26	Cerro Paniri			
27	La Cruz			
28	Ayquina (57 paneles a lo largo de 3 kms)	X		
29	Likan (Toconce)			
30	Santa Bárbara 144	X		X
31	Santa Bárbara 110 (también llamado Alero Santa Bárbara)			X
32	Santa Bárbara 344 (Quebrada de Quinchamale)	X		
3	Santa Bárbara 142.			
34	Santa Bárbara 343			
35	Santa Bárbara 41			
36	Santa Bárbara 102 (La Isla)			
37	Milla			
38	Santa Bárbara 103.			
39	Santa Bárbara 518.			
40	Alero Zurita (también llamado Alero Santa Bárbara 20)			
41	Santa Bárbara 141.			
42	Angostura (también llamado Santa Bárbara 21)			
43	Santa Bárbara 174			
44	Cueva de la Damiana (también llamado Santa Bárbara 74)			
45	Condorito de Pila			X
46	Camino Pueblo Viejo de Caspana	X		
47	Quebrada Seca			
48	El Abra			
49	Malku Cueva.			
50	Chaquilla.			
51	Derrumbes 1.			
52	Peña Colorada 1.			
53	Confluencia (en Antofagasta de La Sierra).			
54	Gruta de Carahuasi (también llamado Alero Ambrosetti).			
55	Inca Cueva			
56	Corral Blanco			
57	Quebrada de Matancillas.			
58	Doncellas			
59	Sapagua			
60	Las Planchadas			
61	Laguna Colorada	X		
62	Tunari			
63	Tumilki			
64	Piedra Pintada	X		
65	Casa Colorada	X		

## Parte VII

### Arte Rupestre y Cultura: una Hermenéutica de lo Sagrado

#### Pertinencia del Estudio

A lo largo del presente escrito he insistido en que el Arte Rupestre, entendido como sistema de símbolos religiosos, no debe ser abordado como epifenómeno de otras dimensiones de realidad; sin embargo, tampoco puede ser extirpado del resto de su contexto cultural...salvo fenoménicamente, para poder estudiarlo y luego re-integrarlo a éste. Sólo entonces, a partir de este “retorno”, puede plantearse una interpretación que de cuenta del conjunto vital que es la cultura. Precisamente a esto ha apuntado la presente investigación, considerando un permanente diálogo entre aislamiento fenoménico y reinserción, dado que “el verdadero análisis histórico es imposible sin una interpretación constante del sentido de lo que se analiza”<sup>1</sup>. La vinculación entre arte rupestre y religión, y la integración desde éstos hacia las restantes dimensiones de realidad cultural, ha sido un punto de partida que me ha permitido ordenar la información disponible desde una perspectiva distinta a las usuales y, por ende, generar nuevas preguntas (como se ha visto en el capítulo precedente).

Se pone en entredicho, pues, la posición que señala que la religión es un punto de partida estéril de cara a la comprensión del pasado, debido a las dificultades inherentes que plantea su búsqueda a partir de la materialidad. Sin embargo, y pese a las indudables limitaciones que nos presenta el registro arqueológico, una debida conceptualización y problematización del término no plantea, en estricto rigor, mayores dificultades que las presentes en principio en otros conceptos aplicados a la Prehistoria de la región, tales como “Poder” o “Tensión Social”. Así, pues, se sostiene la pertinencia de una “Hermenéutica de lo Sagrado” (expuesta en la Parte II) como legítima herramienta para la comprensión del Arte Rupestre en tanto fenómeno, dentro de las coordenadas espaciales y temporales hasta aquí desarrolladas; coordenadas que han exigido prestar atención a muchas vicisitudes históricas, dado que “no puede haber un conocimiento científico de lo sagrado sin un análisis de las formas vividas históricamente”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Huizinga, 2005 (1946): 19.

<sup>2</sup> Meslin, 1990: 368.



## Arte Rupestre y Religión, alcances y evaluaciones

En síntesis, la relación entre el arte rupestre y su dimensión sacra en la prehistoria tardía de la región ha sido enunciada como función supeditada a la movilidad giratoria<sup>3</sup>, si bien posteriormente se profundizó en el alcance contextual y ritual que habrían tenido estas ceremonias vinculadas a la actividad caravanera: Berenguer, tras considerar las condiciones y posibilidad de acoger rituales para algunos sitios del Alto Loa, sugiere que “en el pasado los rituales caravaneros que involucraban arte rupestre operaron bajo una lógica animista y utilitarista muy similar a la de los ‘ritos de producción’ celebrados hoy en día por los pastores aymaras para aumentar sus rebaños”<sup>4</sup>. Especificando lo anterior, el mismo autor ha señalado que las representaciones comprendidas dentro de las propuestas estilísticas Santa Bárbara I, II y Quebrada Seca pueden entenderse en el contexto de una negociación con las divinidades para acceder a la circulación y virtual apropiación de ciertas vías<sup>5</sup>. En este sentido, establece una dicotomía operacional entre arte rupestre “para lo divino” y “para lo humano”. En éste último caso se encontrarían los íconos de escudos, pues poseen los atributos de diversidad, exageración y redundancia, parámetros clave para dar cuenta de afiliación cultural<sup>6</sup>.

Para el Período Tardío, en una perspectiva que supedita la acción religiosa a la búsqueda consciente de objetivos políticos, Vilches y Uribe han planteado al ícono del camélido esquemático como la emblemización del poder del Tawantinsuyu en el contexto de las negociaciones necesarias para afianzar su dominio a nivel local<sup>7</sup>. En tanto, para tiempos coloniales tempranos, Gallardo y colaboradores han explorado en la iconicidad sincrética y significativa de Illapa y el Apóstol Santiago dentro del registro rupestre<sup>8</sup>. Además, ya en términos etnográficos, Castro y Gallardo han reparado en la valoración sacra, pero contradictoria, de las comunidades actuales con respecto al arte rupestre; y Villaseca ha dado cuenta de la réplica de motivos prehispánicos por parte de pastores actuales, con el fin de otorgar protección y fertilidad a sus ganados<sup>9</sup>.

Si bien valiosas por separado, las investigaciones aquí citadas suenan escuetas como conjunto, entendiendo que son los únicos intentos en la región por explorar contenidos y expresiones concretas -y contextualmente determinadas- en torno a la relación entre sacralidad y arte rupestre. Es posible que esta cantidad limitada de estudios sobre el tema se deba en parte al ya antiguo rechazo hacia las perspectivas de investigadores previos a la época de la profesionalización, a quienes se acusaba de reducir todo (y no sólo el arte rupestre) a una religiosidad vitalista, pintoresca e irracional por parte de los “pueblos primitivos”. Crítica, ésta última, que hasta cierto punto resulta muy válida.

---

<sup>3</sup> Núñez y Dillehay, 1979.

<sup>4</sup> Berenguer, 2004: 390.

<sup>5</sup> Berenguer, 2004b.

<sup>6</sup> Schortman, 1987 en Berenguer, 2004.

<sup>7</sup> Vilches y Uribe, 1999. Planteamiento seguido con distintos matices por Gallardo, Sinclair y Silva (1999); y por Sepúlveda (2002, 2004).

<sup>8</sup> Gallardo, Castro y Miranda, 1990.

<sup>9</sup> Villaseca, 1998.

Una revisión un poco más detallada, que coteje las respectivas perspectivas de estas investigaciones con el concepto de religión que he utilizado en el presente escrito, permite observar las diferentes ópticas presentes: por un lado, el concepto de “una lógica utilitarista y animista” y de “ritos de producción” en asentamientos caravaneros –conceptos postulados por Berenguer– reducen la vinculación religiosa al pilar ritual, el que a su vez es traducido a una permanente dialéctica de transacción entre el hombre andino y sus divinidades. La reducción de la sacralidad al rito, y de éste último a una estrategia “utilitarista” y supeditada a la coyuntura de emprender un viaje caravanero, implicaría no sólo la negación del carácter hierofánico del arte rupestre, sino también la negación de su carácter como dominio de representación con sus propias reglas y propiedades, con su propia estructura simbólica y su permanente relación de sentido con distintas dimensiones de la vida en cultura. En resumidas cuentas, una conclusión implícita de aquel planteamiento sería que, cuando no se hace uso caravanero de determinada ruta, el arte rupestre emplazado en aquélla queda vacío de sentido.

Más bien, el entendimiento del arte rupestre como hierofanía permite plantear la existencia de múltiples relaciones de sentido entre éste y los sucesivos horizontes de “emisores” y “receptores”. El propio hecho de particularizar y consagrar determinado hito en el paisaje, a partir del arte rupestre, confiere a estas manifestaciones una eficacia simbólica que, propiamente, deja de lado el ámbito de la re-presentación para transformarse directamente en una “presentación”; un espacio sacralizado susceptible de ser utilizado en rituales de distinto alcance, que no agota su sentido en cuanto éstos no se realizan; un espacio que puede servir a nuevas lógicas rituales y reconfiguraciones míticas, en un contexto diacrónico cambiante; un espacio, al fin, cuya reivindicación y/o exaltación de figuras con diferencias étnicas, jerárquicas o bélicas no tendría verdadera eficacia simbólica de no afirmarse sobre una base de sacralidad que, propiamente, funda cósmicamente estas diferencias étnicas, jerárquicas y bélicas, en tanto realidad paradigmática y de pretensión imperecedera (recuérdese que el arte rupestre está hecho para permanecer).

Es en este punto que conviene recordar la definición de religión desde una perspectiva social, planteada en la Parte I de este escrito; específicamente en lo que se refiere a aglutinar ciertos pilares míticos, encausarlos y proyectarlos con eficacia simbólica tanto en el campo de las ideas, como en el de la acción. Los dos sistemas mítico-rituales explorados para el Período Intermedio Tardío presentan, en los hechos, esta propensión a la acción por medio de una sacralización del espacio al parecer excéntrica desde lo netamente humano. Así se observa en la construcción de lo humano direccionado hacia lo divino en la naturaleza (caso de las chullpas); también en el caso de los caminos del Período, que se adaptan a las vicisitudes geográficas de lo natural; o en el propio arte rupestre, donde los grandes sitios habitacionales del Período no son al mismo tiempo los principales núcleos de emplazamiento de manifestaciones rupestres<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Una excepción a esto la constituye Likan/Toconce, muy posiblemente por razones de contexto histórico y espacial: allí confluye una distribución habitacional, funeraria y rupestre relativamente compacta, en atención a la posición de “núcleo de avanzada” de los grupos Mallku durante tiempos tempranos del Intermedio Tardío. Además, como se ha señalado, este arte rupestre aún guarda fuerte cercanía con la lógica naturalista de tiempos precedentes, en los cuales no existía una separación tajante entre los espacios habitacionales semi-permanentes y los espacios rupestres.

Así, el ser humano del Intermedio Tardío accede desde sus espacios de ocupación – progresivamente afianzados en una lógica aldeana- hacia los sitios rupestres, que particularizan el espacio sagrado desde fuera de lo estrictamente humano. Esta observación, generada a partir de lo desarrollado en el presente escrito, cobra un claro correlato con el siguiente postulado:

Se cree que el agua, los animales, los cultivos, los minerales, las plantas medicinales, los caminos...no pertenecen a los seres humanos, sino a las deidades que habitan la tierra y los cerros. Estos nùmenes son múltiples, ambivalentes, ubicuos y regionalmente diversos<sup>11</sup>.

Luego, el arte rupestre más reconocible y potente del período no es en ningún caso un mero indicador pasivo de ruta –como señalaron Núñez y Dillehay-, ni es solamente un espacio de prácticas rituales supeditadas a la funcionalidad caravanera –como ha señalado Berenguer-. Se despliega, más bien, como un constituyente activo de un orden cosmológico proyectado en el espacio y en las propias imágenes, en donde se encuentran lo humano y lo divino a través de la praxis (pilar ritual) y la transmisión de una narrativa de sentido asociada a ella (pilar mítico). Luego, las necesidades de control y de acceso, las vicisitudes des relaciones interculturales, y las condiciones de beligerancia, potencian y redoblan las implicancias hierofánicas de estos espacios. Precisamente con respecto a la beligerancia<sup>12</sup>, concepto propuesto y trabajado en este escrito, debe entenderse que es en este tipo de circunstancias cuando más enfática y presente se hace la definición de identidades por alteridad; la glorificación o negación de aspectos simbólicos que suelen invocar un paradigma metafísico para permitir auto-afirmación y propensión a la acción en el universo físico.

La relación entre Arte Rupestre, Religión y Cultura en el Período Intermedio Tardío también nos permite trazar un contrapunto con el lapso histórico previo. No debe olvidarse que para el Período Formativo ha podido apreciarse, desde la arqueología, una tradición rupestre naturalista asociada a una forma de vida donde el sedentarismo todavía no es plenamente una opción excluyente; donde no existen grandes núcleos demográficos –al menos en El Loa-; y donde, aparentemente, no existe esa separación entre el espacio sagrado rupestre y el lugar de habitación, porque esta habitación nunca es, plenamente, definitiva. Por eso se aún se aprecia una clara continuidad rupestre en los sitios de Quebrada de Cupo, todavía deudores de aquella forma de vida en los albores del Intermedio Tardío (aunque ya en decisiva transición a partir de las innovaciones agrohidráulicas implementadas en la zona).

También previo al verdadero quiebre paradigmático representacional que significó el Período Intermedio Tardío, podemos visualizar puntuales íconos que parecen remitir a los universos simbólicos de Tiwanaku y de Aguada, nunca demasiado numerosos, pero siempre notorios. Quizás en estas figuras se marque un punto de encuentro entre la

---

<sup>11</sup> Berenguer, 2004b: 98.

<sup>12</sup> Sobre el final de la redacción de este escrito tuve posibilidad de acceder al artículo de A. Nielsen (2007), que contiene algunos planteamientos similares a los que he expuesto aquí, aunque desde bases teóricas distintas. No obstante, mantengo el concepto de “beligerancia” por que da cuenta de disposiciones colectivas, en tanto el concepto de “hostilidad” de Nielsen proviene, en estricto rigor, de consideraciones psicológicas de carácter (o sea, individuales).

sacralidad espacial y natural del arte rupestre, por un lado, y la expansión de símbolos foráneos que hasta entonces solían detentar su cause usual en una religiosidad extática e interna, pero también templaria y concéntrica. De cualquier modo, este encuentro icónico no parece haber sido prioritario, en contraste con el arte rupestre ubicuo y extendido que alcanzó su más característico despliegue después de la caída de la órbita tiwanakota.

Posteriormente, para el Período Tardío, podemos apreciar en la llegada del Tawantinsuyu un interés por fundar el axis-mundi desde la experiencia humana; experiencia divinizada a través del rol del Inca y del propio Estado, pero de todos modos protagónica, hollando las cumbres y fundando cósmicamente el espacio con claras exclusiones y jerarquizaciones emanadas desde lo humano divinizado. Luego, la sacralización del espacio al modo incásico trae aparejado otro orden cósmico; una narrativa de sentido dentro de la cual el arte rupestre no parece estar incluido, pero sí puede seguir viviendo dentro de los espacios locales excluidos de la reconfiguración cosmológica. Así es como las manifestaciones rupestres se acercan a los espacios productivos, volviendo a vincularse –por circunstancias externas– al espacio de lo cotidiano que habían abandonado durante el Período Intermedio Tardío; no obstante, tampoco se trata de un retorno, pues las condiciones históricas y culturales sobre la percepción de lo sagrado fueron cambiando. Vale recordar, entonces, el concepto expresado en la Parte I acerca del Arte Rupestre como proyección extra-consciente: vale decir, como el conjunto que engloba una base que decanta desde la cultura activa hacia el inconsciente, al mismo tiempo que elementos nuevos y reconfigurados toman, a su vez, su rol previo dentro de las prácticas culturales conscientes.

Posteriormente, la sacralización del espacio en el contexto de la dominación española se retrotrae a núcleos tácticamente relevantes dentro de su cosmovisión occidental y finimediaval: ciertos enclaves de autoridad, ciertos espacios destinados a la sacralidad específicamente en los sitios de habitación (iglesias, capillas). Al mismo tiempo, ciertas rutas anteriores son enfatizadas o redireccionadas (como la ruta desde Cobija a Potosí); se aprecia la emergencia de nuevos pueblos, en torno a los cuales debe oficializarse la agrupación de los pobladores locales. Desde la cosmovisión de los pobladores locales, se produce en principio un repliegue del mundo de lo “real”, de lo cósmicamente fundado; algunos enclaves antiguos se vuelven refugio de identidad, potenciando la sacralidad preexistente con la resistencia cultural a un amplio nivel. El arte rupestre se mantiene clandestino o semi-clandestino y eventualmente se aleja de parte de los universos simbólicos locales, ahora insertos en una concepción de mundo sincrética.

Posteriormente, cuando se produce el proceso de secularización –largamente expuesto en la Parte V de este escrito–, la propiedad hierofánica del arte rupestre logra encontrar parciales y fragmentadas opciones para subsistir; en estos casos, se hace pertinente recordar que “la atracción del soporte y de las imágenes anteriores sorteas las diferencias inmediatas para transmitir, en el menor de los casos, la certeza de que se está frente a un objeto que trasciende lo cotidiano”<sup>13</sup>. Y en efecto, como hemos visto, la sacralidad en el arte rupestre, durante largos siglos, ha sido en primer término trascender lo cotidiano para fundar lo real.

---

<sup>13</sup> Aguayo y Castro, 2005: 240.

## Palabras Finales

En definitiva, así es como se han desplegando y parcialmente interdigitando a lo largo del tiempo y del espacio distintos repertorios iconográficos, deudores y al mismo tiempo modificadores de los universos simbólicos que les dan sustento. En el camino, algunos íconos pierden fuerza o pregnancia simbólica, o bien son obligados a nutrir nuevos sentidos; todos ellos son susceptibles de cambio en lo referente a su condición de sacralidad, pues “toda imagen espiritual de algo descansa en una selección”<sup>14</sup>. Aquí se pone de relieve una vez más la estrecha relación entre selección icónica y estructura simbólica, pues todo símbolo es decantación de forma y contenido<sup>15</sup>.

Junto a esto, el incuestionable poder del soporte termina de construir la potencia y proyección del arte rupestre como propensión a la acción, fundación de lo real y ordenador del espacio: entendiendo que “en los Andes, la roca (la piedra, la tierra, la arena) es una de las principales sustancias de diálogo con las divinidades”<sup>16</sup>, aquí puede verse que dicho diálogo tiene sus lugares específicos de despliegue y encuentro al amparo de imágenes que buscan trascender el tiempo de las generaciones humanas y que, por ende, son tan divinas como el Cielo y las Montañas (que también trascienden muchas vidas).

Por añadidura, quizás sea pertinente reiterar, antes del fin, que el arte rupestre, como obra, nunca está “terminada”. En efecto, hemos visto como, dentro del simbolismo religioso, la hierofanía no actúa necesariamente como un proceso permanente (como tampoco lo hacen muchas operaciones simbólicas); al contrario, propone una discontinuidad en la experiencia religiosa. Establece una ruptura, una delimitación, y al mismo tiempo devela la posibilidad de un puente para acceder a este cosmos particular de lo sagrado.

Dicha discontinuidad es cualitativa, pero también mensurable, no sólo en el espacio, sino también en el tiempo. Y he aquí que también es una historia de discontinuidades, aquella que nos ofrece el proceso icónico. Discontinuidad sin caos, estructuración sin fórceps, cotidianeidad y excepción.

Todo ello, condensado en imágenes concretas y lugares acotados; a fin de cuentas, lo sagrado es de naturaleza sintética<sup>17</sup>, por lo cual se vuelve natural el vivirlo simbólicamente. Se trata, pues, de una historia del yo (individual y colectivo), pues, en gran medida, el ser humano sólo construye plena conciencia de sí mismo cuando se mide con la amplísima realidad que lo excede y que le ofrece fundamentos a partir de lo sagrado.

Hasta un nuevo principio.

**FIN**

---

<sup>14</sup> Huizinga, 2005 (1946): 164.

<sup>15</sup> Recuero, com. pers. 2004.

<sup>16</sup> Berenguer, 2004b: 98.

<sup>17</sup> Meslin, 1978.



## Bibliografía

### Adán, Leonor

- 1999 Aquello antiguos edificios. Acercamiento arqueológico a la arquitectura prehispánica tardía de Caspana. En *Estudios Atacameños n° 18*, pp.: 13-33. San Pedro de Atacama.

### Adán, Leonor y Mauricio Uribe

- 1995 Cambios en el uso del espacio en los períodos agroalfareros: un ejemplo en Ecozona de quebradas altas, la localidad de Caspana. En *Actas del II Congreso Chileno de Antropología, tomo II*. Pp.: 541-555. Colegio de Antropólogos, Santiago.
- 2005 El dominio inca en la localidad de Caspana: Un acercamiento al pensamiento político andino (Río Loa, Norte de Chile). En *Estudios Atacameños n° 29*, pp: 41-66. San Pedro de Atacama.

### Aguayo, Esteban

- 2001 Arte rupestre de los sitios Likan Este y Pampa Vizcachilla, sector del Salado. Registro y primera aproximación interpretativa desde el Arte Rupestre regional. Trabajo Final del Seminario de Prehistoria de Chile, Universidad de Chile; Ms. dentro de Informe Final, Proyecto Fondecyt N° 1011006, Santiago.
- 2002 Arte Rupestre en Likan Este, sector del Salado II Región. Informe Final de Práctica Profesional. Departamento de Antropología, Universidad de Chile. Santiago.
- 2003 Informe de registro de arte rupestre, campaña de terreno Septiembre- Octubre 2003. Ms. dentro de Informe Final, Proyecto Fondecyt n° 1011006, Santiago.

### Aguayo, Esteban y Victoria Castro

- 2005 Arte Rupestre de Likan Este y Pampa Vizcachilla: Reocupación y Resemantización. Una Aproximación Etnoarqueológica. En *Actas del XVI Congreso de Arqueología Chilena*, pp.:239-249. Tomé, 2003. Museo de Historia Natural de Concepción, Ediciones Escaparate. Concepción.

### Agüero, Carolina

- 2000 Fragmentos para armar un territorio. La textilería en Atacama durante los Períodos Intermedio Tardío y Tardío. En *Estudios Atacameños n° 20*, pp.: 7-28. Universidad Católica del Norte, Antofagasta.

### Agüero Carolina, Mauricio Uribe, Patricia Ayala y Bárbara Cases

- 1997 Variabilidad textil durante el Período Intermedio Tardío en el valle de Quillagua: una aproximación de la etnicidad. En *Estudios Atacameños n° 14*, pp.: 263-290. Universidad Católica del Norte. Antofagasta.

### **Albeck, María Ester y Marta Ruiz**

- 1997 Casabindo: las sociedades del Período Tardío y su vinculación con las áreas aledañas. En *Estudios Atacameños n° 14*, pp.: 211-222. Universidad Católica del Norte. Antofagasta.

### **Aldunate, Carlos**

- 1993 Arqueología en el Pukara de Turi. En *Actas del XII Congreso Nacional de arqueología chilena. Boletín del Museo Regional de la Araucanía, n° 4, tomo II*. Pp.: 61-78. Temuco.
- 2001 El Inka en Tarapacá y Atacama. En *Tras la Huella del Inka en Chile, C. Aldunate Ed.*, pp.: 18-51. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

### **Aldunate, Carlos y Victoria Castro**

- 1981 *Las chullpas de Toconce y su relación con el poblamiento altiplánico en el Loa Superior, Período Tardío*. Tesis para optar al grado de licenciado en Filosofía con mención en Prehistoria y Arqueología. Ediciones Kultrún, Santiago.

### **Aldunate Carlos, Victoria Castro y Varinia Varela**

- 2002 Oralidad y arqueología: una línea de trabajo en las tierras altas de la región de Antofagasta. En *Chungara*, vol. 35, n° 2. Pp.: 305-314. Universidad de Tarapacá, Arica.
- 2003 Antes del Inka y después del Inka: Paisajes Culturales y Sacralidad en la Puna de Atacama, Chile. En *Boletín de Arqueología, Pontificia Universidad Católica de Perú n° 7*. Pp.: 9-26. Lima.
- 2005 San Bartolo. Retazos de una Historia de la Minería en Atacama. En *Actas del XVI Congreso de Arqueología Chilena*, pp.: 213-225. Tomé, 2003. Museo de Historia Natural de Concepción, Ediciones Escaparate. Concepción.

### **Alliende, Pilar**

- 1981 La Colección Arqueológica "Emile de Bruyne" de Caspana. *Tesis para optar al grado de Licenciatura en Arqueología y Prehistoria*. Universidad de Chile, Santiago.

### **Angelo, Dante y José Capriles**

- 2004 La importancia de las plantas psicotrópicas para la economía de intercambio y relaciones de interacción en el Altiplano Sur Andino. En *Chungara vol. 36*, 1023-1035. Universidad de Tarapacá, Arica.

### **Arellano, Jorge**

- 2000 *Arqueología de Lipes. Altiplano Sur de Bolivia*. Museo Jacinto Jijón y Caamaño-Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

### **Arellano, Jorge y Eduardo Berberían**

- 1981 Mallku, el señorío Post-Tiwanaku del Altiplano Sur de Bolivia. *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos, n° 10*. Pp.: 51-84.

### **Artigas, Diego**



- 2002 El sueño esculpido. Arte rupestre y memoria del mito en el valle de Canelillo, Provincia del Choapa. *Memoria de título para optar al grado de arqueólogo. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile*. Santiago.

**Aschero, Carlos**

- 1998 Arte y Arqueología: una visión desde la Puna Argentina. En *Chungara vol. 28, n° 1 y 2*. Pp.: 175-197. Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1999 El Arte Rupestre del Desierto Puneño y el Noroeste Argentino. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pp.: 97-135. J. Berenguer y F. Gallardo Eds., Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

**Ayala Patricia, Omar Reyes y Mauricio Uribe**

- 1999 El Cementerio de los Abuelos de Caspana: el espacio mortuorio local durante el dominio del Tawantinsuyu. En *Estudios Atacameños n° 18*, pp.: 35-54. Universidad Católica del Norte. Antofagasta.

**Ayala, Patricia**

- 2000 Reevaluación de las tradiciones culturales del Período Intermedio Tardío en el Loa Superior: Caspana. *Memoria para optar al título profesional de arqueóloga*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago.

**Bachofen, Johann Jacob**

- 1988 *Mitología Arcaica y derecho materno*. Editorial Anthropos, Barcelona.

**Barón, Ana María**

- 1979 Excavación de un cementerio; sus potencialidades. *Tesis para optar a la Licenciatura en Prehistoria y Arqueología*. Universidad de Chile, Santiago.
- 1999 Restauración sitio arqueológico n° 19. San Pedro de Atacama. *Informe presentado en el Consejo de Monumentos Nacionales*, Febrero de 1999. Santiago.

**Barros Arana, Diego**

- 2000 *Historia General de Chile. Tomo I*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Editorial Universitaria. Santiago (1° Ed., 1884).

**Bednarik, Robert**

- 1992 Acerca de la motivación del Re-Use del Arte Rupestre: un ejemplo del Período Colonial de Bolivia. En *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano*, n° 3. Pp.: 28-35. *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y países vecinos*. SIARB, La Paz.

**Benavides, Arturo**

- 1972 *Historia Compendiada de la Guerra del Pacífico (1879-1884)*. Editorial Francisco de Aguirre, Buenos Aires (1° Ed., 1927).

**Berenguer, José**

- 1993 Gorros, identidad e interacción en el desierto chileno antes y después del

- Colapso de Tiwanaku. En *Identidad y Prestigio en los Andes: Gorros, Turbantes y Diademas*. Pp.: 41-64. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- 1998 La iconografía del poder en Tiwanaku y su rol en la integración de zonas de frontera. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino n° 7*, pp.: 19-37. Santiago.
- 1999 El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes Atacameños. En *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, pp.: 9-56. J. Berenguer y F. Gallardo Eds., Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.
- 2004 *Caravanas, Interacción y Cambio en el Desierto de Atacama*. Sirawi Ediciones, Santiago.
- 2004b Cinco Milenios de Arte Rupestre en los Andes Atacameños: Imágenes para lo humano, imágenes para lo divino. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino n° 9*, pp.: 75-108. Santiago.
- 2005 Arqueología del Sistema Vial de los Inkas en el Alto Loa, II Región. Ms. en *Informe Final de Proyecto Fondecyt n° 1010327*. Santiago.

#### **Berenguer José, Carlos Aldunate y Victoria Castro**

- 1984 Orientación orográfica de las chullpas en Likán: la importancia de los cerros en la fase Toconce. En *Simposio Culturas Atacameñas, XLIV Congreso Internacional de Americanistas*, 175-220. B. Bittman ed., Instituto de Investigaciones Arqueológicas R. P. G. Le Paige, Universidad del Norte. Antofagasta.

#### **Berenguer José, Gloria Cabello y Diego Artigas**

- 2007 Tras la pista del Inca en petroglifos paravecinales al Qhapaqñan en el Alto Loa, Norte de Chile. En *Chungara volumen 39, n° 1*, pp.: 29-49. Arica.

#### **Berenguer José, Victoria Castro, Carlos Aldunate, Carole Sinclair y Luis Cornejo**

- 1985 Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En *Estudios en Arte Rupestre, Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. Pp.: 87-108. Aldunate, Berenguer y Castro eds., Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

#### **Berenguer, José y José Luis Martínez**

- 1986 El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino n°1*, pp.: 79-99. Santiago.

#### **Bernand, Carmen y Serge Gruzinski**

- 2005 *Historia del Nuevo Mundo. Del Descubrimiento a la Conquista. La experiencia europea, 1492-1550*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F.

#### **Bibar, Jerónimo de**

- 1966 *Crónica y Relación Copiosa y Verdadera de los Reinos de Chile*. Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago [1558].

### **Borges, Jorge Luis**

- 1986 Tlon, Uqbar, Orbis Tetius. En *Obras Completas*, Editorial Losada. Buenos Aires.

### **Bravo, Leandro**

- 1991 Las evidencias puneñas en el Oasis de San Pedro de Atacama. En *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena, 1988*. Pp.: 115-120. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.

### **Browman, D. L.**

- 1979 Tiwanaku expansion and Altiplano economic patterns. En *Estudios Arqueológicos n° 5*, pp.: 25-40. San Pedro de Atacama.
- 1984 Prehispanic Aymara expansion: The Southern Altiplano and San Pedro de Atacama. En *Estudios Arqueológicos n° 7*, pp.: 236-252. San Pedro de Atacama.

### **Burke, Peter**

- 2004 *¿Qué es la Historia Cultural?* Editorial Paidós, Barcelona.

### **Cáceres, Iván y José Berenguer**

- 1998 El caserío de Santa Bárbara 41, su relación con la w'aka de Taira, Alto Loa. En *Chungara*, vol. 28, n° 1 y 2 (1996). Pp.: 381-393. Universidad de Tarapacá, Arica.

### **Cassirer, Ernst**

- 1971 *Filosofía de las Formas Simbólicas*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D. F. (1° ed., 1925).

### **Castillo, Gastón**

- 1997 Los Períodos Intermedio Tardío y Tardío: desde la Cultura Copiapó al dominio Inca. En *Culturas Prehispánicas de Copiapó*, H. Niemeyer y M. Cervellino Eds., pp.: 163-282. Museo Regional de Atacama. Copiapó.

### **Castro Nelson, Jorge Hidalgo y Viviana Briones**

- 2002 Fiestas, borracheras y rebeliones (introducción y transcripción del expediente de averiguación del tumulto acaecido en Ingaguasi, 1777. En *Estudios Atacameños n° 23*, pp.: 77-112. Antofagasta.

### **Castro, Victoria**

- 1992 Nuevos registros de la presencia Inka en la provincia de El Loa, Chile. En *Gaceta Arqueológica Andina, volumen VI, n° 21*, pp.: 139-154. Lima.
- 1997 Huacca Muchay: Evangelización y Religión Andina en Charcas, Atacama la Baja. *Tesis para optar al grado de Magíster en Historia, mención en Etnohistoria*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile. Santiago.
- 2002 Ayquina y Toconce: paisajes culturales del norte árido de Chile. En *Paisajes Culturales en los Andes*. Pp.: 193-206. UNESCO, Lima.
- 2004 Riqueza y complejidad del Qhapac Ñan. Su identificación y puesta en valor.

En *Tejiendo los lazos de un legado. Qhapac-Ñan-Camino Principal Andino: hacia la nominación de un patrimonio común, rico y diverso, de valor universal*. Pp.: 40-46. UNESCO, Lima.

- 2005 El Origen de la vida en las cosmogonías prehispánicas en América. Ciclo de Conferencias “la vida en las fronteras de la ciencia y la moral”, 10 de junio de 2002, *Bitrania, año 4, vol.1*. Pp.: 1-11. Universidad de La Serena, La Serena.

**Castro, Victoria y Carlos Aldunate**

- 2003 Sacred Mountains in the Highlands of the South-Central Andes. En *Journal of Mountain Research and Development*, vol. 23, n°1. Pp.: 73-79. USA.

**Castro, Victoria; Carlos Aldunate y José Berenguer**

- 1979 Antecedentes de una interacción Altiplano-Área Atacameña durante el Período Tardío: Toconce. En *Actas del VII Congreso Internacional de Arqueología Chilena, Altos de Vilches*. Pp.: 477-498. Editorial Kultrún, Santiago.
- 1984 Orígenes Altiplánicos de la Fase Toconce. En *Estudios Atacameños n° 7*, pp.: 209-235. San Pedro de Atacama.

**Castro, Victoria; Carlos Aldunate y Varinia Varela**

- 2005 Caminos y Senderos de Atacama de Ascotán a Catarpe. *Ms. presentado en el Taller Internacional “Los Caminos del Desierto de Atacama”, Uquía-San Pedro de Atacama*. Universidad Católica del Norte y Universidad de San Salvador de Jujuy, Uquía.

**Castro, Victoria y Francisco Gallardo**

- 1996 El Poder de los Gentiles. Arte Rupestre en el río Salado (Desierto de Atacama). En *Revista Chilena de Antropología n° 13*, pp.: 79-98. Santiago.

**Castro, Victoria; Fernando Maldonado y Mario Vásquez**

- 1993 Arquitectura del Pukara de Turi. En *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Boletín Museo Regional de la Araucanía n° 4, Tomo II. Pp.: 79-106.

**Castro, Victoria y José Luis Martínez**

- 1996 Poblaciones Indígenas en la Provincia del Loa. En *Culturas de Chile. Etnografía*. Pp: 69-109. Editorial Andrés Bello, Santiago.

**Castro, Victoria y Mauricio Uribe**

- 2004 Dos “pirámides” de Caspana, el juego de la pichica y el dominio Inka en el Loa Superior. En *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena. Chungara, vol. especial-tomo II*. Pp.: 879-891. Arica.

**Castro, Victoria y Varinia Varela**

- 1994 *Ceremonias de tierra y agua. Ritos Milenarios Andinos*. Fondart y Fundación Andes, Santiago.

**Castro, Victoria; Varinia Varela, Carlos Aldunate y Edgardo Araneda**

- 2004 Principios orientadores y metodología para el estudio del Qhapaqñan en Atacama: desde el Portezuelo del Inka hasta Río Grande. En *Chungara*, Vol. 36, n° 2. Pp.: 463-481. Arica.

**Cencillo Ramírez, Luis**

- 1997 Etnografía desde la consulta clínica. En *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Pp.: 337-343. A. Aguirre (ed.), Editorial Alfaomega. Bogotá.

**Ceruti, María Constanza**

- 2001 La capacocha del nevado de Chañi. Una aproximación preliminar desde la arqueología. En *Chungara n° 33*, pp.: 21-26. Arica.
- 2003 *Llullaillaco: Sacrificios y Ofrendas en un Santuario Inca de Alta Montaña*. Publicación del Instituto de Investigaciones de Alta Montaña. Ediciones de la Universidad Católica de Salta. Salta.

**Cieza de León, Pedro**

- 1982 *La Crónica del Perú*. Alianza Editorial, Madrid [1553].

**Clottes, Jean y David Lewis-Williams**

- 2001 *Los chamanes de la prehistoria*. Ariel Prehistoria, Barcelona.

**Cook, Anita**

- 1993 *Wari y Tiwanaku: entre el estilo y la imagen*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

**Cornejo, Luis**

- 1999 Los incas y la construcción del espacio en Turi. En *Estudios Atacameños n° 18*, pp.: 165-176. Universidad Católica del Norte. San Pedro de Atacama.
- 2001 Los inka y sus aliados Diaguita en el extremo austral del Tawantinsuyu. En *Tras la huella del Inka en Chile*. C. Aldunate Ed., pp.: 74-89. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

**Costa, María y Agustín Llagostera**

- 1994 Coyo 3: Momentos Finales del Período Medio en San Pedro de Atacama. En *Estudios Atacameños n° 11*, pp.: 73-107. Antofagasta.

**Crespo, Eduardo**

- 1995 *Introducción a la Psicología Social*. Editorial Universitas, Madrid.

**Crespo, María Mercedes**

- 1998 Escudos, Diferenciación y Poder. En *Actas del IV Congreso Internacional de Etnohistoria. Tomo III*. Pp.: 273-293. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

**Debray, Regis**

- 1992 *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Editorial Paidós, Barcelona.

**Dettwiler, Axel**

- 1984 Análisis del Arte Rupestre: entre la miopía funcionalista y el imperialismo de la semiótica. *Tesis para optar al Título de Arqueólogo. Universidad de Chile*. Santiago.

**Dilthey, Wilhelm**

- 1944 *La Esencia de la Filosofía*. Editorial Losada, Buenos Aires.  
1993 *Historia de la Filosofía*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F. (1º ed., 1949).

**Dumézil, Georges**

- 1996 *Mito y Epopeya. Tipos Épicas Indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D. F. (1º ed., 1971).

**Durán, Eliana; María Kansinger y Nieves Acevedo**

- 2000 Colección Max Uhle: Expedición a Calama 1912. Publicación Ocasional n° 50 del Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.

**Durston, Alan**

- 1998 Representación y Poder en la Catequesis Andina, 1570-1610. En *Actas del IV Congreso Internacional de Etnohistoria, tomo III. Facultad de Letras y Ciencias Humanas*, pp.: 73-98. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima.

**Durkheim, Emile**

- 1993 *Las Formas Elementales de la Vida Religiosa*. Alianza editorial, Madrid (1º ed., 1912).

**Eco, Umberto**

- 1984 *Obra Abierta*. Editorial Planeta-Agostini, Madrid.  
1998 *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen, Barcelona.

**Eliade, Mircea**

- 1979 *Imágenes y Símbolos*. Taurus Ediciones, Madrid (1º ed., 1955).  
1981 *Lo Sagrado y lo Profano*. Editorial Guadarrama/Punto Omega, Barcelona. (1º ed., 1957).  
1993 *Cosmología y Alquimia Babilónicas*. Editorial Paidós, Barcelona (1º ed., 1937).  
1996 *Tratado de Historia de las Religiones*. Ediciones Era, México D.F. (1º ed., 1964).  
2001 *El Chamanismo y las Técnicas Arcaicas del Éxtasis*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Madrid. (1º ed., 1951).

**Espinoza, Gustavo**

- 1998 L'ari y Jamp'atu. Ritual de lluvia y simbolismo andino en una escena de arte

rupestre de Arikuida 1. Norte de Chile. En *Chungara*, vol.28, n° 1 y 2. Pp.: 133-157. Universidad de Tarapacá, Arica.

### **Fèvre, Fermín**

2006 El triunfo de la vida. Una visión desde la Historia del Arte. En *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Noroeste*. Pp.: 8-15. Serie Arte Rupestre de Argentina Indígena, Academia Nacional de la Historia. GAC eds., Casano Gráfica. Buenos Aires.

### **Fernández, Jorge**

1978 Los chichas, los lípes y un posible enclave de la cultura de San Pedro de Atacama en la zona limítrofe argentino-boliviana. En *Estudios Atacameños* N° 6, pp.: 19-35. San Pedro de Atacama.

### **Ferrater Mora, José**

1951 *Diccionario de Filosofía*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

### **Fernández Distel, Alicia**

1992 Investigación sobre el Arte Rupestre Hispano-Indígena del N. O. de la República Argentina. En *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y Países vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano N° 3*, R. Quejerazu Ed., pp.: 172-198. SIARB. La Paz.

### **Flores Ochoa, Jorge**

1998 La Missa Andina. En *Actas del IV Congreso Internacional de Etnohistoria, Tomo III, Facultad de Letras y Ciencias Humanas*. Pp.:99-115. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

### **Fontana, David**

2003 *El Lenguaje de los Símbolos*. Editorial Blume, Barcelona.

### **Frankfort, Henri y H. Groenewegen Frankfort**

1967 Mito y Realidad. En *El Pensamiento Prefilosófico I. Egipto y Mesopotamia*. Pp.: 11-44. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F. (1° ed., 1946).

### **Frazer, James George**

1999 *La Rama Dorada*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F. (1° ed., 1890).

### **Freud, Sigmund**

2001 *Tótem y Tabú*. Alianza Editorial, Madrid (1° ed., 1912).

### **Gallardo, Francisco**

2000 Pinturas rupestres, cronología relativa y distribución espacial en la subregión del río Salado (Norte de Chile). *Ms. Segundo Informe Proyecto Fondecyt n° 1980200*. Santiago.

2001 Pinturas rupestres, cronología relativa y distribución espacial en la subregión

del río Salado (Norte de Chile). Ms. *Informe Final Proyecto Fondecyt n° 1980200*. Santiago.

**Gallardo, Francisco y Flora Vilches**

1995 Nota acerca de los estilos de Arte Rupestre en el Pukara de Turi (norte de Chile). *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología n° 20*, pp.: 26-28. Santiago.

**Gallardo Francisco, Carole Sinclair y Claudia Silva**

1999 Arte Rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del Desierto de Atacama. En *Arte Rupestre en Los Andes de Capricornio*, pp.: 57-96. J. Berenguer y F. Gallardo, Eds. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

**Gallardo Francisco, Victoria Castro y Pablo Miranda**

1990 Jinetes Sagrados en el Desierto de Atacama: un estudio de Arte Rupestre Andino. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino n° 4*, pp.: 27-56. Santiago.

**García Canclini, Néstor**

2004 *Diferentes, Desiguales y Desconectados. Mapas de la Interculturalidad*. Gedisa Editorial, Barcelona.

**Ginzo, Arsenio**

1993 La recuperación de lo religioso en el primer romanticismo alemán. En *Estudiar la Religión; materiales para una filosofía de la religión III*. Gómez y Mardones (eds.), pp.: 177-206. Editorial Anthropos. Barcelona.

**Gisbert, Teresa**

1992 Arte Rupestre: a manera de prólogo. En *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y países vecinos*, R. Quejerazu Ed., *Contribuciones al estudio del Arte Rupestre Sudamericano n° 3*. Pp.: 4-5. SIARB, La Paz.  
2000 *El Paraíso de los Pájaros Parlantes: la imagen del otro en la cultura andina*. Plural Editores, La Paz.

**Goethe, Johann Wolfgang Von**

2003 *Fausto*. Ediciones Libertador, Buenos Aires (1° ed., 1806).

**González, Alberto Rex**

2004 La arqueología del Noroeste Argentino y las culturas formativas de la cuenca del Títicaca. En *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, tomo XXIX. Pp.: 7-38. Buenos Aires.

**González, Federico**

1990 *Arte, símbolo y mito en las culturas tradicionales: la civilización maya*. Fundación Joan Miró, Barcelona.

**González, Luis**



- 1997 Cuerpos Ardientes. Interacción Surandina y Tecnología Metalúrgica. En *Estudios Atacameños* n° 14, pp.: 175-188. Antofagasta.

**Grebe, María Ester**

- 1990 El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura Aymara de Chile. *Revista Chilena de Antropología* n° 8, pp.: 35-51.
- 1997 Continuidad y cambio en las representaciones icónicas: significados simbólicos en el mundo sur-andino. En *Revista Chilena de Antropología*, n° 13, pp.: 137-154. Universidad de Chile, Santiago.

**Grimberg, Carl**

- 1985 *Historia Universal, Tomo 21. El Siglo de las Luces*. Editorial Ercilla, Santiago.

**Guénon, René**

- 1995 *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Editorial Paidós, Barcelona (1° ed., 1962).

**Gundermann, Hans**

- 2003 Sociedades Indígenas, Municipio y Etnicidad: la transformación de los espacios políticos locales andinos en Chile. En *Estudios Atacameños* n° 25, pp.: 55-77. San Pedro de Atacama.

**Gutiérrez Pozo, Antonio**

- 2001 La noción de símbolo en la filosofía de Ernst Cassirer. En *Símbolos Estéticos*. Romero et. al. Eds., Universidad de Sevilla. Grafitrés, Sevilla.

**Helsley, Anne**

- 1992 Una vuelta a Yaraque: las Pinturas Rupestres Coloniales de Korini y Kelkata, Departamento de Oruro, Bolivia. En *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al estudio del Arte Rupestre Sudamericano* n° 3, R. Querejazu Ed., pp.: 36-42. SIARB. La Paz.

**Hernández Llosas, María**

- 2006 Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 11, n° 2, pp.: 9-34. Santiago.

**Hernández Llosas, María y María Podestá**

- 1985 Las composiciones geométricas del arte rupestre de la quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina): análisis comparativo. En *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro eds. Pp.: 109-129. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

**Hidalgo, Jorge**

- 1978 Incidencias de los patrones de poblamiento en el cálculo de la población del Partido de Atacama desde 1752 a 1804. *Las Revisitas Inéditas de 1787-*

- 1792 y 1804. En *Estudios Atacameños n° 6*, pp.: 53-111. San Pedro de Atacama.
- 1982 Fechas coloniales de fundación de Toconao y urbanización de San Pedro de Atacama. En *Chungara n° 8*, 255-264. Arica.
- 2004 *Historia Andina en Chile*. Editorial Universitaria, Santiago.

**Hidalgo, Jorge y Nelson Castro**

- 2004 El liderazgo étnico en Atacama, Altos de Arica, Tacna y Tarata (siglo XVIII). En *Chungara n° 36*, pp.: 799-811. Arica.

**Hillman, James**

- 2001 *Re-imaginando la Psicología*. Ediciones Siruela, Madrid (1° ed., 1975).

**Hodder, Ian**

- 1994 *Interpretación en Arqueología*. Editorial Crítica, Barcelona.

**Horta, Helena**

- 1998 Taira: definición estilística e implicancias iconográficas de su arte rupestre. En *Chungara Vol. 28*, N° 1-2, pp.: 395-417. Arica.
- 2001 Sectorización de estilos en el arte rupestre del Loa, norte de Chile. En *Estudios en Arte Rupestre, Segundas Jornadas de Arte y Arqueología. J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo y C. Sinclair, Eds.* Pp.: 85-108. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

**Houston, Jean y Robert Masters**

- 1990 La provocación experimental de experiencias de tipo religioso. En *La Experiencia Mística y los Estados de Conciencia*, J. White ed., pp.: 217-239. Editorial Troquel, Buenos Aires. (1° ed., 1972).

**Huizinga, Johan**

- 2005 *El concepto de la Historia*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F. (1° Ed., 1946).

**Huaranca, Fernando**

- 1992 Pinturas Rupestres de Tambillo Alto, Departamento de Potosí, Bolivia. En *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al estudio del Arte Rupestre Sudamericano n° 3*, R. Querejazu Ed., pp.:43-51.SIARB. La Paz.

**Hyslop, John**

- 1984 *The Inka road system*. Academia Press, Orlando.
- 1992 *Qhapaq Ñan, el sistema vial incaico*. Instituto Andino de Estudios Arqueológicos, Lima.

**Ivelic, Radoslav**

- 1996 Semiótica y estética. Estructuras semióticas del arte. En *Revista Chilena de Semiótica*, n° 1. Pp.: 21-29. Santiago.

**Jauss, H. R.**

- 2002 *La historia de la literatura como provocación*. Editorial Prometeo, México.

**Jung, Carl Gustav**

- 1964 *El hombre y sus símbolos*. Caralt Editor, Barcelona.  
1997 *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Editorial Paidós, Barcelona. (1º ed., 1951).  
1998 *Psicología y Religión*. Editorial Paidós, Barcelona. (1º ed., 1949).  
2000 *Tipos Psicológicos*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires. (1º ed., 1921)  
2002 El concepto de inconsciente colectivo. En *Obras Completas*, vol. 9. Pp.: 41-52. Editorial Trotta, Madrid.

**Kusch, María Florencia e Inés Gordillo**

- 1997 Interacción y Paisaje Social en la Aguada. Los Espacios del Jaguar. En *Estudios Atacameños n° 14*, pp.: 85-93. Universidad Católica del Norte. Antofagasta.

**Latcham, Ricardo**

- 1938 *Arqueología de la Región Atacameña*. Prensas de la Universidad de Chile, Santiago.

**Lévi-Bruhl, Lucien**

- 1960 *Las funciones mentales de las sociedades inferiores*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F. (1º ed., 1910).  
1966 *La Mitología Primitiva*. Editorial Atlanta, Buenos Aires (1º ed., 1935).

**Lévi-Strauss, Claude**

- 1970 *Antropología Estructural*. Editorial Universitaria de Buenos Aires (1º ed., 1958).  
1975 *El Pensamiento Salvaje*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F. (1º ed., 1962).

**Lewis-Williams, David**

- 1997 Prise en compte du relief naturel des surfaces rocheuses dans l'art pariétal sud africain et paléolithique ouest européen: étude culturelle et temporelle croisée de la croyance religieuse. En *L'anthropologie*, n° 101. Pp.: 108-129. París.

**Le Paige, Gustavo**

- 1965 San Pedro de Atacama y su zona. 14 Temas. En *Anales de la Universidad del Norte n° 4*, Antofagasta.  
1977 Recientes descubrimientos arqueológicos en la zona de San Pedro de Atacama. En *Estudios Atacameños n° 4*, pp.: 109-124. Universidad Católica del Norte. Antofagasta.

**Leonardini, Nanda y Patricia Borda**

- 1996 *Diccionario Iconográfico Religioso Peruano*. Rubican Editores, Lima.

### López, Macarena

- 2007 Interpretación Simbólica de la Iconografía del Sacrificador y el Señor de Los Cetros: Una visión desde los Mitos. *Memoria para optar al Título de arqueóloga*. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago.

### López, Macarena y Esteban Aguayo

- 2003 *De Víctimas a Santos: detenidos desaparecidos y ejecutados políticos. Proceso de Santificación y Sacralización de personas y lugares de muerte*. Obra Financiada con el aporte del Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura. Graphytools Eds., Santiago.
- 2005 Interpretación Simbólica del Señor de Los Cetros en la II Región. En *Actas del XVI Congreso de Arqueología Chilena*, pp.: 637-643. Tomé, 2003. Museo de Historia Natural de Concepción, Ediciones Escaparate. Concepción.

### Lumbreras, Luis Guillermo

- 1969 El Área co-tradicional meridional andina. En *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, tomo XXX, pp.: 65-80. Santiago.
- 1974 Los reinos post-Tiwanaku en el Área Altiplánica. En *Revista del Museo Nacional n° 40*, pp.: 55-87. Lima.
- 1999 Tribus y Estados en los Andes: siglos XII-XVI. En *Historia de América Andina vol. 1: Las Sociedades Aborígenes*. L. G. Lumbreras Ed., pp.: 331-434. Universidad Andina Simón Bolívar. Quito.
- 2005 *Arqueología y Sociedad*. González y Del Águila eds., Instituto de Estudios Peruanos. Lima.

### Lynch, Thomas

- 1977 Tambo Incaico Catarpe-Este. Informe de Avance. En *Estudios Atacameños n° 5*, pp.: 142-147. Antofagasta.

### Llagostera, Agustín

- 1995 El Componente Cultural Aguada en San Pedro de Atacama. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino n° 6*, pp.: 9-34. Santiago.

### Llagostera, Agustín; Constantino Torres y María Costa

- 1988 El Complejo Psicotrópico en Solcor 3 (San Pedro de Atacama). En *Estudios Atacameños n° 9*, pp.: 61-98. San Pedro de Atacama.

### Malinowski, Bronislaw

- 1975 *Los Argonautas del Pacífico Occidental*. Editorial Península, Barcelona (1° ed., 1922).

### Manríquez, Viviana

- 1999 El término Ylla y su potencial simbólico en el Tawantinsuyu. Una reflexión acerca de la presencia inca en Caspana (río Loa, desierto de Atacama). En *Estudios Atacameños n° 18*, pp.: 107-118. Antofagasta.

**Manríquez, Viviana y Sandra Sánchez**

- 2003 Memorias de la sangre, memorias de la tierra. Pertenencia, identidad y memoria entre los indígenas del Noroeste Argentino, Atacama y Chile Central durante el Período Colonial. En *Estudios Atacameños n° 26*, pp.: 45-59. Antofagasta.

**Martínez, José Luis**

- 1985 Información sobre el comercio de pescado entre Cobija y Potosí, hecha por el corregidor de Atacama, Don Juan de Segura (19 de Julio de 1591). En *Cuadernos de Historia n° 5, Facultad de Filosofía y Humanidades*, pp.: 161-171. Universidad de Chile. Santiago.
- 1990 Asentamiento y acceso a recursos en Atacama (siglo XVII). En *Serie Nuevo Mundo: cinco siglos, n° 5. Departamento de Ciencias Históricas*, Universidad de Chile, Santiago.
- 2005 Imágenes y soportes andinos coloniales. Notas preliminares. En *Revista Chilena de Antropología Visual, n° 5*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.

**Martínez, José María y Mónica Viscotti**

- 2004 *Reflexiones sobre el Símbolo*. Escuela de Psicoterapia Simbólica y UBA. Buenos Aires.

**Mead, George H.**

- 1965 *Espíritu, persona y sociedad*. Editorial Paidós, Buenos Aires. (1° ed., 1934).

**Mellafe, Rolando**

- 1982 Historia de las Mentalidades: una nueva alternativa. En *Cuadernos de Historia n° 2*. Pp.: 97-107. Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile.

**Meslin, Michel**

- 1978 *Aproximación a una ciencia de las religiones*. Ediciones Cristiandad, Madrid.
- 1990 La Historia de Las Religiones. En *Movimientos Religiosos derivados de la Aculturación*, bajo la dirección de H. Puech. Pp.: 355-417. Siglo XXI Editores, Madrid. (1° Ed., 1976).
- 1993 El campo de la Antropología Religiosa. En *Estudiar la religión; materiales para una filosofía de la religión III*. Gómez y Mardones (eds.), pp.: 13- 25. Editorial Anthropos. Barcelona.

**Métraux, Alfred**

- 1997 *Los Incas*. Editorial Fondo de Cultura Económica, Santiago. (1° ed., 1961).

**Mithen, Samuel**

- 1998 *Arqueología de la Mente*. Editorial Crítica, Barcelona.

**Montt, Indira**

- 2001 Elementos de atuendo e imagen rupestre en la subregión del Río Salado, Norte Grande de Chile. Ms. dentro de *Informe Final Proyecto Fondecyt n°*

1980200. Santiago.

**Moreno, Jaime**

- 1993 Mito, Religión y Violencia. En *Segundas Jornadas Interdisciplinarias "Religión y Cultura"*, pp.: 16-31. Facultad de Filosofía y Humanidades- Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile, Santiago.

**Mostny, Grete**

- 1961 Ideas religiosas de los atacameños. *Trabajo presentado al encuentro arqueológico internacional de Arica*. Museo Regional, Arica.

**Müller, Max**

- 1948 *Aspectos sobre historia de las religiones*. Editorial Losada. (1º Ed., 1898).

**Murra, John**

- 1972 El 'control vertical' de un máximo de pisos ecológicos en la economía de las sociedades andinas. En *Visita de la Provincia de León de Huánuco (1567)*, E. Ortiz de Zúñiga, vol.II. Pp.: 429-476. Universidad H. Valdiván, Huánuco.
- 1975 *Formaciones Económicas y Políticas del Mundo Andino*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima.
- 1976 Los límites y las limitaciones del 'archipiélago vertical'. En *Homenaje al Dr. G. Le Paige*, L. Núñez ed., pp.: 119- 137. Universidad del Norte. Antofagasta.

**Myers, Claire**

- 1992 La Experiencia Mística: hechos y valores. En *La Experiencia Mística y los Estados de conciencia*. Selección y prólogo de J. White. Pp.: 131-150. Editorial Troquel, Buenos Aires.

**Nielsen, Axel**

- 2007 Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el Sur Andino Prehispánico. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Vol. 12, n° 1, pp.: 9-41. Santiago.

**Niemeyer, Hans**

- 1967 Un nuevo sitio de arte rupestre en Taira (río Loa Superior), Provincia de Antofagasta, Chile. En *Revista Universitaria* n° 52. Pp.: 159-164. Anales de la Academia Chilena de Ciencias Naturales, Santiago.
- 1968 Petroglifos del río Salado o Chuschul (San Pedro de Atacama, Depto. del Loa, Provincia de Antofagasta, Chile). En *Boletín de Prehistoria de Chile* n° 1. Pp.: 85-97. Santiago.

**Niemeyer, Hans y Mario Rivera**

- 1983 El Camino del Inca en el Despoblado de Atacama. En *Boletín de Prehistoria de Chile* n° 9, pp.: 91-193. Santiago.

**Núñez, Lautaro**

- 1965 Desarrollo cultural prehispánico del Norte de Chile. *Estudios*

- Arqueológicos n° 1*, Antofagasta.
- 1985 Petroglifos y Tráfico en el Desierto Chileno. En *Estudios en Arte Rupestre, Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. Pp.: 243- 264. Aldunate, Berenguer y Castro Eds., Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.
- 1987 Tráfico de Metales en el área Centro-Sur Andina: factos y expectativas. En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología n° 12*, pp.: 73-105. Buenos Aires.
- 1992 *Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama*. Editorial Universitaria, Santiago.
- 1999 Valoración minero-metalúrgica circumpuneña: menas y mineros para el Inka rey. En *Estudios Atacameños n° 18*, pp.: 177-221. Universidad Católica del Norte, Antofagasta.

#### Núñez, Lautaro y Tom Dillehay

- 1979 *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes Meridionales. Patrones de tráfico e interacción económica*. Universidad del Norte, Antofagasta.

#### Núñez Lautaro, Carolina Agüero, Bárbara Cases y Patricio de Souza

- 2003 El campamento minero Chuquicamata-2 y la explotación cuprífera pre-Hispánica en el Desierto de Atacama. En *Estudios Atacameños n° 25*, pp.: 7-34. Antofagasta.

#### Núñez Lautaro, Isabel Cartajena, Juan Loo, Santiago Ramos, Timoteo Cruz, Tomás Cruz y Héctor Ramírez

- 1997 Registro e Investigación del arte rupestre en la Cuenca de Atacama (Informe Preliminar). En *Estudios Atacameños n° 14*, pp.: 307-325. Universidad Católica del Norte. Antofagasta.

#### Núñez, Patricio

- 1981 Camino del Inca. En *Revista Creces n° 2*. Pp.: 47-68. Santiago.
- 1991 Sobre economía prehispánica de Socaire. Norte de Chile. En *Actas del XI Congreso Nacional de Arqueología Chilena, 1988*. Pp.: 201-210. Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.
- 2005 *Vivir y Morir en los Andes. Reflexiones*. Instituto de Investigaciones Antropológicas, Universidad de Antofagasta. Santiago.

#### Otto, Rudolf

- 1968 *Lo Santo*. Alianza Editorial, Madrid (1° ed., 1917).

#### Orellana, Mario

- 1969 Excavaciones en la confluencia de los ríos Toconce y Salado Chico. En *Boletín de Prehistoria de Chile n° 2-3*, pp.: 119-136. Santiago.
- 1985 Relaciones culturales entre Tiwanaku y San Pedro de Atacama. En *Diálogo Andino n° 4*, pp.: 76-84. Universidad de Tarapacá. Arica.
- 1988 *La Crónica de Gerónimo de Bibar y la conquista de Chile*. Editorial Universitaria, Santiago.

#### Orellana Mario, Carlos Urrejola y Carlos Thomas

- 1969 Nuevas investigaciones en río Salado. En Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología, pp.: 113-127. Museo Arqueológico de La Serena. La Serena.

**Oyarzún, Aureliano**

- 1940 *El Método Histórico Cultural. Áreas Culturales y su desarrollo en el Viejo Mundo y Sud-América*. Sobre la base de “Völker und Culturen”, de W. Schmidt y W. Koppers. Publicaciones del Instituto Cultural Germano-Chileno, Santiago.

**Pacheco, Antonio Antón**

- 2002 Símbolo y tradición en el arte oriental. En *Símbolos Estéticos*. Romero et. al. Eds., pp.: 301-319. Universidad de Sevilla. Grafitrés, Sevilla.

**Pease, Franklin**

- 1982 *El Pensamiento Mítico Andino*. Mosca Azul Editores, Lima.

**Pérez Gollán, José**

- 1994 *Los sueños del Jaguar. Viaje a la región de la sabiduría y de los señores iluminados*. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

**Philippi, Rodolfo Amando**

- 1860 *Viage al Desierto de Atacama: hecho de orden del gobierno de Chile en el Verano 1853-54. Publicado bajo los auspicios del gobierno de Chile*. Librería de Eduardo Antón, Santiago.

**Podestá, María Mercedes y Diana Rolandi**

- 2001 Marcas en el Desierto. Arrieros en Ischiguasto (San Juan, Argentina). En *Boletín n° 15 SIARB, M. Strecker Ed.*, pp.: 63-73. La Paz.

**Podestá María Mercedes, Diana Rolandi y Mario Sánchez**

- 2005 Arte de Agricultores y Pastores Tardíos. En *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Noroeste*. Pp.: 17-115. Serie Arte Rupestre de Argentina Indígena, Academia Nacional de la Historia. GAC eds., Casano Gráfica. Buenos Aires.

**Preta, Loreta**

- 1999 Pensar Imaginario. En *Imágenes y Metáfora de la Ciencia*. Pp: 17-24. Editorial Alianza, Madrid.

**Querejazu, Roy**

- 1992 El Arte Rupestre de Palmito. En *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al estudio del Arte Rupestre Sudamericano n° 3*, pp.: 67-75. SIARB. La Paz.

**Quiroga, Adán**

- 1977 *La Cruz en América*. Colección de Estudios Antropológicos, Ediciones Castañeda. Buenos Aires (1° Ed., 1901).



**Raffino, Rodolfo**

- 2005 Prólogo. En *El Arte Rupestre de Argentina Indígena. Noroeste*. Pp.: 4-7. Serie Rupestre de Argentina Indígena, Academia Nacional de la Historia. GAC eds., Casano Gráfica. Buenos Aires.

**Reichel-Dolmatoff, Gerardo**

- 1985 Aspectos Chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena. En *Estudios En Arte Rupestre, Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. Aldunate, Berenguer y Castro eds., pp.: 291-307. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

**Ricoeur, Paul**

- 1990 *Freud. Una interpretación de la cultura*. Siglo XXI Editores, Madrid.

**Rivera Arrazabalaga, Ángel**

- 2003 Arqueología Cognitiva. Elaboración de un modelo psicobiológico sobre el origen y desarrollo de la conducta simbólica humana. Su aplicación en la transición del Paleolítico Medio al Superior. *Tesis para optar al grado de Doctor en Prehistoria por la UNED*. Madrid.

**Rivera, Claudia**

- 1992 Las Manifestaciones Pictóricas de Mina San Francisco, Departamento de La Paz, Bolivia. En *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y países Vecinos. Contribuciones al estudio del Arte Rupestre Sudamericano n° 3*, pp.: 76-81. SIARB, La Paz.

**Rivera, Mario**

- 1985 Realismo y Simbolismo Andino en las representaciones humanas de Alto Ramírez y Tiwanaku. En *Estudios en Arte Rupestre, Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*. Pp.: 421-425. Aldunate, Berenguer y Castro eds., Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

**Rivera, Mario y Branko Marinov**

- 2001 Arte Rupestre y Arqueología del sitio Laguna Este-1, alto río Loa, Norte de Chile. En *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología, J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo y C. Sinclair Eds.*, pp.: 115-133. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

**Rodríguez, Marisol**

- 1997 Testimonio y poder de la imagen. En *Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*. Pp.: 237-247. A. Aguirre (ed.), Editorial Alfaomega. Bogotá.

**Rostworowski, María**

- 2002 *Pachacamac*. Obras Completas de María Rostworowski, Volumen 2. Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

**Sanchidrián, José Luis**

2001 *Manual de Arte Prehistórico*. Editorial Ariel, Barcelona.

### Salazar, Diego

- 1998 Fundamentos para una arqueología interpretativa de la Muerte. *Memoria para optar al título de arqueólogo*. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago.
- 2002 Introducción a la minería prehispánica. El Complejo Minero San José del Abra, II Región, 1450-1536 d.C. *Tesis para optar al grado de Magíster en Arqueología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago.

### Salazar Diego, Carolina Jiménez y Paulina Corrales

- 2001 Minería y Metalurgia: del Cosmos a la Tierra, de la Tierra al Inka. En *Tras la Huella del Inka en Chile*, C. Aldunate Ed., pp.: 60-71. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

### Salazar Diego, Diego Melero y Carolina Jiménez

- 2005 Los últimos 200 años en Conchi Viejo y San José del Abra (II Región): Reflexiones desde la Arqueología Histórica y la Etnografía. En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp.: 227-237. Tomé, 2003. Museo de Historia Natural de Concepción. Ediciones Escaparate, Concepción.

### Salazar, Gabriel

- 2000 *Labradores, Peones y Proletarios*. Editorial Lom, Santiago.

### San Román, Francisco

- 1915 *La Lengua cunza de los naturales de Atacama*. Imprenta Gutenberg, Santiago.

### Saussure, Ferdinand de

- 1971 *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada, Buenos Aires (1° ed., 1912).

### Schaden, Egon

- 1990 El Mesianismo en América del Sur. En *Movimientos Religiosos derivados de la aculturación. Historia de las Religiones*, pp.: 80-150. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires (1° Ed, 1976).

### Schiappacasse, Virgilio y Hans Niemeyer

- 2002 Ceremonial Inca Provincial: el asentamiento de Sagura (cuenca de Camarones). En *Chungara n° 34*, vol. 1. Pp.: 53-84. Arica.

### Schiappacasse Virgilio, Victoria Castro y Hans Niemeyer

- 1989 Los desarrollos regionales en el Norte Grande (1000-1400 d.C.). En *Culturas de Chile. Prehistoria. Desde sus orígenes hasta los albores de la Conquista*. Pp.: 181-220. Hidalgo et. al. Eds., Editorial Andrés Bello. Santiago.

### Schopenhauer, Arthur

- 1928 *El mundo como voluntad y representación*. Editorial Hidalgo Viejo,

Bilbao. (1º ed., 1844).

### **Sepúlveda, Marcela**

- 2001 Pinturas Rupestres de la subregión del río Salado (Norte de Chile); Período Intermedio Tardío. *Informe de Práctica Profesional, Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile*. Santiago.
- 2002 Imagen Rupestre y Espacialidad en el Desierto de Atacama durante los Períodos Tardíos (950-1550 d.C.). *Memoria para optar al título de Arqueóloga. Departamento de Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile*. Santiago.
- 2004 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? En *Chungara* vol. 36 n° 2, pp.: 439-451. Arica.

### **Silva, Osvaldo**

- 1983 La expansión Inca en Chile: problemas y reflexiones. En *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología*, pp.: 321-340. La Serena.

### **Sinclair, Carole**

- 1997 Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña. Paralelos iconográficos. En *Estudios Atacameños* n° 14, pp.: 327-338. San Pedro de Atacama.

### **Stehberg, Rubén**

- 1995 *Instalaciones incaicas en el Norte y Centro Semiárido de Chile*. Colección de Antropología II, DIBAM, Santiago.
- 2001 Los Caminos del Inka en Chile. En *Tras la huella del Inka en Chile, C. Aldunate Ed.*, pp.: 92-103. Museo Chileno de Arte Precolombino.

### **Strecker, Matthias**

- 1992 Arte Rupestre Colonial de Betanzos, Departamento de Potosí, Bolivia. En *Arte Rupestre Colonial y Republicano de Bolivia y países vecinos. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* n° 3, pp.: 95-102. Quejerasu Ed., SIARB. La Paz.

### **Tamblay, Javier**

- 1999 Sobre el Arte Rupestre Inca-Atacameño. Ms, *Informe dentro del Programa de Magíster en Arqueología*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago.

### **Tamblay, Javier y Juan Herrera**

- 1994 Estilos y símbolos rupestres en el sitio Estancia Yervas Buenas, San Pedro de Atacama, Chile. *Resúmenes XIII Congreso Nacional de Antropología. Universidad de Antofagasta*, Antofagasta.

### **Tarragó, Myriam**

- 1989 Contribución al conocimiento arqueológico de las poblaciones de los Oasis

de San Pedro de Atacama en relación con los otros pueblos puneños, en especial al sector septentrional del valle Calchaquí. *Tesis para optar al grado de doctor en Historia, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.*

**Tarragó Myriam, Luis González y Javier Nastri**

1997 Las interacciones prehispánicas a través del estilo: el caso de la iconografía santamariana. En *Estudios Atacameños n° 14*, pp.: 223-242. Universidad Católica del Norte, Antofagasta.

**Téllez, Eduardo y Osvaldo Silva**

1989 Atacama en el siglo XVI. La conquista hispana en la periferia de los Andes Meridionales. En *Cuadernos de Historia n° 9*. Pp.: 45-69. Departamento de Ciencias Históricas, Universidad de Chile. Santiago.

**Thomas Carlos, M. Antonieta Benavente y Claudio Massone**

1985 Algunos efectos de Tiwanaku en la cultura de San Pedro de Atacama. En *Diálogo Andino n° 4*, pp.: 34-56. Universidad de Tarapacá, Arica.

**Thomas, Carlos y Diego Salazar**

1997 Perspectivas Teóricas para una Arqueología Interpretativa de la Muerte. En *Anales de la Universidad de Chile, Sexta Serie, n° 6*. Santiago.  
2000 Huaris y Llacuaces: un modelo representacional andino de dominación. En *Diálogo Andino n° 19*, pp.: 85-110. Arica.

**Tyler, Stephen**

2003 La etnografía posmoderna: de documento de lo oculto a documento oculto, en *El Surgimiento de la Etnografía Posmoderna, comp. C. Reynoso*. Pp: 297-313. Editorial Gedisa, Barcelona.

**Tylor, Edward**

1976 *Cultura Primitiva*. Editorial Fondo de Cultura Económica, México D.F. (1° Ed., 1871).

**Tomás de Aquino, Santo**

1947 *Suma Teológica*. Traducción de Raimundo Suárez. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

**Torres, Constantino**

1986 Tabletas para alucinógenos en Sudamérica: tipología, distribución y rutas de difusión. En *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino n° 1*, pp.: 37-53. Santiago.

**Tufayl, Ibn**

1934 *Hijo del despierto: el filósofo autodidacto*. Traducción de A. González Palencia, Ediciones de Madrid (escrita en 1180).

**Turaine, Alain**

2006 *Un Nuevo Paradigma para comprender el mundo de hoy*. Editorial Paidós,

Buenos Aires.

### Uribe, Mauricio

- 1996 Religión y Poder en los Andes del Loa: una reflexión desde la alfarería. *Memoria para optar al título profesional de arqueólogo*. Universidad de Chile, Santiago.
- 1997 La alfarería de Caspana en relación a la prehistoria tardía de la subárea circumpuneña. En *Estudios Atacameños n° 14*, pp.: 243- 262. Universidad Católica del Norte. Antofagasta.
- 1999 La Arqueología del Inka en Chile. En *Revista Chilena de Antropología*, n° 15. Pp.: 63-97. Santiago.

### Uribe, Mauricio y Leonor Adán

- 2004 Acerca del dominio Inka, sin miedo, sin vergüenza. En *Actas del XV Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Chungara, vol. especial-tomo II*. Pp.: 467-480. Arica.
- 2005 Arqueología e Historia. Cultura y evolución social en el desierto de Atacama (900-1700 d.C.). En *Actas del XVI Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp.: 263-274. Tomé, 2003. Museo de Historia Natural de Concepción, Ediciones Escaparate. Concepción.

### Valcárcel, Luis

- 1959 Símbolos mágico-religiosos en la cultura andina. En *Revista del Museo Nacional*, tomo XXVIII, pp.: 3-18. Lima.

### Valenzuela, Daniela

- 2000 Quesala: imagen rupestre, espacio y paisaje cultural en una quebrada alta de la Puna de Atacama. *Informe Final de Práctica Profesional en Arqueología, Proyecto Fondecyt n° 1970908. Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Chile, Santiago.

### Varela, Varinia

- 1992 De Toconce ‘pueblo de alfareros’ a Turi ‘pueblo de gentiles’: un estudio de Etnoarqueología. *Tesis para optar al grado de arqueóloga, Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Chile. Santiago.
- 1999 El Camino del Inca en la cuenca superior del río Loa, desierto de Atacama, Norte de Chile. En *Estudios Atacameños n° 18*, pp.: 89-105. Universidad Católica del Norte. Antofagasta.

### Vico, Giambattista

- 1941 *Principio de una Ciencia Nueva en torno a la naturaleza común de las Naciones*. Traducción de J. Carner. El Colegio de México. Ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F. (1° ed., XXX)

### Vilches, Flora

- 1996 Espacio y Significación en el Arte Rupestre de Taira, río Loa, II Región, Chile. *Tesis para optar al título de arqueóloga. Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Chile, Santiago.

1999 Inka Rock Art?: Minor Arts, Major Meanings. *Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland at College Park in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.* Maryland.

**Vilches, Flora y Mauricio Uribe**

1999 Grabados y pinturas del arte rupestre tardío de Caspana. En *Estudios Atacameños n° 18*, pp.: 73-87. Universidad Católica del Norte. Antofagasta.

**Villaseca, María de Los Ángeles**

1998 Entre luces y sombras: Etnoarqueología de pastores en el Alto Loa. *Memoria para optar al título profesional de arqueólogo. Facultad de Ciencias Sociales*, Universidad de Chile. Santiago.

**Vitebsky, Piers**

2001 Los Chamanes. Colección Culturas de la Sabiduría, Editorial Taschen, Colonia.

**Wilber, Ken**

1992 El Estado de Conciencia Absoluta (1° ed., 1972). En *La Experiencia Mística y los Estados de Conciencia*. Selección y Prólogo de J. White. Pp.: 273-290. Editorial Troquel, Buenos Aires.

**Wittgenstein, Ludwig**

1977 *Tratado Lógico-Filosófico*. Editorial Paidós, Barcelona (1° ed., 1921).

**Zuidema, Tom**

1989 *Reyes y Guerreros. Ensayos de Cultura Andina*. Compilador M. Burga, Fomciencias, Lima.