

ARTE RUPESTRE EN LOS ANDES DE CAPRICORNIO



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

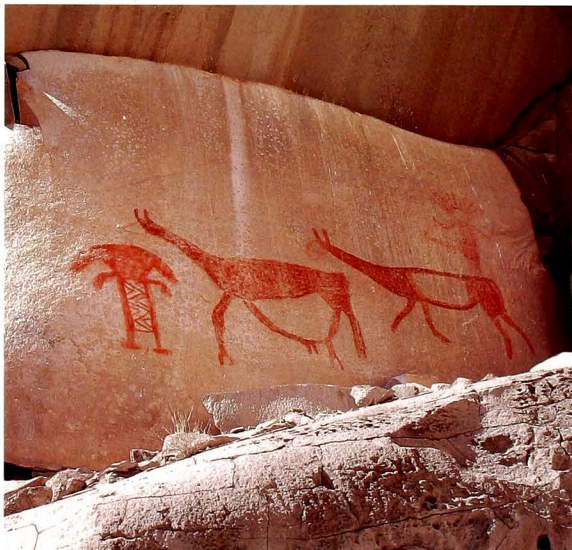
CONTENIDO

Carta Museo Chileno de Arte Precolombino	3
Carta Banco Santiago	5
Presentación	7
El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños	9
Arte rupestre, emplazamiento y paisaje en la cordillera del desierto de Atacama	57
El arte rupestre del desierto puneño y el Noroeste Argentino	97

Este libro es auspiciado por

BANCO  SANTIAGO

ARTE RUPESTRE EN LOS ANDES DE CAPRICORNIO



*A la memoria de don Sergio Larrain García-Moreno (1905-1999),
fundador del Museo Chileno de Arte Precolombino*



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

El arte rupestre es uno de los más universales y antiguos medios de expresión plástica de la humanidad. Se le encuentra virtualmente en todos los continentes. En muchas partes es tan antiguo, que algunos autores se refieren a él como el “lenguaje primordial”.

Por estar ubicados en lugares de difícil acceso, sin embargo, la mayoría de los sitios de arte rupestre del Nuevo Mundo sólo son conocidos por unos pocos lugareños y unos cuantos especialistas. En los Andes, en particular, existe un riquísimo patrimonio artístico que permanece absolutamente ignorado por la población, en circunstancias de que debiera ser una fuente permanente de inspiración intelectual y placer estético.

Nos complace presentar esta obra sobre arte rupestre del norte de Chile y el noroeste de Argentina. Estamos ciertos que su contenido contribuirá no sólo a despertar interés en el público por los logros artísticos de nuestros más remotos antepasados, sino también a desarrollar una preocupación por mantener y conservar para las generaciones venideras un registro documental que es varias veces milenario.

Agradecemos como siempre la colaboración del Banco Santiago en la tarea de difundir las diferentes manifestaciones del arte de la antigua América.

JAIME RAVINET DE LA FUENTE
Alcalde de la I. Municipalidad
de Santiago

JUAN DE DIOS VIAL CORREA
Presidente de la Fundación
Familia Larraín Echenique

Santiago, diciembre de 1999

BANCO SANTIAGO

El Banco Santiago, una vez más, se hace presente en la tarea de difundir las manifestaciones artísticas de la cultura precolombina, representadas, en este caso, en las magníficas expresiones del arte rupestre, grabados y pinturas que artistas milenarios estamparon en las rocas desérticas de Chile y Argentina.

Así surge este libro *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio* realizado en conjunto con el Museo Chileno de Arte Precolombino, esfuerzo mantenido por las dos instituciones durante 18 años en que un similar número de publicaciones va conformando un sólido y valioso testimonio de la riqueza arqueológica que podemos encontrar en nuestro continente. Los signos de esa singular riqueza se pueden apreciar a través de la colección que durante toda su vida atesoró don Sergio Larrain García-Moreno, que con singular visión echó las bases para constituir una muestra sobre cuyos cimientos descansa el Museo Chileno de Arte Precolombino. Vaya para él nuestro sentido y póstumo homenaje.

Esta nueva edición que presentamos al público, difiere de las anteriores, ya que muestra un sinnúmero de fotografías de lugares –sin duda ubicables– que incentivarán a entendidos y profanos a visitarlos en terreno.

El Banco Santiago, institución financiera con vocación de servicio espera, con este aporte cultural a la comunidad nacional, retribuir –en alguna medida– la significativa confianza que ésta le brinda permanentemente.



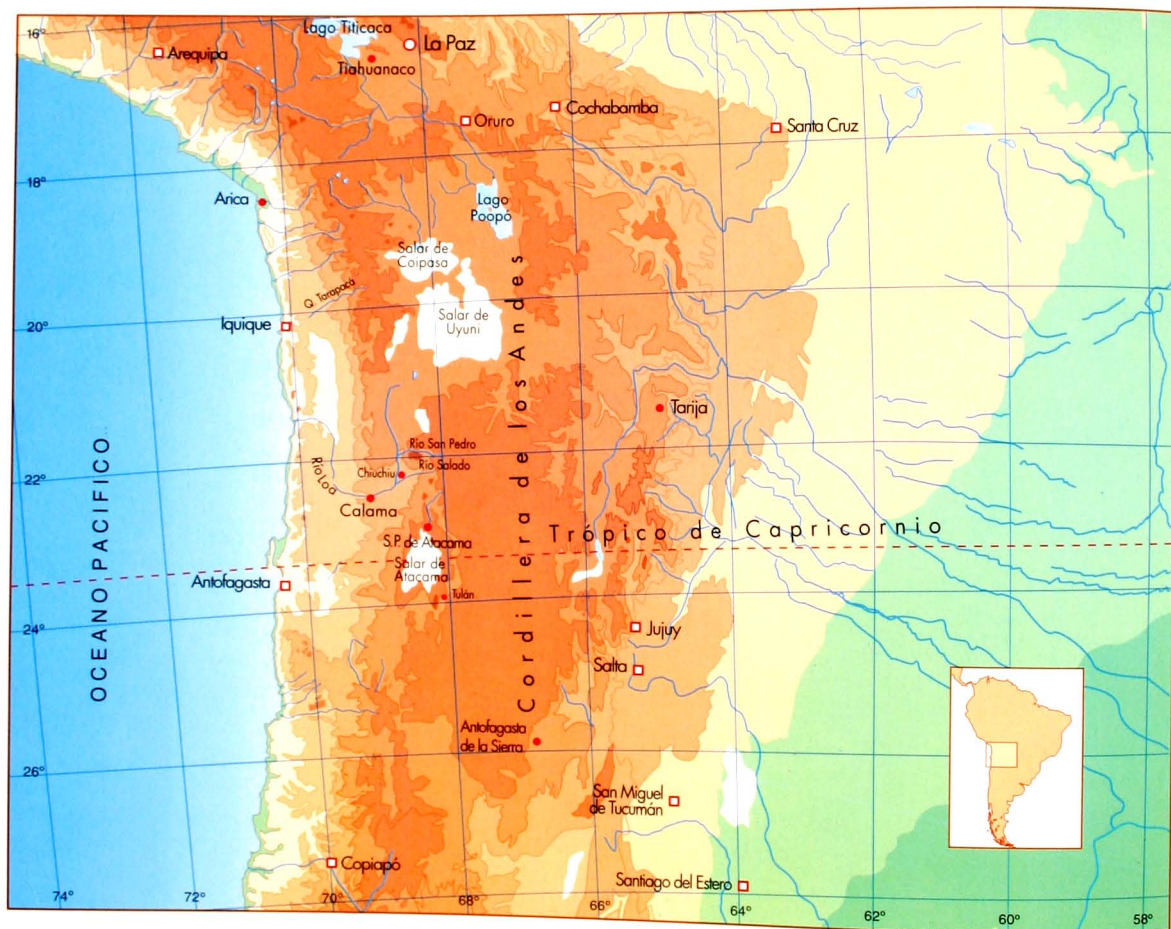
FERNANDO CAÑAS BERKOWITZ
Gerente General



CARLOS OLIVOS MARCHANT
Presidente

Santiago, diciembre de 1999.

ANDES DE CAPRICORNIO



PRESENTACION

A diferencia de México y Perú, donde la arquitectura prehispánica alcanza niveles monumentales, en Chile y Argentina la monumentalidad arqueológica reside en gran parte en el arte rupestre, es decir en los antiguos grabados y pinturas hechos en las rocas. El territorio andino que flanquea el Trópico de Capricornio, en particular, es un área única en este tipo de manifestaciones artísticas. La belleza de las imágenes y de su entorno natural, así como su extraordinaria factura técnica, han contribuido decisivamente a la celebridad que éstas han alcanzado en los círculos académicos.

Una característica notable de este arte rupestre, es su marcada preferencia por temas altamente figurativos y representacionales. Mientras en muchos otros lugares del continente los grabados y pinturas se reducen a diseños geométricos poco entendibles o sin referentes claros, en esta región reproducen con gran fidelidad animales que formaban parte del medio ambiente en que se desenvolvían los artistas. La inmensa mayoría de las imágenes corresponde a camélidos silvestres, como el guanaco y la vicuña, o domésticos, como la llama. A veces, esta última es representada formando una caravana, ya que este animal sirvió en el pasado como bestia de carga en el tráfico de bienes entre comunidades del litoral, el desierto, la puna y las selvas orientales. Los cóndores, los flamencos, las avestruces y las perdices, así como los pumas, zorros y vizcachas, incluso los jaguares de la jungla trasandina, son temas que también suelen aparecer en el arte rupestre de la región. Otros diseños,

en cambio, particularmente algunos elementos que portan individuos humanos, son muy similares a específicos objetos o artefactos que los arqueólogos han encontrado en los cementerios prehispánicos, tales como tocados, túnicas, petos, escudos, hachas, cuchillos, hondas y estólicas o lanza dardos.

Sólo en los últimos años este arte rupestre ha sido motivo de estudios sistemáticos por los especialistas. Como consecuencia, recién en la actualidad se conoce la ubicación de los diferentes estilos en el tiempo y su relación con las sociedades que habitaron esta árida región en el pasado prehispánico. También ha sido tarea de estos últimos años examinar su función y explorar los significados que estas imágenes tuvieron para quienes las crearon y usaron.

El libro *Arte rupestre en las Andes de Capricornio* se concentra en tres áreas particularmente ricas en grabados y pinturas. En el norte de Chile, las cuencas superiores de los ríos Loa y Salado, y en el noroeste de Argentina, Antofagasta de la Sierra. Pese a que varios de estos grabados y pinturas podrían estar, sin discusión, dentro de las 100 obras maestras del arte precolombino, son escasamente conocidos por el público. El presente volumen pretende, precisamente, dar a conocer este arte monumental, mostrar la importancia que tiene para reconstruir los procesos históricos y culturales que tuvieron lugar en el área en el pasado y contribuir a su preservación para las futuras generaciones.



JOSE BERENGUER R.*

EL EVANESCENTE LENGUAJE DEL ARTE RUPESTRE EN LOS ANDES ATACAMEÑOS

*A Luz Galleguillos, la última pastora de llamas del Alto Loa,
quien, a sus 90 y tantos años, se apagó demasiado pronto para mí.*

Estoy a más de 3.200 metros de altura, sobre una enorme roca de granito del cerro Las Papas. Tengo ante mis ojos una de las vistas más espectaculares del curso superior del río Loa y quizás de toda la antigua Atacama. A la izquierda, se dibuja entre las nubes una hilera de cerros cortada de un tajo por el paso de Ascotán, puerta de entrada al altiplano chileno y boliviano. Alzándose por sobre los 6 mil metros, veo al frente la cumbre nevada del volcán San Pedro y detrás de él, adivino a su gemelo, el San Pablo. Delante, arrimado a sus faldas como un chiquillo, está el minúsculo cono volcánico de La Paruña, cuyos vómitos incandescentes avanzaron una vez por la árida pampa Lunar, para detenerse a pocos kilómetros del valle. Una oscura alfombra de piroclastos tapiza en

parte una llanura casi desnuda, donde uno que otro raquítico matorral, invisible a la distancia, anuncia el fin del desierto y el comienzo de la puna. A mis pies, se abren como fauces los bordes afilados de un profundo cañón. Por sus entrañas, entre el verdor amarillento y mezquino de las vegas fluviales, serpentea plácida e imperturbablemente el Loa, un riachuelo promovido a río a fuerza de porfiarle al desierto más desierto del planeta.¹

Desde la privilegiada posición en que estoy, soy capaz de recorrer con la vista más de 50 kilómetros de valle, entre el volcán Palpana y la confluencia del Loa con el río San Pedro. Nada, ni siquiera el vuelo de un águila o el paso de un remolino de viento, rompe la quietud y el silencio que imperan en el Alto Loa en esta fresca tarde de fines de siglo. Lo que se lee en las rocas, sin embargo, es una historia perturbadora, digna de un cambio de milenio. Hay en ella tal violencia telúrica, que me tienta a escribir un preludio de millones y millones de años para una historia que se reduce sólo a la última fracción de milésimo de segundo geológico.

*Vista panorámica del
Alto Loa desde el
cerro Las Papas.* ▼



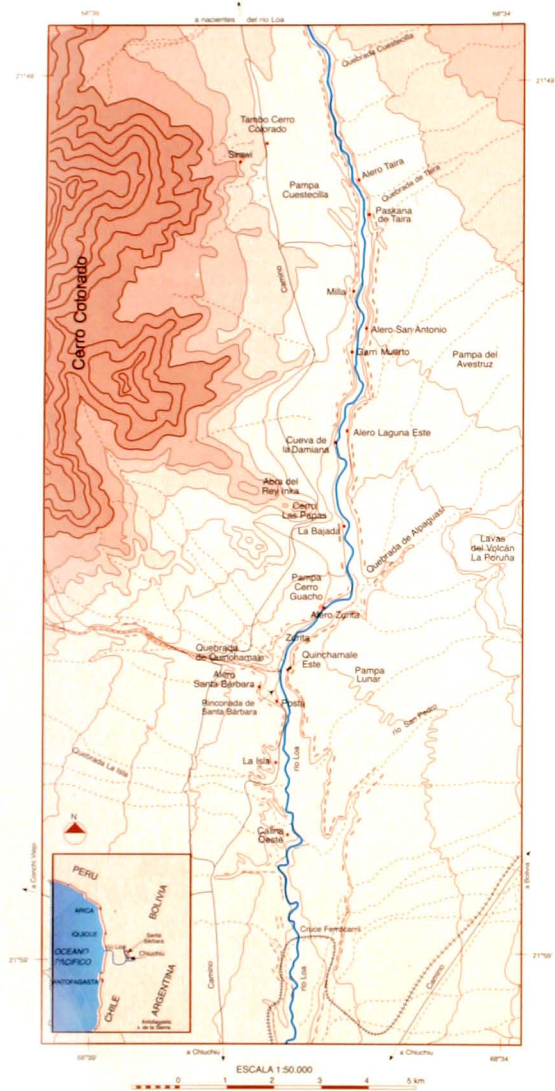
Es un paisaje de cataclismos en reposo. La propia roca donde estoy proviene del magma del interior de la tierra y emergió solidificada durante la Era Terciaria. Por fisuras de la corteza terrestre surgieron después océanos de material fundido, que se enfriaron y solidificaron en la superficie, dando origen a los extensos planos de toba que hoy conocemos como "pampas". Más adelante, la energía desatada por graduales movimientos tectónicos trizó estas gruesas costras de lava y abrió la grieta que el río Loa fue profundizando día a día, hasta convertirla en el formidable cañón que es en la actualidad. A comienzos del Cuaternario, brotaron como hongos aquí y allá los volcanes de los Andes de Atacama, con su infernal carnaval de humo y cenizas, de gases y pirotecnia, de ríos de lava y coladas de barro. Y no hace mucho, anteayer no más, pasaron por los portezuelos y el valle camino al mar los torrentes colosales que desaguaron los lagos altiplánicos, transformándolos en salares. Convergamos, entonces, que la de ahora es una quietud engañosa, un simple compás de espera, un breve respiro que se toma la naturaleza antes de proseguir su titánica tarea de dar forma al paisaje atacameño.



El río Loa, con sus orillas cubiertas de grama salada (Distichlis humus Phil.) y pobladas con colas de zorro (Hordeum comosum).



Mapa del Alto Loa a la altura del Sector Santa Bárbara, norte de Chile



Es en este mínimo instante de reposo, que ha durado –digámoslo así– entre ayer y hoy, cuando transcurre apretada toda la gesta humana en el Alto Loa, una historia que, al igual que la historia geológica, también ha quedado plasmada en las rocas. El Sector Santa Bárbara contiene una de las más densas y heterogéneas concentraciones de arte rupestre del desierto de Atacama. Tres de cada cuatro sitios arqueológicos es un sitio con pinturas o con grabados. Difícilmente se puede encontrar otro lugar donde se condense tal variedad de imágenes y estilos. Es como si fuera una extensa biblioteca de arte al aire libre, que abrió sus puertas hace más de 4 mil años y cuyas obras más recientes son de hace poco más de un siglo ... y quizás mucho menos.²

LAS MANADAS DE LA LAGUNA

Caminando desde el cerro Las Papas aguas arriba por el piso del valle, se encuentra la Cueva de la Damiana, donde parece estar el alfa y omega de la ocupación humana en el Alto Loa. Para llegar a ella, hay que subir por un pesado sendero formado en la arena por el trájín de gentes y animales hoy desaparecidos. Hasta hace unos 50 años, vivió allí la mujer que dio nombre al lugar. Suyas son las ruinas de las dos viviendas que estrechan la entrada a la cueva y también los corrales repletos de estiércol endurecido que se encuentran en el exterior. Nuestros amigos, los Galluguillos y los Aïmani, recuerdan que allí se hacían rituales de “floreo” o marcado de las llamas, acompañados por tañido de tambores y jinetes enarbolando banderas verde, rojo y blanco. A las ceremonias acudían anualmente con sus resbaños gentes de todo el valle, incluyendo parientes, compadres y forasteros.

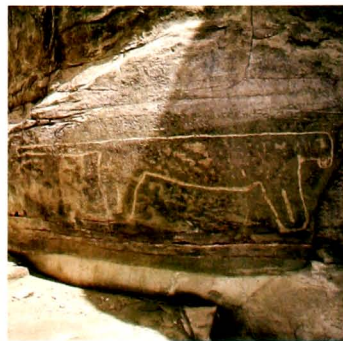


Panorámica de las vegas de La Laguna. Al fondo, la Cueva de la Damiana y los senderos que conducen a ella.

Orificios y figuras de camélidos de estilo Vizcachuno grabados en el techo ennegrecido por el hollín de la Cueva de la Damiana.



Uno de los rasgos notables de esta cueva es su arte rupestre. Al igual que algunos monjes renacentistas, la Damiana comió y durmió rodeada de una infinidad de imágenes grabadas y pintadas por artistas que ella nunca conoció. El techo de la cueva, ennegrecido por el hollín de cientos y cientos de fuegos de cocina, se halla plagado de esquemáticas figuras de camélidos de estilo Vizcachuno y gráciles camélidos de estilo Kalina, que quedan como mudo testimonio de ritos ancestrales. En las afueras, un gran bloque de piedra se desprendió de la pared por algún sismo prehistórico, cubriendo un panel con figuras Vizcachuno, cuya condición de arte primigenio, sin embargo, es todavía un asunto por demostrar. El desprendimiento dejó libre una superficie de la pared que los artistas de antaño ocuparon posteriormente con la imagen de dos grandes camélidos de estilo Taira, sobre los cuales otras generaciones de artistas grabaron figuras de estilo Santa Bárbara, como en un palimpsesto de nunca acabar. Prácticamente en el confin del sitio, la imagen de un puma (*Felis concolor*), grabada con piedra en la piedra, parece merodear en torno a los corrales de un ganado que ya no



Puma grabado en el exterior de la Cueva de la Damiana.

existe, tal vez en ese ambiguo rol de custodio y predador que los pueblos aborígenes solían y suelen todavía conferir a los grandes carnívoros.³

La Damiana fue tan sólo la última ocupante de la cueva. El interior carece de depósitos arqueológicos, pero un somero examen de las basuras que se encuentran en el exterior, demuestra que la mujer fue precedida por gentes de diferentes épocas prehistóricas. Al pie del talud de escombros, arena y desperdicios, las crecidas veraniegas del Loa dejaron expuesto un corte en el terreno de más de 5 metros de altura, cuya estratigrafía revela aspectos insospechados de la historia del valle durante los últimos 10 mil años. Minúsculas conchas de moluscos pulverizadas y turbas encontra-

Bloque desprendido de la pared rocosa en el exterior de la cueva. Se observan grabados y pinturas de diferentes estilos y épocas.





Camélidos de estilo Kallina en el techo de la Cueva de la Damiana.



Camelidos de estilo Vizcachuno grabados en la pared del Alero Laguna Este, localizado frente a la Cueva de la Damiana.



das en diferentes puntos del valle, así como sedimentos fangosos de color claro que se suceden como en una torta de milhojas en este corte, sugieren que el piso del cañón fue en varias ocasiones un lecho de aguas tranquilas. Mario Pino, geólogo de la Universidad Austral de Chile, piensa que erupciones del volcán San Pedro o del San Pablo originaron deslizamientos de masas de lodo y piedra que represaron las aguas del Loa, produciendo cuerpos lacustres y anegamientos de zonas con vegetación hasta Milla, un lugar situado unos 3 kilómetros más arriba de la Cueva de la Damiana. Coincidentemente los actuales pastores de la localidad llaman a este lugar La Laguna. Intercalados con los sedimentos fangosos, el corte muestra escombros naturales y materiales culturales que provienen de las ocupaciones más antiguas de la cueva. Hay representados dos amplios períodos de ocupación humana en el corte, uno anterior a 2400 años de



Corte en el terreno producido al pie de la Cueva de la Damiana por crecidas estivales del río Loa. Intercaladas con los sedimentos naturales, hay varias capas de ocupación humana.

(Foto J. Berenguer)



▲ *Vista panorámica de la localidad de Calina, cerca de la confluencia de los ríos Loa y San Pedro. El área oscura que se observa al centro de la fotografía, corresponde a un lahar o masa de lodo y lava que descendió por el valle del San Pedro y formó un cerrojo en el valle. En el extremo derecho, el sitio Calina Oeste.*

Restos de una vivienda de planta circular en el sitio Calina Oeste. Las excavaciones revelaron residuos de una ocupación de cazadores-recolectores fechada entre 2300 y 2000 antes de Cristo.

(Foto J. Berenguer)

Cristo, y otro posterior a esa fecha, pero no más reciente que 1500 años antes de Cristo. Estamos casi seguros de que en la cueva se encuentran los albores del arte rupestre del Alto Loa, pero ¿cómo saberlo entre tantos estilos diferentes y tantos autores potenciales?

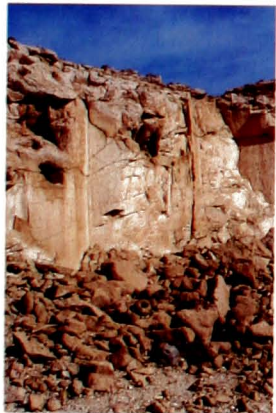
Unos 8 kilómetros aguas abajo por el valle, justo en el punto en que la quebrada ahora seca del río San Pedro se junta con el Loa, está Calina Oeste, un desolado campamento al aire libre formado por varios restos de viviendas de planta circular y muros de piedra. Tal era la precaria arquitectura que daba forma al mundo de los atacameños de hace poco más de 4 mil años.⁴ Los ocupantes del sitio fueron contemporáneos con la gente cuyas basuras formaron las capas superiores del corte situado al pie de la Cueva de la Damiana y seguramente tuvieron que ver con los grabados de estilo *Calina* que cubren sus añosas paredes rocosas.





Grupo de guanacos regresando a sus refugios de la cordillera por la quebrada de Quinchamale. (Foto J. Berenguer)

Calina Oeste es parte de un conjunto de casi 30 sitios de este período localizados en diferentes puntos del valle y también en las planicies superiores o pampas. La mayoría son simples puestos de caza, talleres y canteras donde se extraían las calcedonias con que se confeccionaban las herramientas. Sólo unos pocos de estos sitios son campamentos abiertos y abrigos rocosos usados como habitación. Sus ocupantes vivían en grupos pequeños que cambiaban de lugar de asentamiento con las estaciones, siguiendo a los animales salvajes y buscando las plantas silvestres que integraban su dieta. Los restos de comida, el instrumental de piedra y la localización de los sitios, indican una economía orientada a la caza de guanacos (*Lama guanicoe*), una especie de camélido salvaje que hasta el día de hoy continúa bajando a abreviar al río desde la cordillera, por los mismos lugares donde se hallan estos sitios. Los morteros de cavidad cónica y profunda que se encuentran por decenas en los campamentos, sugieren actividades de molienda de semillas, quizás vainas cosechadas a fines del verano 50 kilómetros aguas abajo, en los algarrobales de Chiu-chiu. La oscura materia prima para confeccionar estos morteros, proviene del basalto que se apila por mor-



Morteros en el sitio Calina Oeste, uno de ellos mostrando perforación en la base. Al fondo, un panel rocoso con grabados de camélidos naturalistas de estilo Kalina (Foto J. Berenguer).

tones en la colada de barro y lava que una vez ocluyó el valle del Loa para formar la laguna de 12 kilómetros de largo postulada por el Dr. Pino. Todos los morteros de Calina Oeste se hallan inutilizados mediante un certero golpe que abrió un agujero en la base, acto final que marca el abandono del sitio por sus habitantes. Ignoramos por qué, pero un día de hace casi cuatro milenios la gente tomó sus enseres y nunca más volvió a este lugar.

La particularidad de Calina Oeste es que el paredón rocoso que existe a unos pocos metros de las viviendas, presenta más de 20 paneles de arte rupestre con hermosas representaciones de camélidos naturalistas, ejecutadas mediante finos grabados e incisiones. Hay pocas dudas de que fueron hechos por los ocupantes del sitio, de manera que, hasta donde hemos podido establecerlo, se trata del arte rupestre más antiguo del Alto Loa.⁵ Más allá de sus variantes, el estilo Kalina siempre muestra a estos animales en forma lateral, con cabeza triangular, orejas verticales o echadas hacia atrás y el lomo algo recto. Típicamente, los camélidos son representados con sólo dos extremidades y por lo general se omiten las terminaciones de las patas. Este estilo ha sido registrado en otros 18 sitios del valle, tanto en

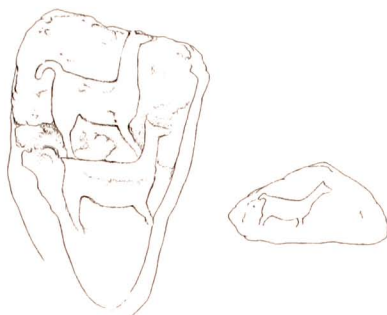


Grabados de estilo Kalina en el Alero San Antonio, hechos mediante finas incisiones.

en paredones del cañón como en abrigos rocosos. En todos ellos, los artistas fueron consistentes en incluir en un mismo panel figuras de camélidos de diferentes tamaños y en excluir representaciones humanas y de otros animales. Se reconocen varios subestilos, circunstancia que, dado el corto tramo de valle en que se encuentran, puede atribuirse a cambios a través del tiempo, un tiempo que, probablemente, supera con largueza el breve período de ocupación de Calina Oeste.

*Panel con
grabados de estilo
Kalina en el sitio
Calina Oeste*





Representaciones de camélidos naturalistas similares al estilo Kalina, encontrados en bloques de piedra del campamento Puripica-1, al noreste de San Pedro de Atacama (según Dransart 1991: Figs. 5 y 6).



Representaciones de camélidos de estilo Kalina con fetos en el vientre. Grabadas en el Alero San Antonio (según Horta 1999).

Si bien el estilo *Kalina* no ha sido aún reportado en otras partes de la región, tiene características muy similares a los grabados de camélidos naturalistas ejecutados en pequeños bloques de piedra del sitio Puripica-1, un campamento de recintos circulares más o menos contemporáneo con *Calina Oeste*, localizado a unos 85 kilómetros al sur, en una remota quebrada del norte del salar de Atacama. Lautaro Núñez y Calogero Santoro, arqueólogos de la Universidad del Norte y la Universidad de Tarapacá, respectivamente, sostienen que los ocupantes de Puripica eran cazadores que, por esa época, estaban iniciando la domesticación de camélidos, mediante la captura y amansamiento de especies salvajes. La alta mortalidad de animales recién nacidos que revelan las bursas del sitio, llevan a estos autores a postular como causa de muerte enfermedades producidas por la incipiente crianza en cautiverio. Sostienen que el arte rupestre del sitio puede haber sido parte de "un culto auspiciatorio y de fertilidad en torno a llamas domesticadas", tendiente a asegurar simbólicamente la sobrevivencia de estos primeros rebaños.⁶

Es interesante comprobar que la preocupación por la fecundidad de los camélidos es evidente también en el estilo *Kalina*. Varios paneles muestran hembras con fetos en el vientre, algunas de las cuales tienen la cabeza vuelta hacia atrás, un gesto típico de estos animales en el momento del parto.⁷ Así, los orígenes del arte rupestre en el Alto Loa parecieran tener que ver con antiguas creencias sobre el poder simbólico de las imágenes plasmadas en las rocas para garantizar la multiplicación de las manadas de camélidos salvajes.

En condiciones de aridez tan extrema, como las que postulan recientes investigaciones paleoclimáticas para este período en Atacama,⁸ la permanencia estacional de estos grupos de cazadores-recolectores en el Alto Loa se explicaría por la existencia de un río sustancialmente alimentado por manantiales,⁹ cuyas surgencias de aguas subterráneas, al parecer, no son afectadas por las sequías.¹⁰ Cualquiera haya sido la aridez imperante en el resto de la región, el Alto Loa disponía de agua, forraje y guanacos en abundancia. Se comprende así el énfasis que pusieron estos grupos primordiales en concentrar en esta área sus

Panorámica de la localidad de Taira. En el sector izquierdo de la fotografía, el Alero Taira y al centro, afloramientos de aguas subterráneas reconocibles por el verdor más oscuro del pasto.

(Foto J. Berenguer)



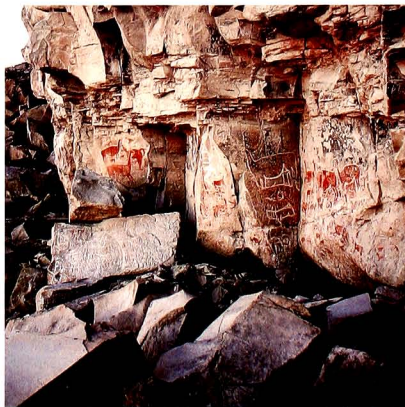
rituales rupestres. Al hacerlo, nos legaron uno de los volúmenes más bellos de esta biblioteca de arte atacameño.

LOS REBAÑOS DEL MANANTIAL

Aunque hay sólo 15 kilómetros de distancia entre Calina Oeste y el Alero Taira, transcurrieron casi 1.500 años entre el abandono del primero de estos sitios y la ocupación inicial del segundo. Durante ese lapso, la caza de animales salvajes y la recolección de vegetales silvestres dejaron de ser las únicas estrategias de subsistencia de las poblaciones de la región. Se agregaron el cultivo de diferentes plantas comestibles y el pastoreo de camélidos domésticos como la llama (*Lama glama*). También se desarrollaron morfotipos de llamas más corpulentas, especializadas en el transporte de cargas, que pasaron a integrar las primeras caravanas que dejaron sus huellas en el desierto y la puna. Algunas comunidades empe-

zaron a hacer vasijas de cerámica, a tallar utensilios de madera y a confeccionar adornos de metal, mientras la vida se tornó gradualmente más sedentaria en toda la antigua Atacama.¹¹

El Alero Taira es un pequeño abrigo rocoso virtualmente invisible desde el río, pero una vez que se asciende la difícil y pronunciada pendiente que lo separa del piso del valle, se abre ante los ojos una escenografía que poco tiene que envidiar a las cavernas pintadas del Paleolítico europeo. Consta de tres modestas estructuras de pirca adosadas a la pared del cañón, dos con piedras unidas con argamasa y una de éstas con techo abovedado sostenido por maderos de cardón (*Cereus atacamensis* Phil.), el gigantesco cactus que, como una legión de centinelas, vigila desde los cerros. El sitio ganó celebridad hace más de medio siglo, cuando el americanista sueco Stig Rydén dio a conocer los 28 paneles de arte rupestre que cubren el paredón rocoso y las caras de algunos bloques desprendidos de él.¹² La belleza, complejidad y vitalidad de las imágenes de Taira casi no tienen parangón en la prehistoria americana. Poca duda cabe de que este arte rupestre desciende del de *Calina*.



El Alero Taira. Al centro de la fotografía, se observan restos de una estructura de pirca semicircular adosada a la pared rocosa.



Detalle de uno de los petroglifos del Alero Turo.



Detalle de un panel en el Alero Taira, donde se observan superposiciones de figuras y planos, características de este estilo de arte rupestre.

Las figuras del estilo *Taira* fueron hechas mediante pintura, grabado o una combinación de ambas técnicas. La inmensa mayoría de los diseños corresponde a camélidos, unos cuantos de gran tamaño y una infinidad de otros más pequeños. Aunque algunos detalles reflejan cierta preocupación por el realismo, las imágenes distan de ser retratos fieles de los originales. En todos los casos, los animales se visualizan de lado y prácticamente siempre aparecen con sus cuatro extremidades. Para representar a estas últimas, sus artífices utilizaron una perspectiva torcida de 45° en relación al cuerpo. Generalmente, omitieron las patas, aunque a lo menos en un caso éstas fueron dibujadas claramente hendidas para representar los dos dedos de estos animales. Siguen en frecuencia las líneas y orificios, que medran en el sector inferior de los paneles. Menos numerosas son las figuras humanas, las que por lo general han sido representadas en los sectores medio y superior de algunos paneles, a veces portando varas, tocados, túnicas o tambores. La representación de vulvas, *suris*, *parinas*, *kiulas* y aves fantásticas, es muchísimo más escasa, aunque parecen ser elementos protagónicos en las composiciones. La más baja frecuencia la tienen las representaciones de felinos y zorros, que se hallan en localizaciones marginales de algunos paneles y por lo común en tamaño pequeño.

Entre las características más notables del modo de expresión de este estilo de arte rupestre, están su refinado naturalismo, los efectos de transparencia logrados por la superposición de diferentes planos, la variación en el grosor de los surcos, la intersección y yuxtaposición de figuras de diferente escala y, a veces, cierta interacción de las figuras con las irregularidades topográficas del soporte rocoso. Continuamente grabados y vueltos a grabar, pintados y repintados como ningún otro estilo en el Alto Loa, los paneles de

Taira dan la sensación de obras en constante ejecución, jamás concluidas.¹³

Para el nivel de ocupación humana más antiguo del Alero Taira existen dos fechas radiocarbónicas que lo sitúan a mediados del primer milenio antes de Cristo. Desgraciadamente, esta primera ocupación fue en gran parte destruida por la construcción de las estructuras, de manera que no hay materiales que permitan caracterizarla. Basados en la premisa de que la datación de los comienzos de la ocupación de un sitio proporciona la mayor edad posible para el arte rupestre encontrado en él, pensamos que las primeras figuras fueron hechas entre 800 y 400 antes de Cristo.

Dos de los rasgos más llamativos del Alero Taira son la yuxtaposición y superposición en algunos paneles de figuras de aves y camélidos, y la cercanía del sitio a manantiales. En los Andes, las aves y los camélidos son parte de una cosmogonía pastoril. A las llamas y alpacas, los pastores suelen ponerles nombres de aves, tales como *chullumpi*, *suri*, *kiula*, *parina* o *wallata*.¹⁴ Los actuales pastores de Isluga, en el altiplano de Tarapacá, creen que el *chullumpi* es el alma de la llama, que "vive" en ella y que es bueno para la multiplicación de su ganado.¹⁵ Colocan ejemplares embalsamados de estos pájaros en los costados de la mesa ritual que despliegan en las ceremo-

Bloque tabuliforme en el Alero Taira. De izquierda a derecha, se observan representaciones grabadas y pintadas de hombres, perdiz, aves fantásticas camélidos y otra perdiz en el centro.



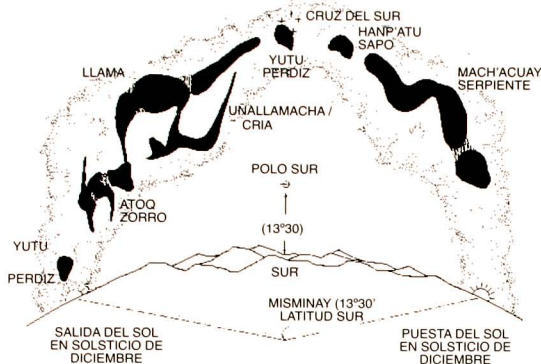


Diagrama de las principales constelaciones de "nubes oscuras" de la etnoastronomía andina, visualizadas desde la comunidad de Misminay, Cuzco (según Urton 1981: Fig. 65). Compárese la posición de estas constelaciones con algunas figuras del bloque tabuliforme de la página anterior.

nias de marcado de sus rebaños. Todavía más, una de las principales constelaciones de "nubes oscuras" o polvo interestelar de la astronomía quechua es, precisamente, *Yutu*, la *Kiula* o Perdiz Celeste, la que se encuentra espacial y conceptualmente muy próxima a *Yakana*, la Llama Celeste que amamanta a su *Cria*, otra prominente constelación oscura del *Mayu* o Vía Láctea andina.¹⁶

Los manantiales son también parte de las creencias de los pastores andinos. Es sabido que la pro-

ducción de fibras es más alta cuando las llamas (*Lama glama*) y alpacas (*Lama paco*) se alimentan en pastizales húmedos y la transformación simbólica del pasto en lana es un concepto que se encuentra en diversos pueblos de los Andes.¹⁷ Existe así un elemento vinculante entre la lana de los camélidos domésticos y la humedad generada por los manantiales. De hecho, en ciertos lugares, los rituales de "floreo" del ganado están directamente asociados a lagunas y manantiales. Estos "ojos de agua" son agujeros creacionales, de cuyas profundidades surgen en la noche los *chullumpis*, aves que al despuntar el día se convierten en llamas.¹⁸ La mayor concentración de estos "ojos de agua" en todo el valle del Loa se encuentra en la localidad de Taira, donde hay 16. Por lo tanto, en los manantiales de Taira "nacion" las llamas y la conjunción de figuras humanas, camélidos, aves, vulvas y orificios que hay en el arte rupestre de este lugar, es, seguramente, parte del trabajo simbólico que hacían los pastores locales de esa época para asegurar la fertilidad y multiplicación de sus rebaños.¹⁹

Humedal formado por el afloramiento de un manantial en la localidad de Taira.

(Foto J. Berenguer)

Manantial de la localidad de Taira acondicionado en la actualidad como baño termal. Sus aguas afloran a la superficie con una temperatura de 27 a 27,5°C.

(Foto J. Berenguer)



*Secuencia
fotográfica de un
panel de arte
rupestre del Alero
Taira durante el día
del solsticio de
diciembre de 1985.
La segunda toma
capta el instante en
que los rayos del sol
marcan la línea del
vientre de una figura
de llama preñada.
[Fotos J. Berenguer]*



Durante el solsticio del verano austral de 1985, estuve en el Alero Taira, atento por si se producía alguna interacción significativa entre la luz del sol y algunos paneles de arte rupestre. Después de todo, las llamas empiezan a parir sus crías por esa fecha y es el período en que la constelación de la Llama y su Cría comienza a aparecer en el cielo nocturno. Por la tarde, un efecto de luz y sombra, único en el año, se proyectó por unos segundos sobre una figura de llama en estado de gravidez, marcando muy exactamente la línea del vientre. Durante su paso por el cielo, el sol iluminó ese día sucesivamente todos los paneles, excepto uno, que permaneció en la oscuridad. Dado que al día siguiente el astro comienza a “regresar” hacia el hemisferio norte, no existe otra oportunidad en el año

en que sus rayos iluminen este panel. Al caer la noche, apoyé la espalda sobre la imagen de una perdiz que hay al centro de un bloque tabuliforme y desde allí pude observar en la bóveda celeste a *Yutu*, la Perdiz, y a Alfa y Beta Centaurus, los ojos de *Yakana*. Hemos establecido con alguna certeza que este bloque fue puesto en el delicado equilibrio en que se encuentra por manos humanas. Existen, por lo tanto, presunciones fundadas para sugerir que los antiguos pastores de Taira utilizaban los movimientos relativos del sol y las constelaciones oscuras de los cielos meridionales para programar anualmente su ciclo ganadero, tal como, por lo demás, continúan haciéndolo hasta hoy los pastores indígenas de la región.²⁰

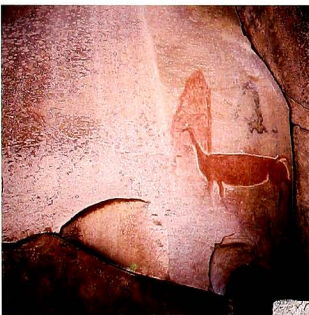


*Secuencia fotográfica
de otro panel de arte
rupestre del Alero
Taira durante el ocaso
del día del solsticio de
diciembre de 1985.
Por su orientación
hacia el sur, es el
único de los 28
paneles del sitio que
nunca recibe
directamente los rayos
del sol.*

[Fotos J. Berenguer]

Vista lateral del bloque tabuliforme de la página 24, que demuestra que fue emplazado en el lugar en que se encuentra por obra humana. Sus únicos puntos de apoyo son el suelo y la pesada roca que se encuentra encima de él.

(Foto J. Berenguer)



Arriba: Llama de estilo Taira grabada y pintada en un paredón rocoso cercano a la localidad de Garri Muerto. Derecha: camélidos de estilo Taira grabados en un gran bloque de piedra de la localidad de Zurita.

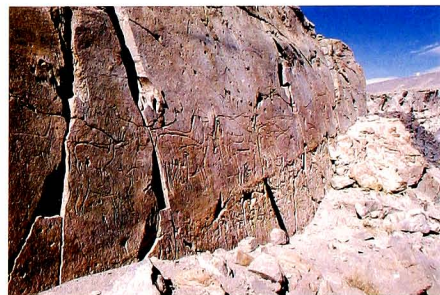
(Foto J. Berenguer)



Hay representaciones de estilo Taira en otros 11 sitios del Alto Loa, la mitad en aleros rocosos y la otra mitad en bloques aislados. Al igual que en el caso de Kalina, Taira es un arte rupestre estilísticamente heterogéneo, característica que en parte puede corresponder a cambios a través de un largo tiempo. No sería raro que en el futuro las investigaciones establezcan que algunos de sus subestilos son previos a 800 antes de Cristo y que otros resulten bastante posteriores a 400 antes de Cristo. En todo caso, el hollín de un

fogón de cocina fechado por radiocarbono hacia el año 990 después de Cristo, en un alero rocoso que hay frente a la Cueva de la Damiana,²¹ cubre varias figuras de estilo Taira, de manera que es difícil que este arte rupestre sea más reciente que esa fecha.

Similes del estilo Taira proliferan en múltiples quebradas de Atacama, generalmente por sobre los 2.500 a 3.000 metros de altura, en un arco de más de 330 kilómetros, que se extiende entre 21° y 24° latitud sur.²² Desde hace más de tres décadas se sabe que la vecina cuenca alta del río Salado contiene arte rupestre naturalista, lo que se ha visto plenamente confirmado en los últimos años con una serie de nuevos hallazgos.²³ Otro tanto está aconteciendo con la cuenca del salar de Atacama. A los ya conocidos hallazgos del río Chuschul, se han venido a sumar desde hace poco los de las quebradas de Quezala y Tulán.²⁴ Al igual que en el Alero Taira, muchos de estos sitios, especialmente aquellos que incluyen representaciones de camélidos y aves, se hallan en cercanía a manantiales.



Camélidos naturalistas similares al estilo Taira, grabados en un planchón rocoso de la quebrada de Tulán, más de 300 kilómetros al sur del Alto Loa, en el confin sureste del salar de Atacama. (Foto J. Berenguer)



Copia de hallazgos en el techo del Alamo Largo en Chile, insculpidos por los mapuches los siglos XVI y XVII después de Cristo. Los resultados científicos indican un uso repetitivo de estas zonas ceremoniales que los Mapuches fueron ejecutando con regularidad a lo largo del tiempo.



El Señor de los Camélidos en un panel de la localidad de La Isla.



Hallazgo de una olla de cerámica en el Alero Taira, ofrendada por gente muy posterior a los artífices del arte rupestre del sitio. Se observan la boca de la pieza y un asa. (Foto J. Berenguer)

En algún momento del primer milenio después de Cristo, el Alero Taira fue abandonado por sus ocupantes. Empero, los cántaros, ollas y escudillas, enteros o fragmentados, que se encuentran en las basuras más recientes del sitio, indican que éste continuó siendo visitado en forma intermitente hasta por lo menos el siglo XVI. Probablemente, estas ofrendas de cerámica fueron “pagos”

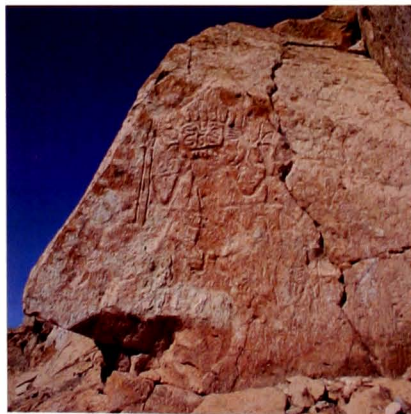
hechos a un lugar sagrado cuyo poder para las sucesivas comunidades pastoriles del valle derivaba, en gran parte, de su prestigio local, pero quizás también de su enorme antigüedad.

EL SEÑOR DE LOS CAMELIDOS

En una soleada tarde de verano de hace más de un cuarto de siglo, recorriendo los paredones rocosos de la localidad de La Isla, di por primera vez con la impresionante imagen grabada en piedra de la página 29, que combina atributos humanos y de animal. En cuestión de minutos el cielo se encapotó, desencadenándose una feroz tormenta de rayos y truenos. Apoyado contra el panel de arte rupestre, me guarecí como pude de la lluvia, mientras veía alucinado cómo el volcán San Pedro se cubría de nubes hasta desaparecer del horizonte. El fenómeno atmosférico concluyó tan rápido como había empezado. Nunca he dejado de pensar que el episodio que me tocó vivir esa tarde esconde alguna clave acerca del significado de esta imagen. Una cierta

relación simbólica con el poderoso volcán que preside el valle, con los fenómenos meteorológicos y con los pastos que en los días siguientes tiñeron efímeramente de verde las secas pampas y laderas de los cerros.

Dos orejas puntiagudas y colmillos entrecruzados imprimen a este personaje un fiero aspecto de felino. De su cabeza cuadrada irradian varios apéndices, algunos de ellos semejantes a espigas. Sus brazos abiertos portan dos varas y está sobre dos grandes camélidos Unidos por sus cuartos traseros o, si se quiere, sobre “un trono de camélidos bicápites”. Varias figuras de camélidos más pequeños, grabadas en un estilo que recuerda vagamente a *Kalina* y *Taira*, pasan en procesión por debajo del “trono”, seguidos a cierta distancia por un puma u otro felino similar. Todo en la figura invita a interpretarlo como un mítico señor, dueño o guardián de los camélidos, aunque, por supuesto, no estamos en condiciones de confirmar esta conjetura. El tema se repite con variantes e imperfecciones más de una docena de veces en diferentes paneles de La Isla, por lo que hemos adoptado el nombre de esta localidad para designar a este estilo de arte rupestre.²⁵ Otras versiones de este personaje, con y sin trono bicápite, grabadas o pintadas en rojo, nitidas o casi ilegibles, aparecen dispersas en diversos puntos del valle.



Versión sin “trono de camélidos bicápites” de un personaje de cabeza radiada en un panel de la localidad de La Isla.

Versión pintada de un personaje de cabeza radiada, cerca de la localidad de La Bajada.





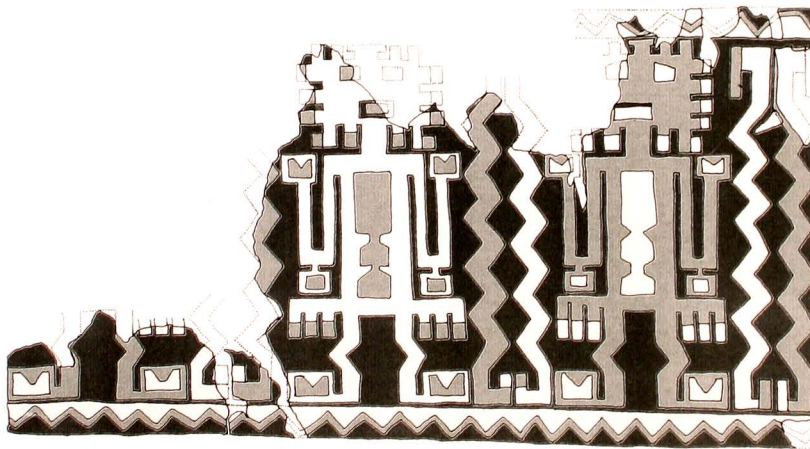
Cesto hallado en el cementerio de Topáter, en Calama. En su sección inferior, un personaje de cabeza radiada parecido a los del estilo La Isla (Museo Municipal de Calama).

(Foto J. Berenguer).

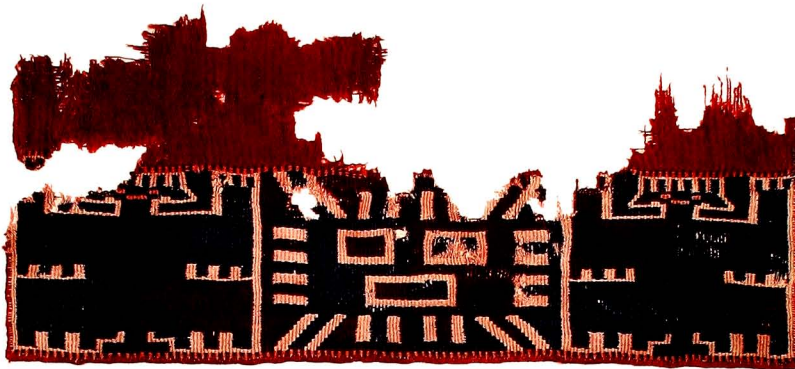
No estamos seguros aún de la época en que se ejecutaron las imágenes del estilo *La Isla*. Las comparaciones con diseños contenidos en artefactos fechados, sin embargo, apuntan a un tiempo en general posterior al del estilo *Taira*. Dos textiles procedentes de cementerios de Calama, uno de Chorrillos y otro de Topáter, incluyen figuras de cabeza radiada y brazos abiertos que son reminiscentes del personaje de *La Isla*.²⁶ Otro tanto ocurre con las figuras de un cesto de Topáter, con la célebre plaquita de oro encontrada en Guatacondo y con las cabezas con colmillos entrecruzados presentes en una pieza textil del sitio Las Pircas, a la entrada de la quebrada de Tarapacá.²⁷ Se trata en todos estos casos de objetos asignados por los

arqueólogos a fines del primer milenio antes de nuestra era y comienzos del siguiente.

El inicio de la era cristiana sorprende a la antigua Atacama en un acelerado proceso de cambio, desde una economía pastoril y hortícola simple a otra pastoril y agrícola de mayor complejidad. Las redes de tráfico cubren ahora distancias más grandes y las caravanas recorren como hormigas los senderos de la costa, el desierto, la puna y las selvas orientales. Materias primas y artículos elaborados, productos utilitarios y suntuarios, son trasladados a lomo de llamas entre aldeas de diferentes regiones de uno y otro lado de los Andes. El intercambio de bienes exóticos se realiza probablemente a través de lazos de reciprocidad, que vinculan a los miembros de alto estatus de cada comunidad. Incluye recursos escasos tales como obsidiana, conchas, maderas, sustancias alucinógenas, cobre nativo, turquesas y malaquitas, así como manufacturas tales como cerámicas, objetos de madera, cuentas de piedras semipreciosas, adornos de metal, cestos y piezas textiles. La presencia, en sitios habitacionales y cementerios de la época, de rasgos propios del noroeste de Argentina, como es el caso de las pipas y *tembetás*, así como de cerámicas de estilos trasandinos, como



Textil encontrado en el cementerio de Chorrillos, en Calama, con fila de personajes similares a los del estilo La Isla (Museo Nacional de Historia Natural, según Sinclair 1998).



Textil de la fase Alto Ramírez, valle de Azapa, I Región de Chile (Museo Arqueológico San Miguel de Azapa). Compárese con la foto de abajo.

Condorhuasi, Vaquerías y Ciénaga, es una buena muestra de la amplitud de las conexiones culturales de estas poblaciones y lleva a presumir la existencia de un intenso tráfico de caravanas de larga distancia.²⁸ Algunas de estas caravanas llegan al Alto Loa atraídas por las ricas fuentes de malaquitas, turquesas y otros óxidos de cobre presentes en las cercanías de Conchi Viejo, iniciando una explotación de este yacimiento cuprífero que dura hasta nuestros días.

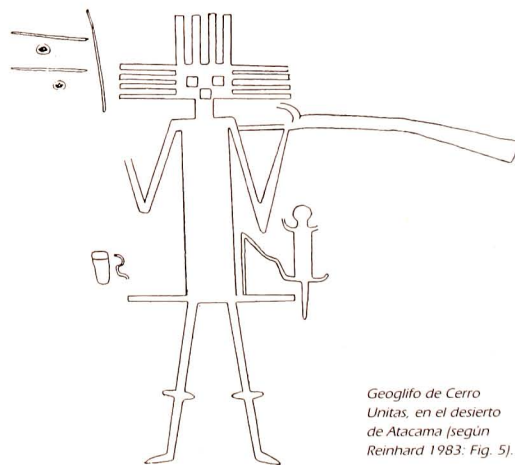
Un hecho clave para confirmar las remotas conexiones culturales del Alto Loa durante esta época, es el reciente hallazgo en el valle de una desleída pintura rupestre, cuyo tema es un personaje que viste una túnica decorada con una cabeza radiada.²⁹ La cabeza es virtualmente idéntica a la de una bolsa de la fase

Pintura rupestre de un personaje con una cabeza radiada en el cuerpo, encontrada en la localidad de Zunta.



Alto Ramírez, encontrada en el valle de Azapa, más de 500 kilómetros al norte. La verdad es que personajes con la cabeza radiada aparecen en varios puntos intermedios del desierto, como el famoso geoglifo de Cerro Unitas y algunos grabados de Tamentica, en la quebrada de Guatacondo.³⁰ Lo que todas estas similitu-

des de larga distancia sugieren es que, por la fecha en que Cristo vino al mundo, existía ya un amplio intercambio de información entre las comunidades del norte de Chile. Cualquiera haya sido el significado del personaje de la cabeza radiada, es casi seguro que el concepto representado en la imagen circulaba en piezas textiles y otros objetos portátiles vía tráfico de caravanas y que era reinterpretado en cada nuevo contexto cultural. El Señor de los Camélidos del estilo *La Isla* es, probablemente, una de estas reinterpretaciones.



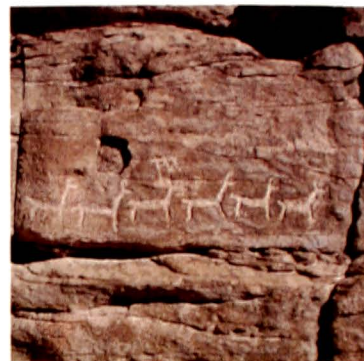
Geoglifo de Cerro Unitas, en el desierto de Atacama (según Reinhard 1983: Fig. 5).

Sendero tropero en la cuesta oeste de la localidad de Taira. El bloque rocoso de la izquierda contiene figuras de llamas esquemáticas, un tipo de señalética de rutas que fue ampliamente usado en los Andes Centro-Sur por los caravaneros en sus ritos de viaje.

Con el estilo *La Isla*, la figura humana adquiere por primera vez en el valle una mayor frecuencia y centralidad en la composición de los paneles, mientras que la imagen del camélido se torna gradualmente más periférica y esquemática. Este cambio iconográfico marca una fuerte diferencia con los estilos *Kalina* y *Taira*, donde el protagonismo lo tienen los camélidos. Carlos Aschero, arqueólogo de la Universidad de Tucumán, sugiere que la representación de figuras humanas con atributos de poder, tales como tocados y armas, así como su posición jerárquica en relación a otras figuras de la misma composición, indican distinciones de estatus relacionadas con el control e importancia que estaba asumiendo la producción agrícola en las sociedades de la época.³¹ En su opinión, estos rasgos reflejarían el cambio desde una estrategia económica pastoril y hortícola, de organización simple, a otra agrícola y pastoril, con diferenciación social y laboral de mayor complejidad. Es decir, la formalización del estilo *La Isla* en el Alto Loa tendría que ver con procesos de complejización económica y social que en ese tiempo se estaban produciendo en todo los Andes Centro-Sur. Un tiempo en que los textiles habían pasado a ser la principal fuente de identidad, riqueza y prestigio para las sociedades del área.

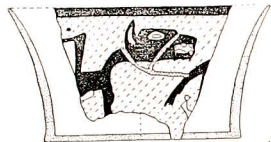
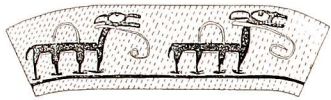
LAS RECUAS DE LOS CERROS

Varios senderos troperos que descienden por distintos puntos al valle del Loa están señalizados con figuras de camélidos. Fueron grabadas en un estilo esquemático, de gran economía de líneas, que se diferencia radicalmente de los estilos *Kalina*, *Taira* y *La Isla*. Tienen las orejas verticales o dobladas hacia delante, el cuerpo angosto, la cola doblada hacia aba-



Caravanas de llamas en el Alero Santa Bárbara.

jo y dos o cuatro extremidades rectas. Son figuras que rara vez sobrepasan los 15 a 20 centímetros de alto. Precedidas a veces por la imagen de un llameiro, forman en ocasiones una caravana de cuatro, cinco, seis, siete animales, en que la grupa del que va delante va unida por una cuerda al cuello del que le sigue. La mayor concentración de estas "llamitas tiesas" se encuentra en la localidad de Santa Bárbara, por lo que hemos elegido esta denominación para dar nombre al estilo.³²



Representación de caravanas de llamas cargadas en vasijas de cerámica de la cultura Tiwanaku (según Rivera Casanova 1994: Figs. 8.16 y 11.7). En el fragmento de tiesto de la figura de abajo, nótese que la cuerda que rodea el cuello del animal va amarrada a la cola del que le precede en la hilera.

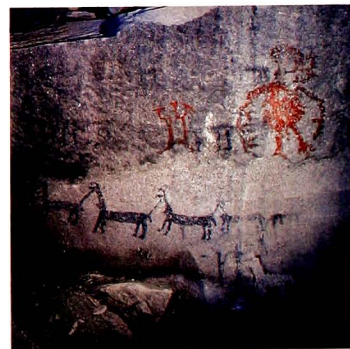
El estilo Santa Bárbara es parte de una modalidad muy difundida en los Andes Centro-Sur de representar convencionalmente a la llama carguera. Los antecedentes quizás más antiguos del tema de la "caravana" se encuentran en vasijas de Tiwanaku, la cultura que floreció durante el primer milenio de nuestra era 700 kilómetros al norte, a orillas del lago Titicaca, casi en el techo de América.³³ Pero el tema de las "llamitas tiesas" se popularizó en algunos estilos de cerámica y en el arte rupestre recién a la caída de este estado altiplánico, hace alrededor de mil años, en momentos en que las redes de tráfico de caravanas alcanzaban su climax en el sur del Perú, el norte de Chile, el oeste de Bolivia y el noroeste de Argentina. Cientos de grabados similares, así como geoglifos y en menor grado pinturas, aparecen en toda esta vasta área, ya sea en paskanas o estaciones de camino, en algunas cuevas o a la vera de los múltiples senderos transitados por los caravaneros y sus recuas de llamas.³⁴ Santa Bárbara, por lo tanto, es un estilo cuyos orígenes hay que buscarlos fuera de la localidad.

Dueñas del camino al mar y al altiplano, las familias más prominentes de Chiuchiu prosperaron como en ninguna otra época de su historia. Entre 1000 y 1450 después de Cristo, el Alto Loa fue para este oasis una vital ruta de tráfico de metales y otros artículos de prestigio hacia el norte y noreste, donde radicaban los señorios tarapaqueños y aymaras. En el mapa de la página 12 se aprecia que las estribaciones del cerro Las Papas y la vigorosa colada de lava del volcán La Poruña producen en Santa Bárbara una acentuada angostura, convirtiendo a esta localidad



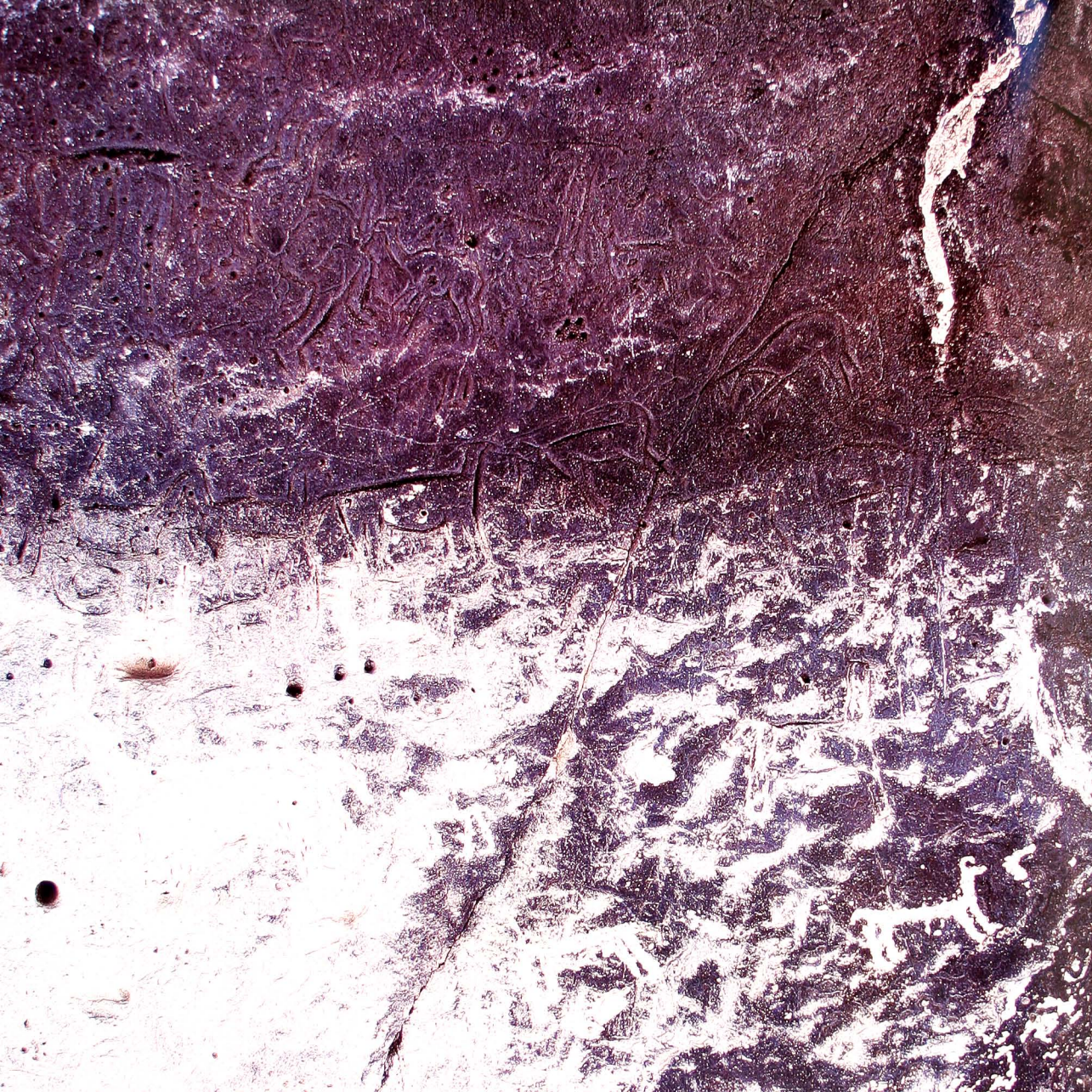
Tipicas huellas "tipo rastrillo" dejadas sobre la pampa Lunar por el paso de antiguas caravanas de llamas. Vestigios de tráfico como éstos se conservan en múltiples lugares del desierto y la puna. (Foto J. Berenguer)

en un paso obligado para el tránsito en uno y otro sentido del valle. Allí, el camino que venía de Chiuchiu se dividía en dos rutas troperas. Una salía desde el caserío de Quinchamale Este, cruzaba las pampas Lunar y del Avestruz y se dirigía al altiplano boliviano a través del portezuelo de Ascotán. La otra partía también desde este caserío e iba por el piso del valle hasta otro caserío que hay 10 kilómetros aguas arriba, en la localidad de Taira, desde donde ascendía a la pampa de Cuestecilla, para proseguir hacia las cabeceras del Loa. Aunque los

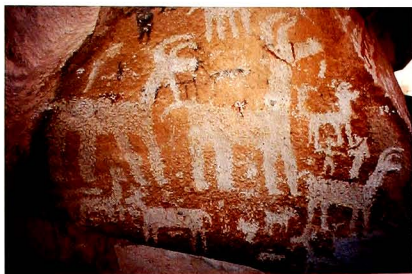


Pintura rupestre de un llamero y su recua de llamas en el interior del Alero Zurita.

Probablemente, el alero funcionó como un refugio o "cama de caravanero". En el vértice superior derecho, representación de un "hombre-cóndor".



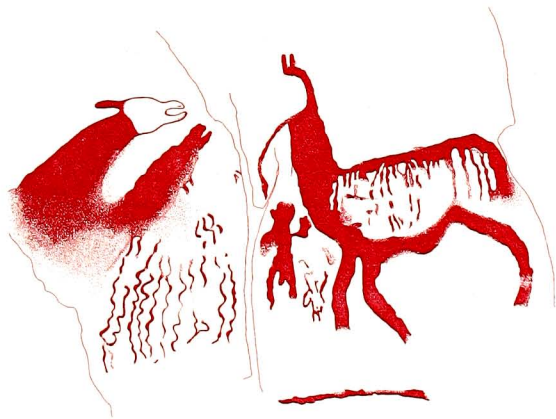
◀ En la sección inferior de la foto, llamas esquemáticas de estilo Santa Bárbara grabadas sobre el hollín dejado en el techo del Alero Laguna Este por un fogón fechado en 990 después de Cristo. Este indicio prueba que las figuras de este estilo son posteriores a esa fecha.



Llamas esquemáticas grabadas en un caserío tardío de la localidad de Taira. Hace entre 1000 y 500 años, el lugar operó como una paskana o estación de tráfico de caravanas.

(Foto J. Berenguer)

habitantes de esta última paskana grabaron "llamitas tiesas" en diversos bloques del caserío, no grabaron ni una sola figura en el cercano Alero Taira. Se limitaron a depositar ofrendas de cerámica de origen atacameño y tarapaqueño al pie de sus pinturas, graba-



Arriba, a la izquierda, representación de llamas copulando y a la derecha, individuo conduciendo a una llama amarrada con una sogá. Las llamas de cara vacía son un rasgo distintivo del estilo Milla.

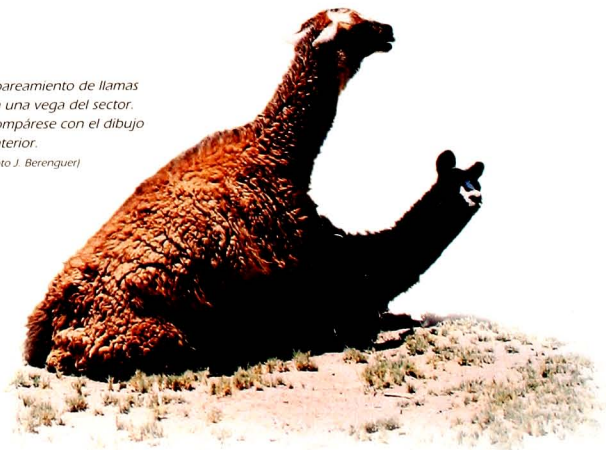
dos y pictograbados, quizás como señal de respeto y veneración a un lugar donde sus lejanos predecesores rindieron culto a las fuerzas sobrenaturales que gobernaban la fertilidad de las llamas.

Los rituales ganaderos de las poblaciones tardías del Alto Loa también incluyeron el plasmado de imágenes naturalistas de camélidos en las paredes del cañón. No lejos de los manantiales, algunas pinturas rupestres de estilo Milla—herederas sin duda del estilo Taira—muestran escenas explícitamente relacionadas con la reproducción de estos animales. Notablemente, el cuerpo de las llamas está cubierto de sinuosas pinceladas, tal vez en un intento de representar la lana que los pastores esperaban obtener de sus rebaños. Otros paneles de este estilo, en cambio, contienen signos parecidos a antorchas cuyo significado se ha perdido en el tiempo.

Para el caravanero que en esa época subía con sus recuas por el Loa desde el desierto o bajaba por los contrafuertes cordilleranos desde el altiplano o desde las sierras de Tarapacá, la vista a lo lejos del cerro Las Papas debe haber sido como las luces del puerto para el navegante. Anunciaba el inminente arribo a la paskana de Santa Bárbara, una reconfortante pausa en el camino, donde la caravana podía recuperar fuerzas para continuar el viaje, pero también un santuario donde los viajeros podían expresar sus más profundas creencias religiosas.

Apareamiento de llamas en una vega del sector. Compárese con el dibujo anterior.

(Foto J. Berenguer)

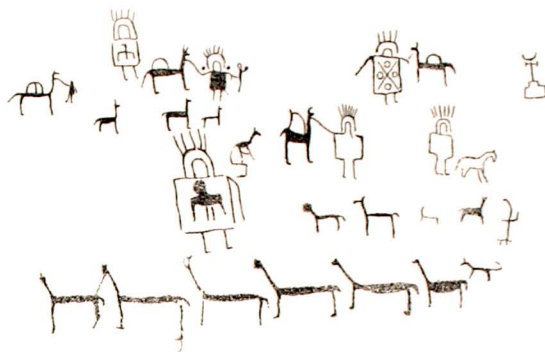
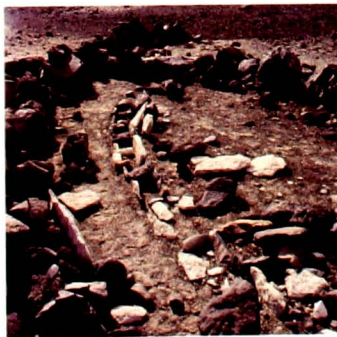




◀
Pintura rupestre de estilo Milla con enigmáticos diseños similares a antorchas.

Una familia de la localidad recibía y despedía a los llameros en los sitios ceremoniales que hay en las planicies. Allí, casi al borde del cañón, el llamero detenía su recua por unos momentos y arrodillado junto a unas cajitas y muros de piedra que se hallan orientados hacia las principales cumbres de la zona, participaba con sus anfitriones en una comida propiciatoria o de acción de gracias a los Dioses de los Cerros. Estas divinidades eran los guardianes de los caminos y los verdaderos dueños de los animales cargueros. De ellas dependía el éxito o el fracaso de la travesía. La ocasión era aprovechada para satisfacer el insaciable apetito de estos comensales sagrados.³⁵ Sus alimentos favoritos eran conchas marinas, cuentas de turquesa y malaquita finamente triturada, que eran esparcidas por todo el sitio. Una vez concluida la ceremonia, la concurrencia rompía en una piedra los platos de greda y decía adiós a la caravana o le daba alojamiento en sus sencillos caseríos, donde agasajaba al llamero con una cena bien regada con chicha de maíz o de algarrobo.

Sitio de muros y cajas en la pampa Lunar. Los caravaneros y la población local efectuaban allí "pagos" y otros rituales a los Dioses de los Cerros.



Personajes con casco y túnica llevando llamas cargadas sujetas de una soga. Fueron grabados en un bloque de piedra de la rinconada de Santa Bárbara.

La imagen humana se posesiona definitivamente en esta época de las composiciones rupestres, relegando a las imágenes de camélidos a un lugar secundario en los paneles. La figura del caravanero con una llama cargada se repite varias veces en un bloque de piedra de la rinconada de Santa Bárbara. Los individuos llevan un casco emplumado y visten una túnica de forma rectangular. En la página 40, otra piedra muestra a estos personajes con sus trajes y símbolos heráldicos, tales como tocados, cuchillos o hachas y pieles de jaguares (*Panthera onca*), mientras en la base del panel desfila una hilera de llamas unidas por una soga. Son sitios abiertos, hechos para que los viera todo aquel que pasara por esta estación de caravanas. La quebrada de Quinchamale, por ejemplo, tiene varios bloques de piedra grabados con llamas de este estilo. Están a la vista de todos, junto al sendero tropero que antaño subía a la mina de Conchi. Escondido en un vértice de la rinconada, en cambio, se encuentra la imagen de uno de estos individuos de casco y túnica, con una cabeza cortada en una mano y un asta rematada en



Representación de piel de jaguar y de un personaje con casco emplumado, collar y traje decorado con rombos y línea serpentina. Fueron grabados en un bloque de piedra de la rinconada de Santa Bárbara.



◀
 Bloque de piedra de la Rinconada de Santa Bárbara grabado con personajes de casco y túnica, pieles de jaguar y otros símbolos heráldicos. Abajo, hilera de llamas unidas con una cuerda.



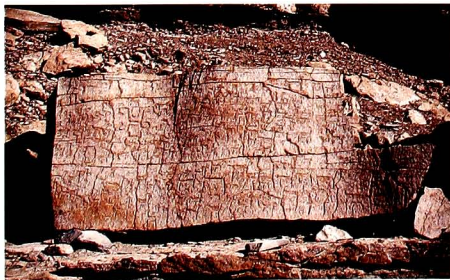
Peto de cuero encontrado en el cementerio de Pica-8 (Museo Arqueológico de la Universidad de Antofagasta). Compárese con el traje del personaje grabado en piedra de la página 39. (Foto V. Zlotnik)



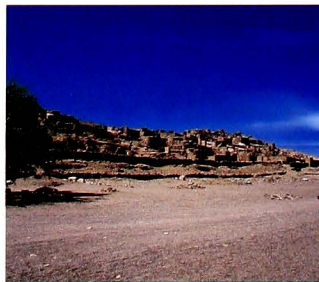
Típico casco de la época, con adorno frontal de madera en forma de tumi o cuchillo de filo circular (Museo Arqueológico de Santiago). Compárese con el tocado de alguno de los personajes de los dibujos y fotos de las páginas 39 y 40.

un hacha o cuchillo de filo semicircular en la otra. Claramente, es un sitio más privado, escenario quizás de ritos más esotéricos. Pese a que el mensaje que hay en todos estos grabados no es suficientemente claro, pareciera estar proclamando el control por parte de los atacameños de la ruta del Alto Loa y de los recursos mineros del área, en un tiempo en que los señorios aymaras presionaban militarmente sobre la frontera. Pukaras o fortalezas como la de Quitar en San Pedro de Atacama, Turi en el Alto Salado y Lasana en las cercanías de Chiuchiu, son testimonios de las turbulencias interétnicas que experimentaba la región en los conflictivos siglos previos a la invasión incaica.

Personajes con casco y túnica grabados en un oculto planchón rocoso de la Rinconada de Santa Bárbara. El personaje con casco emplumado porta un arma de sacrificio en su mano izquierda y una cabeza cortada en la derecha.



Cruces andinas, personajes y llamas esquemáticas de estilo Santa Bárbara grabados en un bloque de piedra de la quebrada de Quinchamale, vía de comunicación con la mina de Conchi.



Vista del pukara de Lasana, localizado unos 40 kilómetros al sur del Sector Santa Bárbara y 10 kilómetros al norte del oasis de Chiuchiu. Con alrededor de 450 recintos, esta fortaleza es la segunda en tamaño en la región, después del pukara de Turi.



*Representación pictónica de dos personajes y dos llamas
de estilo Milla en la localidad del mismo nombre*



Acercamiento al panel anterior. La cabeza en forma de tumi o cuchillo semicircular del personaje de la izquierda, revela influencias del estilo Santa Bárbara en el estilo Milla. Las llamas de vientre vacío son otro rasgo distintivo de este último estilo.

LOS MENSAJEROS DEL INKA

Cuando las primeras huestes del Cuzco llegaron a Atacama, lideradas por Tupac Inka Yupanqui, venían bien dateadas por sus aliados estratégicos, los aymaras, acerca de las formidables riquezas mineras de la región. Una vez que los atacameños de San Pedro de Atacama y Chiuchiu cayeron bajo el dominio de los inkas, éstos no demoraron ni un instante en tomar el control de las minas. Así ocurrió con San Bartolo, Incahuasi, Cerro Verde, Collahuasi y también con la mina de Conchi. La que parece ser una extensa instalación inkaica ha sido encontrada recientemente en las mismas entrañas del actual mineral de cobre de El Abra, a unos pocos kilómetros de la aldea de Conchi Viejo y a sólo 12 de la *paskana* de Santa Bárbara.³⁶

Desde las nacientes del río Loa, al pie del volcán Miño, los ingenieros cuzqueños trazaron un ramal del *Qhapaqñam* o camino inka de más de 130 kilómetros, que bajaba por un costado del valle hasta el



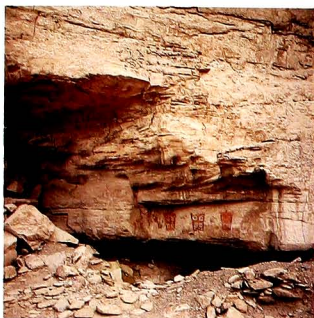
Al fondo, el "ojo" de arenas claras y oscuras del Sirawi. En primer plano, parte de las ruinas del tambo inkaico de Cerro Colorado.

pukara de Lasana. Múltiples hitos de camino, algunos tambos y varias *chaskiwasis* jalonan la ruta inkaica del Alto Loa. La leyenda que perdura hasta el día de hoy entre los lugareños, es que "en el ojo del Sirawi paraba el Corregidor del Inka". El Sirawi es un cerro que hay a la altura de Taira, cuyo anfiteatro rocoso contiene un empinado tobogán de arenas claras, sobre las cuales suben y bajan con el viento —como una inquieta pupila— unas arenas de color oscuro. El fenómeno eólico produce en ocasiones un tenebroso rugido que debe haber capturado la imaginación de todo el que transitaba por el lugar. Muy cerca de allí encontraron los arqueólogos hace una década, el tambo de Cerro Colorado.³⁷ Han transcurrido más de 450 años desde que los funcionarios del *Tawantinsuyu* o Imperio de los Inkas pernoctaron por última vez en este sitio. Aunque las arenas que soplan desde el Sirawi amenazan con cubrir para siempre los cuartos, bordes, corrales y patios abandonados del edificio, los muros que asoman son de una calidad pocas veces vista en Atacama y los fragmentos de cerámicas multicolores que hay repartidos por la superficie revelan una vajilla muchísimo más sofisticada que los sencillos tjestos de la región. Allí encontraban refugio, agua, alimentos y otras vituallas los *chaskis* o mensajeros que recorrían los dominios del Inka, llevando las noticias de uno a otro extremo del imperio.



Otra vista parcial del tambo de Cerro Colorado. Un fragmento de cerámica encontrado en el sitio fue fechado por termoluminiscencia en 1465 después de Cristo.





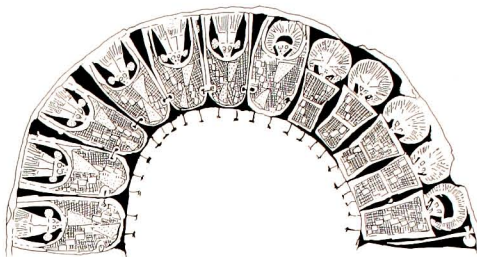
El Alero Santa Bárbara.

Por el Abra del Rey Inka, en el cerro Las Papas, cruzaba el camino incaico, continuando luego por la pampa de Cerro Guacho, para entrar al valle a la altura de Santa Bárbara.³⁸

Ignoramos cuánto del arte rupestre que existe en este lugar corresponde a ese período. Doce tramos del *Qhapaqñam*, investigados por el arqueólogo John Hyslop a través de todo el imperio, sugieren que esta clase de manifestaciones artísticas no eran un componente cultural de la vitalidad incaica.³⁹ Si lo eran, sin embargo, de otros pueblos que los inkas trasladaron como *mitimoes* o colonos a otras regiones. Este es, quizás, el caso de los foráneos motivos en forma de escudo, pintados en varios colores, que adornan el frontis rocoso de un alero en Santa Bárbara. Los personajes con escudos son un motivo que es propio del noroeste argentino, donde, seguramente, preceden al arribo de los inkas. Aparecen representados en cerámicas y discos de bronce de Santa María y Belén, dos culturas trasandinas con una larga tradición metalúrgica.⁴⁰ También aparecen



Personajes con escudos en discos de bronce del noroeste argentino [según González 1992: Láms. 29/240, 30/244].



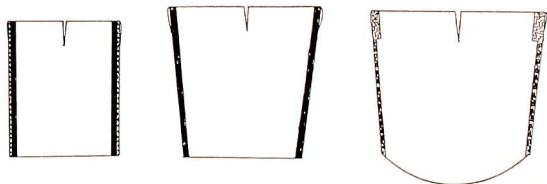
Fila de siete personajes con escudos y cinco con túnicas en un cuenco de calabaza encontrado en el río Loa [Colección Ruperto Vargas]. El diseño exhibe estrecha similitud con las pinturas del Alero Santa Bárbara.



como arte rupestre en varios sitios de las provincias de Jujuy y Salta, e incluso llegaron a Atacama en calabazas y pequeñas placas de bronce.⁴¹

Las preguntas que quedan flotando sin respuestas son varias. Por ejemplo, ¿hasta qué punto los exóticos escutiformes del Alero Santa Bárbara son un testimonio de contactos preincaicos con el noroeste de Argentina? O bien, ¿fueron hechos por *mitimoes* argentinos, trasladados por los inkas a la región para laborar en minas como la de Conchi o para fundir el cobre y transformarlo en lingotes? ¿En qué medida estos extranjeros con escudos, representados en una misma fila con personajes con túnicas de aspecto tarapaqueño,⁴² omiten la representación de atacameños para proclamar el nuevo orden étnico de los inkas en el Alto Loa? Existe toda una investigación por delante, antes de responder estas interrogantes.

Túnicas encontradas en cementerios tardíos del norte de Chile, la primera, atacameña y las dos últimas, tarapaqueñas [según Agüero 1998: Figs. 8, 17, 22]. Compárense con las que visten los personajes de los grabados y pinturas de la rinconada de Santa Bárbara.





Fila de dos personajes con escudo y tres con túnicas de forma semitrapezoidal, pintados en el frontis del Alero Santa Bárbara.

LOS JINETES DE LA CRUZ

El Alero Santa Bárbara nos reserva todavía una página más de este arte rupestre en frenética transición histórica. Junto al sendero tropero que pasa por un lado del alero y sube a la planicie, algunas rocas contienen

Sendero caravanero que pasa por las proximidades del Alero Santa Bárbara.
(Foto J. Berenguer)



Individuos con túnica andina y sombrero de copa abombada. Abajo, a la derecha, uno de ellos montado sobre un camélido. Fueron grabados en un paredón rocoso situado a la vera del sendero de llamas que pasa cerca del Alero Santa Bárbara.

tenues figuras de camélidos esquemáticos. No siempre se tiene la suerte de estar allí en el momento preciso en que los rayos del sol inciden sobre los surcos en el ángulo que permite apreciar los diseños. Los camélidos son 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.⁴³ Difícilmente existe otra imagen que capture mejor el período de contacto entre los indígenas y los europeos. Pero hay más. Si uno mira con suma atención, y a la hora apropiada, las rocas depositadas sobre el seco lecho de la quebrada de Quinchamale, reparará en unas cuantas figuras de jinetes, esta vez representados de perfil y montados a caballo. La figura ecuestre marca con precisión el fin de la época prehispánica, ya que los caballos americanos se extinguieron en la era posglacial y sus congéneres del Viejo Mundo sólo arribaron a nuestro continente a bordo de las carabelas de los conquistadores.



Mandoncillo indígena del virreinato del Perú a comienzos de la Colonia [según Guamán Poma 1980 [1615], vol. II: 702]. Nótese la similitud entre el sombrero de este personaje y el de los personajes del dibujo anterior.



Jinetes a caballo e iniciales en un bloque de piedra de la quebrada de Quinchamale.
(Foto J. Berenguer)



Cruz cristiana grabada en la jamba de acceso al Alero Zurita.

(Foto J. Berenguer)

Debido a su carácter pagano y a su alta visibilidad en los caminos, seguramente la práctica del arte rupestre fue prohibida muy pronto por las autoridades españolas. La ordenanza del Virrey Francisco de Toledo, en 1574, de "que se boren los animales que los yndios pintan en cualquier parte", pareciera aludir muy directamente a este componente del ceremonial caravanero.⁴⁴ Otro tanto ocurrió por esos años con las *apachetas* que los indígenas hacían en los caminos, que fueron prohibidas en 1567 y 1570.⁴⁵ Del mismo modo como a los sacerdotes se les ordenó colocar cruces sobre estos montículos ceremoniales, también puede haberseles instruido para trazar cruces cristianas en los paneles de arte rupestre, tal como las que se observan en varios sitios tardíos del Alto Loa. Estas cruces serían parte de la lucha simbólica que supuso la evangelización y la extirpación de idolatrías en todo los Andes.

VELEROS EN EL DESIERTO

Durante la Colonia, los senderos del desierto se van convirtiendo poco a poco en caminos de herradura. La localidad de Santa Bárbara pasa de *paskana* para el tráfico de caravanas de llamas a posta para el trajín de recuas de mulas. El lugar comienza a ser mencionado en los documentos coloniales tardíos con relación a diferentes puntos del litoral del Pacífico, el desierto y el altiplano. En las postrimerías del siglo XVIII, aparece referido como "pueblo" en un itinerario real de correos entre Tarapacá y Copiapó.⁴⁶

Al concluir la lucha por la independencia de España, Atacama queda bajo la soberanía de Bolivia. Uno

de los más serios problemas que atravesó esta joven república en la primera mitad del siglo XIX, fue la comunicación del Puerto de Cobija y del Distrito del Litoral con el interior del país. Existe un detallado recuento de las dificultades que encontraron autoridades y particulares para construir y mantener en operación un sistema de postas de 16 jornadas, a lo largo de más de 600 kilómetros de desierto, cordilleras, salares y altiplanicies.⁴⁷ La totalidad de los documentos menciona a Santa Bárbara como una de estas postas.

A fines de 1830, las postas de Atacama ya habían sido construidas. Sumaban nueve y consistían de una habitación para pasajeros, otra para el maestro de postas, una cocina y un corral para las mulas. Las ruinas de la posta de Santa Bárbara se observan hoy en el extremo sur de la rinconada que existe en la margen oeste del Loa, a poco más de 700 metros al sur de la desembocadura de la quebrada de Quinchamale. Consta de 13 cuartos de planta rectangular y muros altos, dispuestos en torno a un patio donde hay un horno de barro. Delante del conjunto hay una explanada donde se observa otro horno de barro y detrás existe un amplio espacio de forma irregular, cerrado por una pirca derruida que remata en un corral. A unos 50 metros al oeste de este último hemos encontrado vestigios de dos pequeños hornos para fundir metales, rodeados por escorias de fundición y uno que otro pedazo de cobre fundido.

Vista desde el sur de las ruinas de la posta boliviana de Santa Bárbara.

(Foto J. Berenguer)



En 1832, el particular Bartolomé Navarrete se hizo cargo de la habilitación y administración de algunas postas, entre ellas, la de Santa Bárbara. En 1833 informa que tenía allí "180 topos de terreno cercados con canales de regadío, la mitad de ellos sembrados con alfalfa". La acequia, el cerco de piedra y los campos abandonados que hay en la actualidad al este de las ruinas, corresponden con toda seguridad a las habilitaciones agrícolas hechas por Navarrete para sus alfalfares.

Contamos con poca información acerca del funcionamiento de Santa Bárbara como posta con posterioridad a 1841. Rodulfo Amando Philippi se refiere al Itinerario de Atacama a Potosí, que incluye a Santa Bárbara como posta entre Chiuchiu y Pozo Cavada.⁴⁸ Señala que hay agua, pasto y leña en el lugar. En un extracto de la *Guía General*, publicada en Sucre por Ernesto O. Rick, la posta aparece mencionada en tres itinerarios: uno entre Potosí y Cobija, otro entre Chiuchiu y Guatacondo, y un último entre Chiuchiu y el salar de Empexa.⁴⁹

En un amplio planchón rocoso de la rinconada de Santa Bárbara, a unos 100 metros de las ruinas de la posta y a sólo 30 de los viejos paneles con caraveneros de casco y túnica, los pasajeros o, tal vez, los ocupantes decimonónicos del edificio, grabaron con surcos apenas legibles varios nombres, iniciales y fechas, así como la surrealista representación de un velero de dos palos y su lancha de atraque surtos en la "bahía" de Santa Bárbara, a más de 160 kilómetros de la costa más cercana. Las fechas son de 1860, 1865, 1880 y 1885, un período que es crítico en la historia republicana de la región. Precisamente cuando la provincia boliviana de Atacama pasa a manos de Chile a causa de la Guerra del Pacífico, para convertirse en la Provincia de Antofagasta. Son momentos en que el auge de la explotación del salitre en el desierto, estimula el arribo de grandes contingentes de trabajadores traídos desde Chile central. Las dos últimas fechas coinciden con el período de decadencia del mineral de plata de Caracoles, hecho que, según Alejandro Bertrand, aumentó "el trajín de carretas" en el vecino sector de Ascotán, ya que habría obligado a los propietarios de estos vehículos a destinarlos al transporte de bórax y de llareta para emplearla como combustible en las labores de secado del mineral.⁵⁰



La inauguración en 1892 del ferrocarril Antofagasta-Bolivia, cuya línea cruza hoy el valle a un par de kilómetros al sur de la confluencia de los ríos Loa y San Pedro, representó el réquiem para el tráfico por Santa Bárbara. A principios del siglo XX, Luis Riso Patrón describe a Santa Bárbara como un simple "potrero sembrado de alfalfa [que] se encuentra a 2.990 m de altitud, en la margen E [sic] del curso superior del río Loa, a corta distancia al N de la desembocadura del río San Pedro".⁵¹

El Censo General de Población de 1920 registra a Santa Bárbara como un caserío de tres habitantes. En los años treinta y cuarenta, el lugar experimenta cierto auge: el Censo de 1930 le adjudica calidad de mineral, con cinco viviendas y 30 habitantes y el de 1940 contabiliza sólo dos viviendas y 38 habitantes. En el Censo de 1952, Santa Bárbara es referida como un caserío de siete habitantes, en el de 1960 no figura y en el de 1970 el lugar es mencionado como deshabitado. Por supuesto, nada dicen estos registros ni los documentos anteriores sobre los abuelos de los Galleguillos y los Aimani. Ni siquiera hay una referencia a la Damiana, cuyos rituales en las vegas de La laguna congregaban hasta hace medio siglo a los pastores y rebaños del Alto Loa. Y sin embargo, ¿quién puede asegurar que esta mujer no haya agregado alguna pintura o algún grabado al palimpsesto cuatro veces milenario de la cueva donde vivió?

Nombres, iniciales, fechas y buque con las velas desplegadas, grabados durante el siglo XIX en un planchón rocoso de la rinconada de Santa Bárbara, a un centenar de metros al sur de la posta.



EPILOGO

He permanecido absorto en el peñasco del cerro Las Papas quién sabe por cuántas horas. Es que es una vista que captura, donde el tiempo se detiene precisamente para percibir el paso del tiempo. El encanto del lugar reside en esta sensación de cercanía con la inmensidad del pasado, una sensación que nos hace más humildes y, ciertamente, más respetuosos. Después de todo, en muy pocas partes puede uno abarcar en una sola mirada varios millones de años de historia geológica y adentrarse, a la vez, en más de 40 siglos de un arte que, lamentablemente, se evanesce minuto a minuto, año tras año.

En rápida sucesión desfilan por mi mente las manadas de Kalina, los rebaños de Taira, el señor de La Isla, las recuas de Santa Bárbara, los mensajeros del Sirawi, los jinetes de Quinchamale y el nostálgico velero anclado tierra adentro en una posta de correo del siglo XIX. ¿Sabremos algunas vez cuántos capítulos más de esta historia permanecen ocultos entre las rocas del Alto Loa? Porque si bien en cada expedi-

ción descubrimos un nuevo sitio de arte rupestre, cada año, también, desaparece ...o se esconde otro.

De pronto, el encanto se rompe y el cautivo se entume de frío. La sombra que proyecta el cerro que tengo a mis espaldas se esparce como una mancha de petróleo sobre el cañón, la pampa Lunar y el volcancito La Poruña, trepa rauda por las escarpadas faldas del volcán San Pedro y en cosa de segundos se esfuma el crepúsculo de esta tarde de otoño en la cordillera atacameña. En el firmamento se encienden una tras otra las estrellas del hemisferio austral. Sobre el Mayu o Río Celeste que es para los andinos la Vía Láctea, veo dibujarse las negras siluetas de la Llama con su Cría, de la Serpiente, el Sapo, la Perdiz y el Zorro. Blandiendo en alto la honda, detrás del tropel de constelaciones oscuras, me parece ver al legendario cazador, pastor y caravenero, arriando las manadas, los rebaños y las recuas ancestrales de esta Atacama eterna, que estará todavía aquí mucho tiempo después que haya desaparecido el último ser humano sobre la faz de la tierra.

Segmento central de la Vía Láctea, donde se aprecian algunas de las constelaciones oscuras de la astronomía andina.





AGRADECIMIENTOS

El estudio del arte rupestre del Alto Loa ha sido obra de muchas personas. Primero que nada, de nuestros predecesores: Stig Rydén, Grete Mostny, Gustavo Le Paige, Bernardo Tolosa, Jean-Christian Spabni, Ingeborg Lindberg y Hans Niemeyer, pioneros en esta tarea. Victoria Castro, Fernando Plaza y Luis Rodríguez planificaron conmigo la primera expedición al Sector Santa Bárbara y los dos últimos me acompañaron en la prospección inicial de sitios arqueológicos, hace 27 años. Recuerdo como si fuera hoy esa primera noche que llegamos en citroneta al valle y pernoctamos al pie del cerro Las Papas, rodeados de sombras fantasmales que sólo al clarear el día adqui-

rieron sentido para nosotros. En las décadas siguientes, cerca de 25 especialistas contribuyeron a este estudio con sus análisis, conocimientos y habilidades. Más de 30 alumnos de la Carrera de Arqueología de la Universidad de Chile y alrededor de otros 10 jóvenes de otras carreras, participaron también en diversas campañas de terreno. Estoy sumamente agradecido de todos ellos. Un reconocimiento muy especial debo a mi amigo y colega Iván Cáceres, a quien este artículo pertenece más de lo que puedo expresar en palabras. Mis palabras finales son para agradecer a Juan, Marta, Tomasa, Emeteria, Nicolás, Clementina y Remberto, por la hospitalidad y la amistad que siempre me han sabido brindar.

◀ Pinturas rupestres en un sitio localizado aguas arriba del Alero Taira. Su cronología y estilo son aún materia de investigación.

Notas

* José Berenguer R., Curador-Jefe del Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile, E-mail: <jbrmchap@ctcreuna.cl> Fax: 697 2779.

- 1 Sobre bases climáticas, Weischel (1975) sostiene que el desierto de Atacama es el desierto extremo de la tierra. Para una opinión similar, véase Winsen (1989).
- 2 La investigación del arte rupestre del Sector Santa Bárbara ha sido posible gracias al financiamiento otorgado por el Fondo de Ciencia y Tecnología, FONDECYT, a los proyectos 116688, 0011-92, 1940099 y 1960045. Dos grants, uno de The Tinker Foundation y otro de The Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research (5449), financiaron también parte de este estudio.
- 3 En las islas Salomón, en el Pacífico occidental, el cocodrilo y el tiburón desempeñan para los nativos roles metafóricos de predadores y protectores de los peces a la vez (Waite 1989). Sin ir más lejos, entre los actuales criadores de ganado de Isluga, en el altiplano tarapaqueño, el felino es un animal sagrado que denominan *inka awatiri*, o sea, "pastor del tiempo de los inkas". Embalsamado, preside los ritos en las ceremonias de "floreo" del ganado. La creencia en este carnívoro como un ser tutelador de los camélidos tiene cierta base real: los pastores altiplánicos dicen que las llamas y alpacas no huyen cuando éste se acerca al rebaño (Martínez 1983).
- 4 Berenguer et al. (1985: 91-92).
- 5 Cáceres & Berenguer (1996: 14-15).
- 6 Núñez & Santoro (1988: 51-52).
- 7 Horta (1999).
- 8 Por ejemplo, Grosjean & Núñez (1994).

- 9 Niemeyer (1967).
- 10 Pourrut & Covarrubias (1995).
- 11 Berenguer (1997).
- 12 Rydén (1944: Map 6, figs. 36, 37, 49, Plates IV, V y pss.).
- 13 Flores Ochoa (1981). Mientras para los aymaras de Isluga el *chullumpi* es un pájaro mítico, para sus vecinos, los uruchipayas, es un ánade real. El *suri* es la avestruz andina (*Pterocnemia pennata* [Lesser Rhea]); la *kiula* es una especie similar a la perdiz (*Tinamotis pentadtilii*), la *parina* corresponde al flamenco andino (*Phoenicopteraeidae*) y la *wallata* es una especie de ganso salvaje (*Cloephaga* sp.). Salvo la *parina*, todas estas aves pueden verse hoy en día en las planicies o el valle del Alto Loa.
- 14 Grebe (1989:90: 41, 45, 47).
- 15 Berenguer (1996: 95-96).
- 16 Urton (1981).
- 17 Dransart (1991: 316).
- 18 Martínez (1983).
- 19 Berenguer & Martínez (1989).
- 20 Vilches (1997) sometió a prueba estas hipótesis arqueoastronómicas en su Memoria de Título. La etnoastronomía de las poblaciones nativas de la cuenca alta del río Salado ha sido documentada por Magaña (1995 Ms.).
- 21 Rivera & Marinov (en prensa).
- 22 Berenguer (1995: 17, 18, 21, Figs. 9 y 10).
- 23 Gallardo & Castro (1992: Fig. 6); Le Paige (1965, lám. 26b); Orellana (1968).
- 24 Dransart (1991: 314-315); Niemeyer (1968); Valenzuela et al. (1998).
- 25 Berenguer et al. (1985: 92-96).
- 26 Berenguer (1981: Fig. 3.6.); Sinclair (1998).
- 27 Berenguer (1981: Fig. 3.5); Núñez (1984: Figs. 3 y 5).
- 28 Berenguer (1997).

- ²⁹ Horta & Berenguer (1995: 23); Berenguer (1981: Fig. 4.5).
- ³⁰ Véanse, por ejemplo, Cerda et al. (1985: Fig. 46) y Reinhard (1983: figs. 5 y 11).
- ³¹ Aschero (1996: 192-195).
- ³² Berenguer et al. (1985: 96-103).
- ³³ Véanse Posnansky (1945, vol. I: 110), Pia (1988: 62, Fig. 33/112) y Rivera Casanova (1994: 114 y 175). Para una versión de este tema en cerámica de la cultura Aguada, del noroeste de Argentina, véase Ibarra Grasso (1971: 639, foto inferior).
- ³⁴ Núñez (1976, 1985).
- ³⁵ Esta interpretación de la actividad realizada en los sitios de muros y cajas del Alto Loa se basa, en parte, en el artículo de Fernández (1994) sobre las mesas rituales de los aymaras actuales.
- ³⁶ Diego Salazar, comunicación personal 1999.
- ³⁷ Castro (1992).
- ³⁸ Berenguer (1994).
- ³⁹ Hyslop (1984).
- ⁴⁰ González (1977: Figs. 298, 299, 318, 319); Serrano (1961: ó, hilera superior).
- ⁴¹ Por ejemplo, Ambrosetti (1895); Berenguer (1984: 28, derecha).
- ⁴² Agüero (1998: 117-119, Cuadro 2).
- ⁴³ Guamán Poma de Ayala (1980 [1615], vol. II: 702, 715, 733, 796 y pss.). De acuerdo a este autor, el *Chunga Camachicoc* o mandoncillo de diez indios tributarios del pueblo de Muchuca "... a de deferenciar en el áuito y trage. A de tener su sombrero y calzón y alpargatas y su manta y camegeta natural que deferencie del mandón de *pisca chungu* [...] y a de acudir en lo que le fuere mandado del cacique principal y a de traer un caballo" (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615], vol. II: 703).
- ⁴⁴ Toledo (1574: f.89v).
- ⁴⁵ Hyslop (1984: 310). En los Andes, las *apachetas* suelen encontrarse todavía junto a los caminos, ya sea marcando el punto más alto de un paso montañoso, alguna bifurcación de caminos u otro punto crítico de una vía de tráfico. Los viajeros dejan allí una variedad de ofrendas: sandalias viejas, bolos de coca, cosas de poco valor y, más frecuentemente, piedras. La repetición de este rito caminero por cada individuo que pasa por el lugar, origina con el tiempo grandes acumulaciones de piedras, algunas visibles a mucha distancia.
- ⁴⁶ Bertrand (1885: 289-290).
- ⁴⁷ Cajías (1975: 65-92).
- ⁴⁸ Philippi (1860: 58).
- ⁴⁹ Bertrand (1885: 248-262).
- ⁵⁰ Bertrand (1885: 65, 232).
- ⁵¹ Riso Patrón (1924).

Referencias

- AGUERO, C., 1998. Tradiciones textiles de Atacama y Tarapacá presentes en Quillagua durante el Periodo Intermedio Tardío. *Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil* 3: 103-128, Santiago.
- AMBROSETTI, J. B., 1895. Las grutas pintadas y los petroglifos de la provincia de Salta. *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* 16: 311-342.
- ASCHERO, C., 1996. Arte y arqueología: Una visión desde la puna argentina. *Chungará* 28 (1-2): 175-197, Arica.
- BERENGUER, J., 1981. En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el norte de Chile. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 38: 167-182, Santiago.
- 1984. San Pedro de Atacama: Espacio, tiempo y cultura. En: *Tesoros de San Pedro de Atacama*, Catálogo de Exposición, pp. 10-29. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 1994. Recientes hallazgos de evidencias incaicas en el Sector Santa Bárbara, Alto Loa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 18: 10-16, Santiago.
- 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungará* 27 (1): 7-43, Arica.
- 1996. Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿Animales silvestres o domésticos? *Chungará* 28 (1-2): 85-114, Arica.
- 1997. El Norte Grande en la prehistoria. En: *Chile antes de Chile*, Catálogo de Exposición, J. Berenguer, Ed., pp. 16-31. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J.; C. ALDUNATE, V. CASTRO, C. SINCLAIRE & L. CORNEJO, 1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: Una hipótesis de trabajo. En: *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 87-108. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTINEZ, 1989. Camelids in the Andes: Rock art, environment and myths. En: *Animals into art*, H. Morphy, Ed., pp. 390-416. London: Unwin Hyman.
- BERTRAND, A., 1885. *Memoria sobre las cordilleras del desierto de Atacama y regiones limítrofes*. Santiago: Imprenta Nacional.
- CACERES, I. & J. BERENGUER, 1996. Arte rupestre mobiliario de estilo Kalina en el Alto Loa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 23: 14-15, Santiago.
- CAJIAS, F., 1975. *La provincia de Atacama (1825-1842)*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura.
- CASTRO, V., 1992. Nuevos registros de la presencia Inka en la Provincia de El Loa, Chile. *Gaceta Arqueológica Andina* VI (21): 139-154, Lima.
- CERDA, P.; S. FERNANDEZ & J. ESTAY, 1985. Prospección de geoglifos de la Provincia de Iquique, Primera Región de Tarapacá, norte de Chile: Informe preliminar. En: *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 311-348. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- DRANSART, P., 1991. Llamas, herders and the exploitation of raw materials in the Atacama Desert. *World Archaeology* 22 (3): 305-319, London.
- FERNANDEZ, G., 1994. 'El banquete aymara': Aspectos simbólicos de las mesas rituales aymaras. *Revista Andina*, Año 12, Nº1: 155-189, Cuzco.
- FLORES OCHOA, J., 1981. Clasificación y nominación de camélidos sudamericanos. En: *La tecnología en el mundo andino*, H. Leitchman & A. M^o Soldi, Eds., pp. 195-215. México, D.F.: Universidad Autónoma de México.
- GALLARDO, F. & V. CASTRO, 1992. Etnografía en el río Salado (Desierto de Atacama). *Revista Creces* 13 (4): 16-21, Santiago.
- GONZALEZ, A. R., 1977. *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Filmaciones Valero.
- GREBE, M^o E., 1989-90. El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura Aymara de Chile. *Revista Chilena de Antropología* 8: 35-51, Santiago.
- GROSJEAN, M. & L. NUÑEZ, 1994. Late glacial, Early and Middle Holocene environments, human occupation and resource use in the Atacama (Northern Chile). *Geoarchaeology: An International Journal* 9 (4): 271-286.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., 1980 [1615]. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición a cargo de J. Murra & R. Adorno. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- HORTA, H., 1999. Análisis estilístico e iconográfico de arte rupestre. Anexo Nº7 del Informe Final del Proyecto FONDECYT 1960045 (manuscrito en poder del autor).
- HORTA, H. & J. BERENGUER, 1995. Un icono formativo en el arte rupestre del Alto Loa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 20: 23, Santiago.
- HYSLOP, J., 1984. *The Inka road system*. Orlando: Academic Press.
- IBARRA GRASSO, D. E., 1971. *Argentina indígena y prehistoria americana*. Buenos Aires: Tipográfica Editora Argentina.
- LE PAIGE, G., 1965. San Pedro de Atacama y su zona (14 temas). *Anales de la Universidad del Norte* 4, Antofagasta.
- MAGAÑA, E., 1995. Ms. Informe Etnografía: I. Astronomía. Anexo Nº3 del Primer Informe de Avance del Proyecto FONDECYT 1940099 (manuscrito en poder del autor).
- MARTINEZ, G., 1983. Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 69: 89-116, Paris.
- NIEMEYER, H., 1967. *Estudio de la contaminación del río Loa (entre Lequeña y Calama)*. Santiago: Ministerio de Obras Públicas y Transportes / Dirección de Riego.
- 1968. Petroglifos del río Salado o Chuschul (San Pedro de Atacama, Depto. del Loa, Prov. de Antofagasta, Chile). *Boletín de Prehistoria de Chile* 1: 85-92, Santiago.
- NUÑEZ, L., 1976. Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En: *Homenaje al Dr. R.P. Gustavo Le Paige, S.J.*, L. Núñez, Ed., pp. 147-201. Antofagasta: Universidad del Norte.
- 1984. Pircas: Ocupación temprana en el norte de Chile. *Gaceta Arqueológica Andina*, Año III, Nº 11: 8-9, 12, Lima.
- 1985. Petroglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En: *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 243-264. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

- NUÑEZ, L. & C. SANTORO, 1988. Cazadores de la puna seca y salada del Area Centro-Sur Andina (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 9: 11-60, San Pedro de Atacama.
- ORELANA, M., 1968. Tipos alfareros de la zona del río Salado. *Boletín de Prehistoria de Chile* 1: 3-31, Santiago.
- PHILIPPI, R. A., 1860. *Viaje al desierto de Atacama (1853-54)*. Sajonia: Librería Eduardo Antón.
- PIA, G. E., 1988. Investigaciones arqueológicas, antropológicas y etnológicas de la Misión Italiana en Bolivia y Perú - 1987. La Paz: Instituto Nacional de Arqueología.
- POSNASKY, A., 1945. *Tiwanacu, la cuna del hombre americano*. Vol. I. New York: J. J. Augustin Publisher.
- POURRUT, P. & A. COVARRUBIAS, 1995. Existencia de agua en la II Región de Chile: Interrogantes e hipótesis. *Bulletin d l'Institut Français d'Études Andines* 24 (3): 505-515, Lima.
- REINHARD, J., 1983. Las líneas de Nazco, montañas y fertilidad. *Boletín de Lima* 26, Año 5, marzo: 29-50, Lima.
- RISO PATRON, L., 1924. *Diccionario jeográfico de Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- RIVERA CASANOVA, C. B., 1994. *Ch'iji Jawira: Evidencias sobre la producción de cerámica en Tiwanaku*. La Paz: Universidad Mayor de San Andrés.
- RIVERA, M. & B. MARINOV, 1999. Arte rupestre y arqueología del sitio Laguna Este-1, alto río Loa, norte de Chile. En: *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología*, J. Berenguer R., L. Cornejo B., Francisco Gallardo & C. Sinclaire A., Eds. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino [en prensa].
- RYDEN, S., 1944. *Contribution to the archaeology of the rio Loa Region*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- SERRANO, A., 1961. Introducción al mundo indígena del N.O. argentino. *Cuadernos de la Facultad de Ciencias Naturales* 1: 5-46, Universidad Nacional de Tucumán, Salta.
- SINCLAIRE, C., 1998. Iconografía de textiles formativos y arte rupestre en la Subregión del río Salado. En: *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1, Santiago [en prensa].
- TOLEDO, F. de, 1574. *Instrucción y ordenanzas hechas por el Virrey don... para los corregidores de indios*. La Plata, v. 8, en Archivo Nacional de Bolivia, Expedientes Coloniales, año 1564, N° 131.
- URTON, G., 1981. *At the crossroads of the earth and the sky: An Andean cosmology* Austin: University of Texas Press.
- VALENZUELA, A.; D. VALENZUELA & H. MORALES, 1998 Ms. Socaire y Talabre: Ritualidad y arte rupestre en dos pueblos atacameños. Registro Fotográfico, I Parte: Socaire, II Parte: Quezala - Talabre. Santiago: Proyecto Fude 1998 - Universidad de Chile.
- VILCHES, F., 1996. Espacio y significación en el arte rupestre de Taira, río Loa, II Región de Chile: Un estudio arqueoastronómico. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- WAITE, D. B., 1989. Animal metaphor in art from the Salomon Islands. En: *Animals into art*, H. Morphy, Ed., pp. 318-342. London: Unwin Hyman.
- WEISCHET, W., 1975. Las condiciones climáticas del desierto de Atacama como desierto extremo de la tierra. *Norte Grande* 3-4: 363-373, Santiago.
- WINSER, N., 1989. *The sea of sands and mists-desertification: Seeking solution in the Wahiba Sands*. London: Century Hutchinson Ltd.

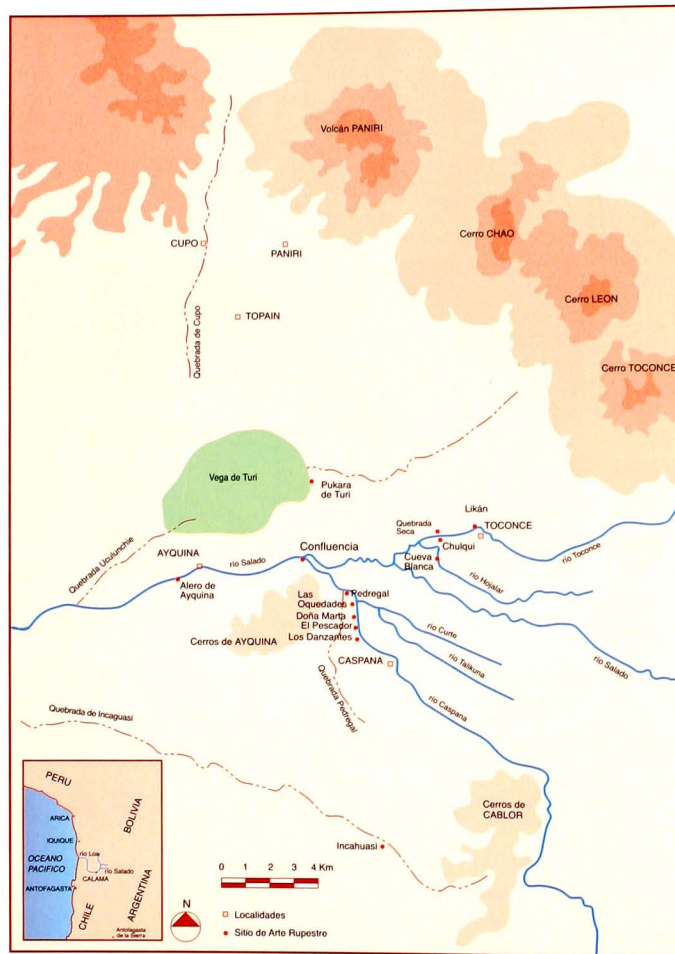


FRANCISCO GALLARDO I., CAROLE SINCLAIRE A. Y CLAUDIA SILVA D.*

ARTE RUPESTRE, EMPLAZAMIENTO Y PAISAJE EN LA CORDILLERA DEL DESIERTO DE ATACAMA

*La luz potente, las extensiones sin referencias, el silencio infinito... la creación humana,
puesta allí como un refugio... arquitecturas en reposo, dichas en el lenguaje ancestral
de la piedra, con sencillez, sobriamente.¹*

Subregión del río Salado (desierto de Atacama, norte de Chile)



El desierto de Atacama fue extensivamente habitado durante la prehistoria. De esas vidas han quedado algunos complejos arquitectónicos, pero la mayor parte se reduce a restos apenas discernibles de viviendas y lugares de trabajo, cementerios y ofrendas. El inventario de restos arqueológicos es amplio y heterogéneo, y en mayor o menor medida interpretable. Sin embargo, existe un conjunto de obras que parecen inescrutables. Se trata de grabados y pinturas realizados en cuevas que sirvieron de habitación, en bloques sueltos de piedra junto a senderos que cruzan el desierto y en paredones rocosos de quebradas por donde escurren los ríos precordilleranos.

El contenido de estas obras ha provocado el interés de numerosos especialistas y aunque existen algunos buenos intentos con sugerentes conclusiones, hay quienes creen que el arte rupestre es un dominio inaccesible a la interpretación.² Hasta ahora los estudios con mejores credenciales en este sentido son aquellos que han relacionado este tipo de sitios arqueológicos con senderos y tráfico prehispánico, con manantiales y ceremonias para propiciar la abundancia del ganado camélido o con fenómenos celestes.³ Más allá de los asuntos históricos o culturales que estos trabajos pretenden esclarecer, quizás la enseñanza más relevante sea que algunos aspectos de las obras de arte rupestre pueden revelar sus significados si los consideramos en relación a sus asociaciones, sean estas instalaciones humanas o rasgos geográficos.

El arte rupestre posee sus propios significados, pero estos no pueden considerarse como algo independiente del espacio de su instalación, de su relación con las cosas naturales o artificiales que les sirven de soporte y entorno. No cabe duda que una obra de arte perdería buena parte de su valor cultural si no consideráramos que, por ejemplo, *La última cena* de Leonardo da Vinci fue hecha para decorar el muro



Espiral grabada en el pukara de Turi.
(Foto F. Gallardo)

del comedor de un monasterio y *Double Negative* de Michael Heizer es una excavación ciclópea en el borde de una meseta en Nevada.

Evidentemente el problema radica en la noción de espacio, en eso que nos rodea e involucra más allá de nosotros mismos ¿Qué es el espacio que habitamos? ¿Aquel en el que se desarrolla la vida? La respuesta arqueológica a estas preguntas limítrofes a la existencia más profunda del ser social, ha sido principalmente funcional o instrumental. Para Gordon Child, como para los materialistas norteamericanos y soviéticos, la historia de la humanidad es la historia de la acción racional sobre el medio ambiente y el espacio no es más que el lugar donde producimos, circulamos, consumimos y descartamos lo consumido.⁴ Esta perspectiva es correcta en muchos aspectos relativos a la subsistencia, pero pasa por alto que la vida no se limita a la actividad económica, olvida





Detalle de las pinturas del Alero de Ayquina, estilo Confluencia.

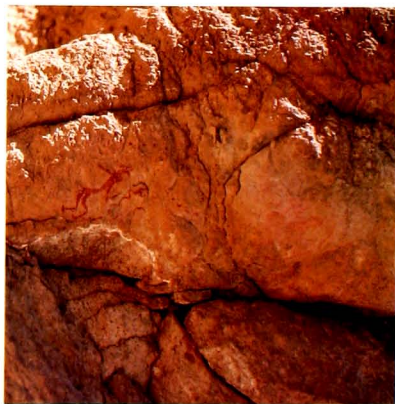
que no bien el ser humano se instala en un lugar, opera un acto de apropiación simbólica del territorio, de síntesis variable entre el sujeto que está allí y el entorno al cual da significados.⁵

La naturaleza precede al sujeto, pero debe ser transformada en alguna escala para hacerla habitable en todos los sentidos que esta palabra evoca. Ya no se trata de reducir el entorno a una mera fuente de aprovisionamiento, sino de recrearlo de acuerdo a los medios, necesidades y creencias. Ante tales operaciones el territorio se vuelve paisaje, naturaleza que ha perdido su neutralidad. En nuestra perspectiva cultural, el paisaje se constituye en tanto nos situamos como espectadores pasivos, como observadores ajenos a él. La tradición de pensamiento y acción que nos predetermina, es aquella que separa de manera radical al sujeto del objeto. Esto no favorece la experimentación del paisaje como si fuéramos parte de él, pero la diversidad de experiencias recogidas por la antropología indica que esta concepción está lejos de ser aceptada universalmente.⁶

El arte aborigen australiano del desierto central, por ejemplo, es un ejemplo extraordinario de disolución de la figura espectador-paisaje. Los nativos de esa región suelen pintar sobre una tela puntos y otras figuras de apariencia geométrica que representan segmentos del territorio, fijándolo como un sistema de relaciones entre rasgos geográficos y huellas de animales, personas y dioses.⁷ Esta es una notable referencia a un complejo modo de experimentar el ambiente, pues la realidad del sujeto en el espacio no

sólo está en función de determinados rasgos geográficos, sino también de un conjunto variable de rastros entre los que no pueden ignorarse los de uno mismo. Aquí el paisaje no es pura visualidad, sino un mapa activo de señales variables acerca de la circulación y la posición que cada cosa tiene en el mundo.

El paisaje es un diálogo entre el conjunto de intervenciones materiales introducidas por la comunidad y el ambiente en que ellas encuentran su lugar de emplazamiento. Estos actos son ejercicios de domesticación, de escalonamiento y distinción de ese territorio, son la materialización de dispositivos (por ejemplo, arte rupestre, terrazas de cultivo, senderos, etc.) orientados a ejercer control y administrar el movimiento y las ideas de la gente en la aparente trivialidad de la vida diaria.⁸ El arte rupestre aparece en este escenario como un caso extremo de delicadeza material, de intervención y modificación del ambiente. Sin embargo, a pesar de su magnitud física y de la pequeña inversión de energía que supone su manufactura, los resultados de forma y color, de volumen y textura, son extremadamente evidentes sobre las superficies rocosas que le sirven de soporte.⁹ El efecto de visibilidad de este acto es tan pronunciado que no hay forma de ignorarlo. Basta un pequeño trazo rojo sobre un amplio murallón natural para inquietar y desviar la mirada.

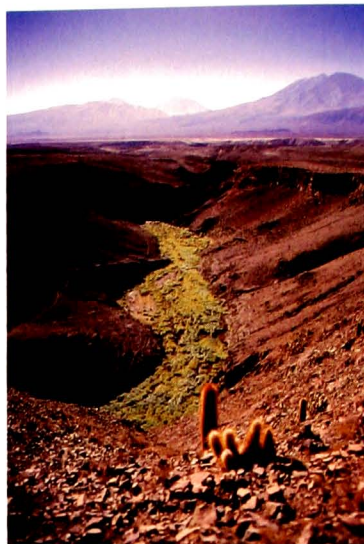


Pintura en el Alero de Likán, río Toconce.

El arte rupestre es simplemente provocador no sólo por su calidad o colorido, sino también por el contraste que establece con su soporte y entorno inmediato. Su emplazamiento es en cierto modo desconcertante, pero en tanto el artista escogió ese lugar y no otro podemos suponer una cierta lógica de distribución, un orden que puede ser descrito a través de las regularidades de sus asociaciones. Esta es una tarea compleja, pues la pertinencia de estas relaciones debe ser encontrada discriminando las series estilísticas y su temporalidad relativa. Y no exclusivamente por un afán de coherencia formal, cronológica y cultural, sino porque al multiplicarse las series en el tiempo se produce una acumulación patrimonial que instala al sujeto ante paisajes creados con anterioridad. Sin duda, el entorno rupestre no fue el mismo para aquellos que crearon las primeras obras y para aquellos que en distintos momentos de la historia produjeron otras nuevas.

ECOLOGIA, HISTORIA SOCIAL Y ESTILOS

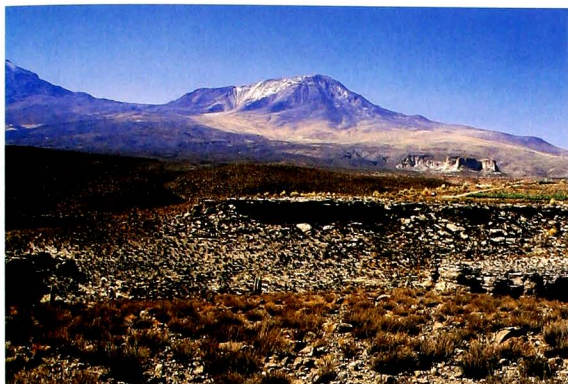
El ámbito precordillerano del río Salado, principal tributario del río Loa, es la antesala a la Puna Salada (sobre los 4 mil metros de altura), y puede ser descrito como un plano rocoso de origen volcánico que desciende de las faldas de los volcanes y montañas de los Andes hacia las pampas del desierto de Atacama, unos 2 mil metros más abajo. Es una región de quebradas con valles profundos y sinuosos por las que fluyen varios ríos como el Toconce, Hojalar, Caspana, Curte y Cupo. Las precipitaciones se concentran en la estación veraniega o "invierno olímpico", alcanzando cifras de casi 200 milímetros anuales. Las temperaturas diurnas son altas y durante la noche bajan notablemente. Es un ambiente árido, pero que cuenta con una buena provisión de agua dulce procedente de los des-



Río Caspana
(Foto F. Gallardo)

huelos cordilleranos y las aguas subterráneas que afloran como manantiales. En la actualidad, el forraje no es abundante debido a la desecación de las vegas por la extracción de sus aguas para la minería regional, pero es suficiente para la mantención de limitados rebaños de llamas y alpacas, ovinos y caprinos.¹⁰ Entre los animales silvestres que en el pasado debieron ser abundantes y de importancia para la población prehistórica, se cuentan vicuñas, guanacos, suris, flamencos, vizcachas y otros roedores.

El clima actual es severo y riguroso, sin embargo, hace 10 mil años, época en que se inicia el poblamiento humano en el desierto de Atacama, las precipitaciones eran más abundantes y las tierras altas presentaban ambientes lacustres que concentraban una fauna numerosa. Un par de milenios más tarde, la zona sufrió un dramático cambio hacia la aridez que obligó a estas primeras poblaciones cazadoras y recolectoras y a los animales que les servían de sustento a refugiarse en lugares privilegiados por su presencia de agua y recursos de subsistencia. Este período de se-



Alero de Chulqui,
río Toconce.
(Foto F. Gallardo)

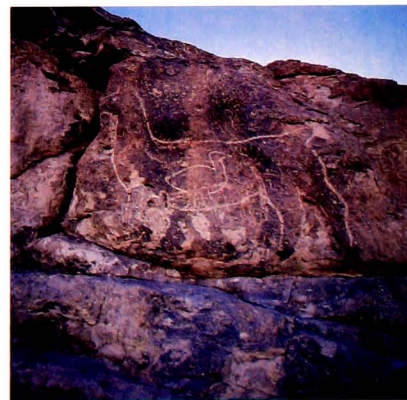
quía se extendió hasta unos mil años antes de Cristo, momento en que el clima comenzó a mejorar debido al aumento de las lluvias, alcanzando condiciones semejantes a las que presenta en la actualidad.¹¹

Las ocupaciones humanas más antiguas del río Salado se registran en algunos abrigos rocosos al interior de las quebradas de la región, y corresponden a basuras dejadas por grupos de cazadores recolectores. Frutos de un cactus cordillerano, raíces comestibles de pastos estacionales, restos de huesos de camélidos silvestres y vizcachas, y señas de manufactura de herramientas de piedra, destacan entre los hallazgos de unos 10 mil años de antigüedad.¹² Estos grupos ocuparon dichos abrigos en su camino a las tierras altas tras la caza del guanaco y la vicuña, y la obtención de obsidiana para manufacturar sus herramientas, así como para recolectar frutos, semillas y otros recursos alimentarios que les ofrecía el ambiente de quebradas y vegas.¹³ Este modo de vida perduró sin grandes variaciones por casi 6 mil años y la sabiduría práctica acumulada en su larga convivencia con los camélidos salvajes condujo a estas poblaciones a la domesticación inicial de estos animales. Es hacia el final de este estadio de desarrollo de cazadores y recolectores, cuando se producen las primeras obras de arte rupestre. Se trata de figuras de camélidos grabados, a veces con trazos muy fi-

nos, que hasta ahora han sido halladas en el Alto Loa y en la quebrada de Puripica, al norte del salar de Atacama, especialmente en pequeños bloques rocosos que suelen encontrarse mezcladas con las basuras en los primeros caseríos de ocupación semipermanente de esta región.¹⁴

Hace unos 3 mil años, cuando el clima mejoró sustancialmente, las poblaciones del desierto de Atacama contaban con rebaños de llamas, gozaban de una agricultura de pequeña escala, comenzaban a producir cerámicas, textiles y objetos metálicos y practicaban ceremonias relacionadas con la fertilidad de sus animales y plantas.¹⁵ Estos antiguos pastores caminaban grandes distancias para obtener directamente o por intercambio recursos de subsistencia y bienes exóticos de la costa del Pacífico, de la alta puna, e incluso de las quebradas y selvas trasandinas.¹⁶ El arte rupestre que se asocia a esta época, y que llamamos *Taira/Tulán* en referencia a los sitios donde se han encontrado los primeros paneles, forma un estilo que al parecer se distribuye prácticamente por todo el sector precordillerano, desde el tramo superior del río Loa, incluyendo la cuenca del Salado, hasta la quebrada de Tulán, al sur del salar de Atacama.¹⁷ En apariencia, la técnica predilecta fue el grabado, aunque no son pocas las figuras que aparecen pintadas de rojo. Los motivos y asociaciones más frecuentes son grandes camélidos y aves, y quizás sus rasgos técnicos más sobresalientes son el exceso de repazos sobre las líneas de contorno y la superposición de diseños.

Representación de
camélido y ave en el
río Caspana.





▲ Grabados de la serie estilística Taira-Tulán, en la confluencia de los ríos Caspana y Salado.

Figuras con propulsores y faldellines, pintadas en el Alero Los Danzantes, río Caspana ▶





Camélido grabado con surco profundo, en un paredón rocoso del cañón del río Toconce.

Camélido grabado en una variante del estilo Confluencia, en el río Caspana.

En la quebrada del río Caspana, afluente del Salado, existen dos sitios arqueológicos en que aparecen figuras de la serie estilística *Taira/Tulán* en relación de superposición con otro estilo de arte rupestre, que hemos denominado *Confluencia*. Este último se caracteriza por constituir escenas con figuras humanas y animales, en su mayoría camélidos, pintadas en rojo y rojo-amarillo. Los rasgos más destacados de este estilo son: su pequeño tamaño (unos 20 centímetros de alto), el esfuerzo por acentuar los rasgos anatómicos del cuerpo de las figuras, como torsos y caderas amplias, cinturas delgadas y piernas o extremidades excesivamente contorneadas, y el efecto de movimiento o animación que ostentan. Los animales y los seres humanos son representados de perfil y estos últimos suelen portar armas en sus manos, aparentemente propulsores y dardos.¹⁸ Se trata básicamente de pinturas, pero en el último tiempo hemos detectado algunas figuras cuyos contornos están grabados mediante un surco profundo, dando un efecto de volumen.

Camélido de estilo Confluencia en el río Caspana.

(Foto F. Gallardo)



El estilo *Confluencia* inicia una tradición pictórica que parece subsistir hasta los primeros siglos de nuestra era, tiempo en el que comienzan establecerse en la región poblaciones con un modo de vida abiertamente sedentario. Se instalan en aldeas con recintos circulares y aglutinados en torno a espacios centrales, formando pequeñas comunidades dispersas en los accesos de las quebradas y los bordes de las vegas. Sus habitantes combinan el pastoreo de llamas con la horticultura, especialmente del maíz, y complementan sus recursos con intensas redes de intercambio y tráfico interregional mediante caravanas de llamas.¹⁹ Un aspecto notable de esta época es el vasto sistema de relaciones que la gente de la zona establece con poblaciones que habitan lugares tan distantes como el lago Titicaca, el sur de Bolivia y el noroeste de Argentina.²⁰

Rostros modelados en cerámica temprana de origen foráneo y local, localidad de Turi.



Pintura geométrica de estilo Cueva Blanca, en la confluencia de los ríos Caspana y Salado.



Pinturas del sitio Cueva Blanca, en el río Hojalar.

población construye extensos campos de terrazas de cultivo en las laderas de varias de las principales quebradas de la cuenca del río Salado. Son obras que impresionan por el tamaño y la inversión de energía que demandaron y suponen no sólo un cambio en las estrategias productivas de la población, sino también una transformación profunda en la organización de la fuerza laboral. Todos estos cambios tecnológicos y sociales son testimonio de un nuevo modo de vida. La gente edifica aldeas nucleadas en las laderas de las quebradas, más grandes y complejas, con habitaciones rectangulares, vías de acceso y recintos de almacenamiento. Establecen pequeños puestos agrícolas en las quebradas y estancias ganaderas en los montes donde están las veranadas, aprovechando al máximo los recursos de este amplio territorio.²² La arquitectura ceremonial presente en las aldeas, el modo de sepulturar a sus muertos en abrigos rocosos y cierto tipo de alfarería decorada, exhiben las huellas de una influencia proveniente del altiplano boliviano que per-

Es en este momento cuando aparece un nuevo estilo de pintura rupestre que llamamos *Cueva Blanca*. Este presenta cambios radicales respecto al estilo precedente. En él desaparecen progresivamente los rasgos anatómicos de las figuras humanas y animales, volviéndose más rígidos, sin el dinamismo de los anteriores. También disminuyen las figuras de camélidos, los seres humanos son principalmente pintados de frente y aumentan de manera significativa los diseños geométricos, en especial líneas onduladas, en zigzag y cruces. Se trata de un arte pictórico que sigue de cerca las convenciones iconográficas de la decoración de los textiles de este período, bienes de enorme prestigio en los Andes y que en este momento de la prehistoria regional forman parte privilegiada del ajuar funerario en los cementerios atacameños.²¹

Este sistema de vida perduró en la región más o menos hasta el siglo VIII después de Cristo, cuando entra en uso una compleja tecnología agrohidráulica y la



Textil del cementerio Topáter, localidad de Calama (Museo Municipal de Calama).



Terrazas de cultivo del pueblo de Caspana.





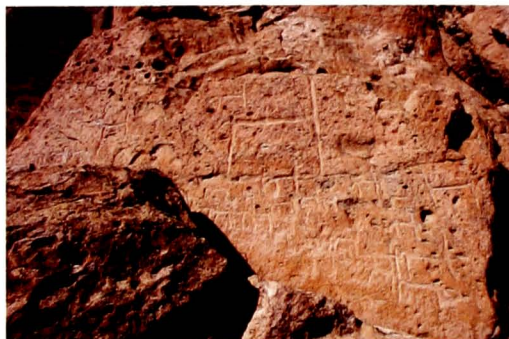
Aldea de Likán, cuya ocupación inicial es contemporánea con la introducción de la agricultura en gran escala en la zona.

duran por cerca de cuatro siglos en esta región de base tradicional atacameña.²³ En esta época los habitantes mantienen y también acrecientan los contactos e intercambios, a través de circuitos caravaneros de mayor amplitud, con comunidades de la puna y quebradas del noroeste de Argentina, del altiplano meridional y con pueblos del litoral del Pacífico y de la región de Tarapacá.²⁴ Sabemos poco del arte rupestre de este período en la región del Salado, pero parece ser básicamente pintura, organizada bajo el patrón textil que arranca de la época anterior. La frontalidad y simetría en espejo de figuras humanas y diseños geométricos invaden prácticamente todo el universo pictórico, a diferencia de la fase más temprana de esta serie donde estos principios están lejos de afectar la composición de los obras.²⁵

Quizás lo más significativo en el arte rupestre posterior a las series estilísticas *Taira/Tulán* y *Confluencia*, es la notable disminución de imágenes de camélidos y el considerable aumento de las figuras humanas. No tenemos aún respuestas para esto, pero sabemos que la representación de los camélidos vuelve a aparecer profusamente desde aproximadamente el siglo XIV después de Cristo, momento en que la población de la región cae bajo el dominio incaico y es reorientada económicamente hacia la explotación de las grandes riquezas mineras y el manejo de rebaños de camélidos domésticos, a través de mecanismos políticos y simbólicos de dominación.²⁶ A este período corresponde el estilo que llamamos *Quebrada Seca*, la última

serie de arte rupestre prehispánico que hemos identificado en la zona. 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. Estos 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. El estilo *Quebrada Seca* es técnicamente simple, pero en asociación a paneles con estas soluciones formales hemos hallado un conjunto de obras que mediante pronunciados bajorrelieves aparentan ser verdaderas maquetas de terrazas de cultivo y sistemas de regadío.

►
Representación de pastor y camélidos tardíos en las cercanías del pueblo de Ayquina.



Camélidos del estilo Quebrada Seca, en el río Toconce.



Felinos de la época tardía en la quebrada de Puitor
(Foto F. Gallardo)





▲ Sitio con arte rupestre de estilo
Quebrada Seca en el río Salado.

Representación de felinos de la
época tardía. ►



ARTE RUPESTRE, EMPLAZAMIENTO Y PAISAJE

Los distintos emplazamientos del arte rupestre suponen lugares y relaciones con el entorno que semejan una construcción escenográfica; permiten que el significado de estar allí posea el valor necesario como para orientar la acción. Esto es especialmente pronunciado cuando nos enfrentamos a lugares saturados de imágenes rupestres, a espacios que han sido objeto de una especial redundancia iconográfica. Los lugares de este tipo son escasos en la región, pero los tres que conocemos pertenecen al período inmediatamente anterior a la irrupción hispánica.

El primero de estos es el pukara de Turi, una aldea con muro defensivo que posee unas 600 construcciones entre las cuales es posible reconocer habitaciones, corrales, bodegas y arquitectura ceremonial.²⁷ Aquí domina el grabado de camélidos de la serie *Quebrada Seca*. Los hay en el muro perimetral, en las vías de circulación y en el interior de las viviendas.²⁸ La mayoría de los paneles se localizan en el sector superior, muy cerca de la *kallanka*, un gran

recinto de adobes de indiscutible factura inca, que debió servir para reuniones y fiestas comunales. El segundo emplazamiento que reúne un gran número de paneles es la quebrada del río Salado, no lejos de Ayquina, un poblado de agricultores y pastores andinos. El arte rupestre más popular aquí es el mismo que el registrado en el pukara y aunque fue emplazado sobre la roca desnuda de la quebrada, está en directa asociación a terrazas de cultivo abandonadas y silos o bodegas para las cosechas.

El arte rupestre del estilo *Quebrada Seca*, es un arte cuya relevancia parece relacionarse con la proximidad a los actos del día a día de la vida comunal. De hecho, otros sitios rupestres más pequeños con diseños de esta serie suelen aparecer asociados a corrales, minas y senderos de acceso al monte, donde crecen pastos estacionales durante la corta época de lluvia estival. Esta vecindad con lugares que indican actividades de orden económico y social, recuerda el ceremonialismo propiciatorio que los nativos practican en la actualidad, en el que se consume una variedad de imágenes hechas en azúcar o estaño para proteger a los viajeros, obtener riquezas, abundancia agrícola o éxito en la reproducción del ganado.²⁹ Estos objetos son semejantes al arte rupestre en la extrema convencionalidad iconográfica y los contextos de uso, pero a diferencia de este último, que interviene el entorno y permanece, los objetos son quemados y desaparecen. El arte rupestre pudo ser propiciatorio, pero su carácter indeleble nos indica que su eficacia no se extraviaba en el tiempo del ritual; por el contrario, su atemporalidad doblegaba el lugar de instalación al proporcionar un permanente excedente de significado.

Los significados de este arte rupestre constituyen un campo apenas explorado, pero su emplazamiento depara algunas sorpresas. Muy pocos son los casos en que figuras de la serie *Quebrada Seca* aparecen en un mismo panel junto a diseños de otras series estilísticas, e incluso en un mismo sitio. Esta estrategia revela una conducta de los artistas que puede ser calificada de extrema cautela respecto a los sitios de arte rupestre que formaban parte del patrimonio de la región.

►
*Camélido de estilo
Quebrada Seca, en
el río Caspana.*

Vista aérea del
pukara de Turi.
(Foto C. Aldaruste)





Esta política de “no-interferencia con el pasado” es manifiesta si observamos el tipo de arte presente en la última de las áreas de la zona que contiene un elevado número de paneles rupestres. Cupo es una corta y estrecha quebrada que desagua hacia la vega de Turi. De acuerdo a nuestras primeras observaciones arqueológicas, fue intensamente ocupada desde la época de introducción de la tecnología agrohidráulica en gran escala hasta el tiempo de los inkas. La técnica rupestre dominante es la pintura y la mayoría de las figuras podrían pertenecer al periodo inmediatamente anterior a la invasión incaica. Al igual que en Ayquina, aquí hay un extenso complejo de terrazas de cultivo. Sin embargo, no se ha encontrado ni un solo grabado del tipo *Quebrada Seca*.

La pintura en este estilo es una técnica extremadamente rara y su presencia pudo estar afectada por las disposiciones generales respecto al acceso y uso de algunos recursos que interesaban al estado incaico. Los documentos coloniales indican que entre los re-



Personajes pintados en la quebrada de Cupo.



Camélidos pintados en el sitio minero de Inkahuasi.
(Foto F. Gallardo)

curios que el Inka reclamaba para sí en exclusividad estaban los yacimientos de “colores”, recursos minerales como los óxidos de hierro y los derivados del cobre que proveían de una variedad de pigmentos ocres, rojizos, verdes y azules.³⁰ El propósito de las restricciones impuestas al manejo de sustancias colorantes no es evidente en la documentación colonial, no obstante, su estatus pudo ser privilegiado, pues la mitología andina insiste en que los dioses dieron vida a las naciones a través de la aplicación de pintura.³¹ Sea cual fuere la respuesta a esta incógnita, es un hecho que restringieron el número de sitios y de diseños rupestre en que se usaron pigmentos. Su carácter especial no sólo se revela en la cantidad, sino también en el tipo y naturaleza del emplazamiento, por lo general yacimientos mineros que fueron ampliamente explotados por el Inka y que exhiben arte rupestre preinkaico. Esta doble estrategia supone una doble ruptura, pues ni la simultaneidad de estilos distintos ni el color son reglas del arte rupestre *Quebrada Seca*. Se trata de un quiebre notable, pero que en tanto se trata de minas de cobre alrededor de las cuales el Inka ejerció un ostentoso dominio arquitectural, con viviendas, bodegas y construcciones relativas al ejercicio de la autoridad política, se justifica reafirmando en otro nivel de visibilidad el dominio y exclusividad del Inka sobre tales recursos.

Pinturas de la quebrada de Cupo.





Cueva utilizada como sepulcro en el río Toacnce.

Mientras para la época de dominación Inka el arte rupestre en la cuenca alta del río Salado aparece razonablemente bien definido y contextualizado, para el momento histórico inmediatamente previo es aún poco claro. Si nuestras primeras impresiones son correctas, sin embargo, la mayoría de los sitios donde aparecen paneles con este arte —que es básicamente pintura— correspondería a abrigos rocosos, una categoría geomorfológica que durante este período parece alcanzar notoria importancia cultural. De hecho, sabemos que en las cercanías de la aldea prehispánica de Likán, fechada entre 900 y 1200 de nuestra era, hay un conjunto de aleros que fueron utilizados como tumbas familiares. Esto es una práctica funeraria tan radicalmente nueva como la agricultura en gran escala, las aldeas en ladera y la arquitectura ceremonial que son introducidas en este tiempo. Los especialistas han encontrado evidencias que conectan estas nuevas prácticas con el altiplano de Bolivia, una zona que al parecer fue motivo de admiración y un centro de prestigio cultural desde hace dos milenios.

Cavernas y cuevas tuvieron un enorme valor simbólico para los pueblos que habitaban los Andes a la llegada de los españoles. En ellas no sólo se sepultaba a los parientes, sino que ellas mismas eran consideradas lugares sagrados, lugares desde donde se habían originado los distintos linajes. Es evidente que

esta modalidad fúnebre, que pudo incluir la extracción de los cuerpos durante las festividades comunales, es una estrategia simbólica para reivindicar la “propiedad” del territorio a través de los antepasados. Esta preocupación pudo derivarse de las nuevas formas de producción social, quizá para proteger y limitar el acceso de otros a los terrenos cultivables, o también de reunir y no dispersar la fuerza de trabajo. La evidencia disponible es insuficiente para corroborar este punto de la historia social, pero si estuviéramos en lo cierto el arte rupestre de este período habría operado como una marca de territorialidad. Esto nos permitiría hacer enunciados acerca de desigualdades en la ocupación del área como, por ejemplo, pensar que las diferencias formales existentes entre las pinturas de la quebrada de Cupo y las del río Salado podrían estar expresando formas de segmentación política y económica del espacio social.

Las pinturas de este período no son las únicas, ni las primeras, en ser instaladas en asociación a abrigos rocosos. Estos fueron utilizados por varios siglos antes de la “revolución agrícola” y en ellos hemos podido distinguir la presencia del estilo *Cueva Blanca*. La distribución de este arte rupestre y su relación con el asentamiento de las poblaciones de esta época nos señalan la importancia diferencial de este tipo de emplazamiento. Durante los primeros ocho siglos de nuestra era,

Figuras antropomorfas en la confluencia de los ríos Caspana y Salado.

Diseños rupestres del estilo Cueva Blanca en el sitio Inkahuasi.

(Foto F. Gallardo)



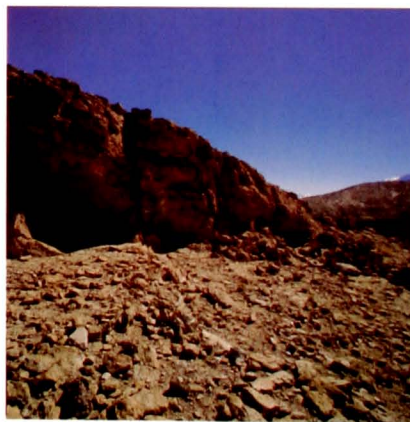




Recintos circulares cerca del manantial de Turi.

la gente habitó en sencillas aldeas conformadas por recintos de planta circular, sin embargo, las necesidades diversas derivadas de la caza y la recolección —y también el manejo de ganado doméstico— les hicieron ampliar su área habitacional, incorporando como viviendas transitorias numerosos abrigos rocosos. Nuestras excavaciones arqueológicas indican que la mayoría de estos lugares situados al interior de las quebradas con agua permanente, fueron utilizados en tareas relacionadas con la caza, la reparación de instrumentos de piedra y la producción de cuentas de mineral de cobre. La preferencia en el uso de este rasgo geográfico podría ser interpretada como una forma de ligazón con el pasado. Después de todo, algunos de estos sitios fueron ocupados por miles de años. Pero en tanto el arte rupestre interactuaba en lo cotidiano con los habitantes circunstanciales de los reparos rocosos, el estar cobijado por un sistema de iconos y significa-

dos sugiere que no sólo el emplazamiento era valorado, sino también las actividades desarrolladas en él. La pintura rupestre permitía dar al espacio vivido un contenido que excedía el simple habitar; le proporcionaba una cualidad cultural cuya visibilidad incidía sobre el recorrido de la mirada. Corriendo el riesgo de exagerar, el abrigo rocoso se presentaba como un espacio donde establecer un diálogo con aspectos de la tradición cultural, acto cuya eficacia probablemente era más propicia en los aleros rocosos que en las aldeas. De ser así, tales emplazamientos comportarían un grado de intimidad que técnicamente no sería posible en el contexto comunal de la aldea. El secreto y la privacidad en relación al arte rupestre es algo conocido en la etnografía de pueblos que aún hacen este tipo de arte, sin embargo, cuando esta condición está presente, los sitios suelen estar fuera del circuito normal de circulación.³² Ciertamente y aunque hay un sitio con muchos paneles en una corta y estrecha quebrada no apta para la habitación o el tráfico, no es este el caso en lo general. Sin embargo, el tipo de relaciones sociales de producción involucradas en la ocupación de determinados emplazamientos pudo colaborar en esta distinción entre lo público y lo privado.



Sitio habitacional Las Oquedades, río Caspana.



Personaje en asociación a figuras geométricas en la confluencia de los ríos Caspana y Salado.

El estilo *Cueva Blanca* sugiere una forma de distinguir social y simbólicamente el entorno de la circulación humana. No obstante, es en el primer arte rupestre de la región cuando el medio ambiente parece ser sometido a un proceso de creación de un paisaje prístino. El actual desarrollo de los estudios arqueológicos indica que el estilo *Confluencia* (en sus variantes pintura y pictograbado) y la serie *Taira-Tulán* son las evidencias del arte rupestre más antiguas de la precordillera del río Salado. Estas consideraciones cronológicas son por ahora estimativas y sujetas todavía a pruebas de confiabilidad que podrían dar curso a nuevos horizontes interpretativos. Por ahora, las definiciones estilísticas y sus asociaciones arqueológicas sugieren que fue en el curso de los mil años antes de nuestra era cuando el paisaje fue objeto de un nuevo modo de diferenciación, de una nueva estrategia de organización del espacio, cuyo interés por lo social está por sobre el simple acceso a recursos de subsistencia.

Camélidos de la serie
Taira-Tulán en el
río Caspana.
(Foto F. Gallardo)



Al igual que *Cueva Blanca*, el estilo *Confluencia* fue preferentemente ejecutado en abrigos rocosos, pero a diferencia de él no se han encontrado ruinas de aldeas contemporáneas con la ejecución de este estilo. Probablemente tenían una modalidad de asentamiento disperso, focalizado en las quebradas y sus refugios naturales, como también en vegas y botadales que proveían pastos necesarios para la mantención de los rebaños de camélidos domésticos. La mayor parte de los sitios de habitación conocidos para esta época, presentan tenues concentraciones de basura resultantes de las actividades realizadas en ellos. Pese a esto, existe un gran abrigo rocoso en la confluencia de los ríos Salado y Toconce en el que abundan los restos relacionados con la caza y el faenamiento de animales, la recolección de vegetales silvestres y evidencias de horticultura, elementos que sugieren una ocupación de importancia estratégica en relación al resto de los sitios conocidos. No podemos afirmar que éste haya sido un centro organizador, pero su diferencia es notable, en especial porque en su interior no se ha encontrado ningún vestigio de pinturas rupestres.

No todos los aleros en las quebradas exhiben este tipo de arte rupestre y, sin duda, se privilegiaron unos emplazamientos sobre otros. Esta práctica se tradujo en una distinción espacial que pudo estar relacionada con la habilitación de espacios donde materializar aspectos de la tradición cultural cuya mediación iconográfica —en este caso escénica y referencial— se había impuesto como una necesidad. Más acá de esta apreciación, es un hecho que la intervención del artista en la pared del refugio rocoso supuso un grado de familiaridad que invoca propiedad, cobijo, estabilidad y permanencia. Tal es especialmente el caso de este arte rupestre cuyas obras revelan autores con alto entrenamiento técnico y expresivo.

La relación del emplazamiento con la iconografía *Confluencia*, sugiere un tipo particular de sociabilidad vinculada a la jerarquización cultural del espacio que no se restringe a la vida comunitaria dentro de sus improvisadas viviendas. Nuestros hallazgos indican que en esta época opera también una segunda estrategia rupestre cuya técnica y forma es radicalmente distinta a *Confluencia*. Ya no se trata de

►
Personaje sentado
asociado a la serie
Taira-Tulán en el río
Toconce.





*Cazadores de camélidos de estilo
Confluencia en los ríos Caspana y Salado*

*Balsero estilo Confluencia en el Alero
El Pescador, río Caspana*



pequeñas y gráciles figuras de camélidos en asociación escénica a figuras humanas en movimiento, sino más bien de grandes camélidos grabados de manera gruesa junto a figuras de aves, la mayoría de las veces sujetas a la regla de la superposición, con una extrema y a veces hasta confusa saturación de los paneles. Si las soluciones técnicas para ambas fórmulas nos sorprenden por sus distintos efectos visuales, más asombroso y contrastante es su emplazamiento. En toda la historia rupestre de esta zona precordillera, nunca un estilo o serie privilegió de manera tan evidente lugares no relacionados directamente con las actividades relativas a la subsistencia o la vida doméstica.

Si bien es cierto que casi todas las obras de arte rupestre se hallan dentro del circuito de la vida diaria, la expresión local de la serie *Taira-Tulán* suele estar discretamente localizada a cierta distancia de las habitaciones y áreas de circulación, como privilegiando el rasgo geográfico por sobre el cultural. Manan-



Grabado en el río Curte.

(Foto F. Gallardo)

tiales y confluencias aparecen como los emplazamientos relevantes para este arte y, como es obvio, este parece celebrar el agua y sus fuentes.³³ De más está decir que éste es un recurso de singular importancia en la región y que de él depende todo el ecosistema. Agua, forraje y ganado constituyen una trilogía cuya interdependencia debió generar presiones en todos los órdenes de la vida social, un tipo de tensión que debió acentuarse en una comunidad de pastores inciales con una agricultura incipiente.³⁴

Taira-Tulán es un arte en tensión y quizás uno de los datos que lo describen mejor es el repaso a veces excesivo de las líneas que dan forma a los camélidos, en un acto que —simultáneamente al repaso de líneas y superposición múltiple de imágenes— altera formas y composiciones al punto de perturbar la mirada y confundirla. Esto sugiere que tales paneles de arte rupestre en particular no tenían como propósito principal la contemplación, algo quizás más apropiado a los refugios con escenas y figuras del estilo *Confluencia*, sino más bien la acción y la construcción. Los paneles de grabados más impresionantes ofrecen al espectador todos los elementos que indican que la obra debía permanecer inconclusa, abierta para ser objeto de transformación, mediante el repaso, el agregado y la multiplicación.

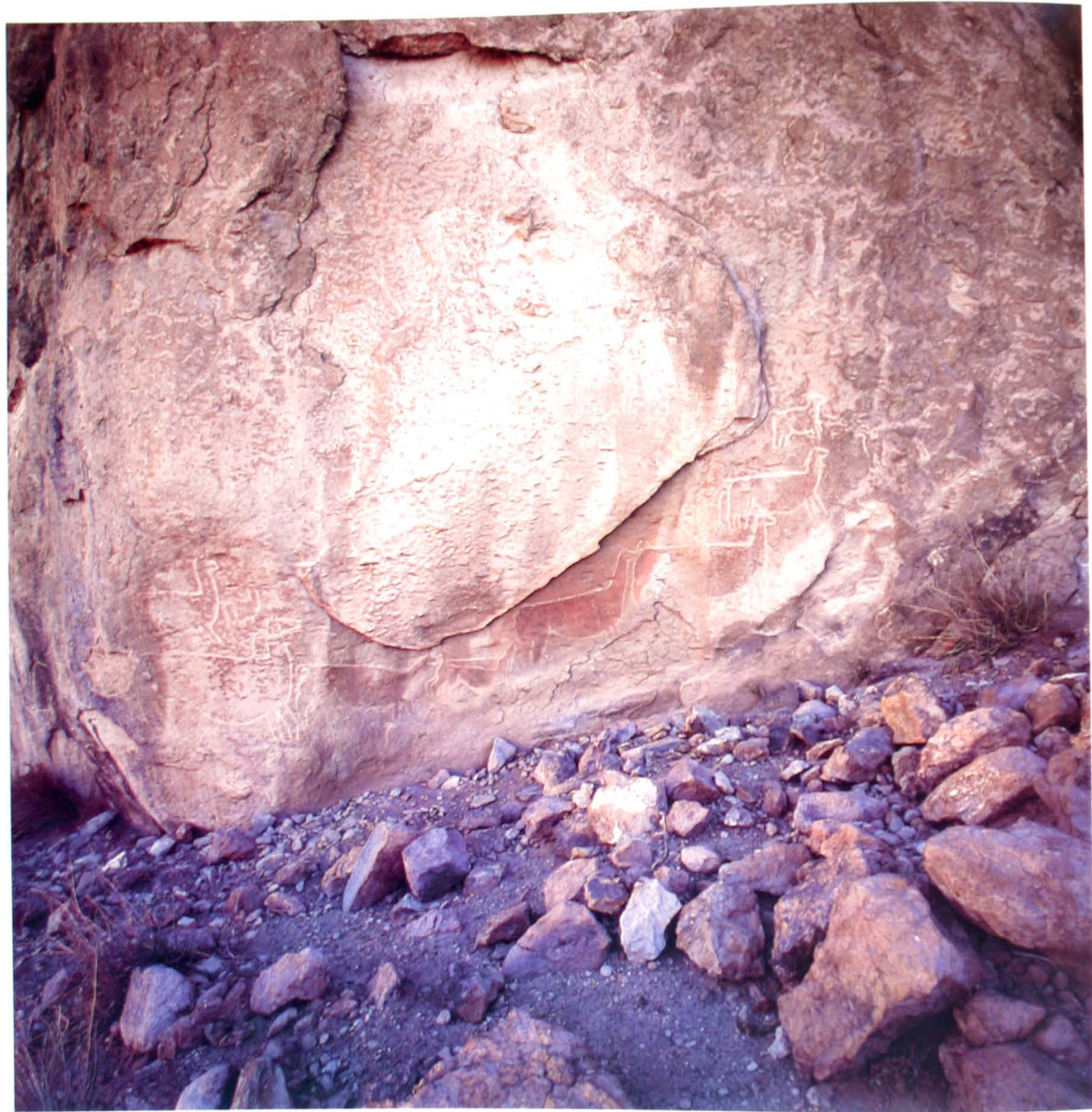
Manantiales de la quebrada de Caspana.

(Foto F. Gallardo).



►
Camélidos grabados y pintados en el sitio Doña Marta, río Caspana.





*Camelidos grabados y pintados de la serie Loma Luján
en el río Caspana*

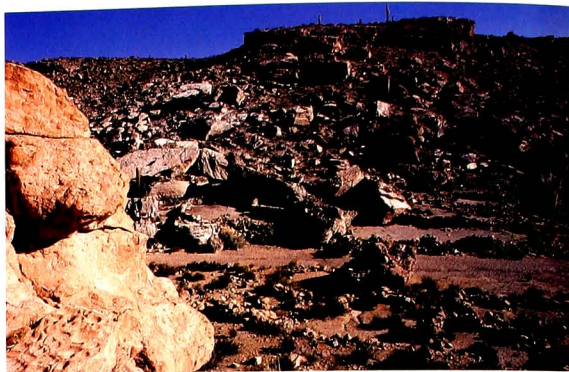


*Figuras de la serie Taira-Tulán en el sitio
El Pedregal, río Caspana.*

EPILOGO

Hasta hace muy poco el arte rupestre era especialmente valorado por su forma, rareza y primitivismo, y su mayor crédito era estar en algún lugar que, en un exceso de entusiasmo arqueológico, era ungido de misticismo y ceremonialidad. No pretendemos decir que en su contexto de funcionamiento original estas obras no hayan tenido tales cualidades. Lo que deseamos subrayar es que si miramos este tipo de expresiones icónicas como algo que opera al interior de ese espacio humanizado donde se desarrolla la vida, es posible que descubramos operaciones con múltiples significados. Estos contenidos pudieron estar relacionados con el mundo sagrado, pero ¿qué aspecto de la vida ordinaria no coquetea con este reino algo misterioso para desarrollar jugadas ganadoras en el orden de lo político o lo económico? En el presente ensayo, hemos ilustrado (y de paso documentado) cómo el arte rupestre de la zona precordillerana del río Salado no es algo confinado a lo exclusivamente ceremonial, sino algo que aparece gravitando poderosamente sobre la vida cotidiana, en una escala incluso más allá de lo que una imaginación precipitada podría haber anticipado.

Por miles de años la zona se constituyó en paisaje exclusivamente a través de estar allí de las comunidades, del ocupar y explotar el medio ambiente a través de transformaciones materiales que casi no han dejado expresión o huella inmediatamente visible. Sin embargo, en tanto las poblaciones se enraizaron al territorio, expresaron su posición en el mundo a través de un conjunto diverso y creciente de nuevas soluciones técnicas y expresivas. En un principio la categoría de paisaje pudo estar exclusivamente sostenida por el sistema lingüístico, el habitacional y el de aprovisionamiento, pero este modo de organización del entorno fue sin duda insuficiente. No sabemos con exactitud el



momento cuando este cambio se produjo, pero las evidencias actuales indican que esto se volvió una necesidad con aquellos cazadores-recolectores que experimentaron con la domesticación de camélidos, época en que, al parecer, el arte rupestre vino a contribuir de manera visible y ostentosa a producir un medio de proporcionar la familiaridad que estos habitantes requerían para habitar el territorio.

El arte rupestre contribuyó con su propio lenguaje a objetivar ideas y prácticas relevantes en el dominio del habitar, en el campo de proporcionar canales materiales para el movimiento requerido por la trama de circulación del tejido de la vida social. Poca duda cabe que esto operó en el reino del pensar e imaginar; en ese sistema de significados pretéritos que para la arqueología aparenta ser un callejón sin salida. Haciendo uso de los conocimientos disponibles acerca de la prehistoria regional, a veces refinados y otras mucho más gruesos, y de las analogías a partir de la documentación colonial recogida por los administradores europeos, hemos sugerido valores simbólicos en el campo de la política y el ceremonial. Sin embargo, bajo ese conjunto de posibilidades culturales el arte rupestre como un medio de territorialización abre insospechadas rutas para la comprensión del espacio social y su dialéctica en el pasado. En cierto modo pudo operar como fronteras culturales, cuyo fin no era sólo vindicar un territorio sino más bien establecer una frontera cultural para sus propios habitantes.

Maquetas en asociación a un sitio habitacional tardío en el valle del río Toconce.

►
Personaje y felino de la serie Taira-Tulán en la confluencia ríos Caspana y Salado.



“MAQUETAS” RUPESTRES

El estilo *Quebrada Seca* se caracteriza por su convencionalismo y delicadeza técnica. Sin embargo, coexiste con él un conjunto de obras que alteran dramáticamente el soporte rocoso. Conocemos dos sitios cubiertos por bajorrelieves realizados sobre planos rocosos inclinados, por racimos de cavidades rectangulares y elípticas unidas por estrechos surcos grabados. Las hay en cantidades variables, en diferentes planos y a distintas alturas. Ellas forman un intrincado sistema de receptáculos unidos por líneas canaladas.

El estilo es conocido en la región andina y es normalmente atribuido a la tradición inkaica. Vastos complejos de bajo y sobrerrelieves que representan animales, plataformas, escaleras, canales y fuentes han sido descritos en el Cuzco y sus inmediaciones. También en Apurímac (Perú), en Ingapirca (Ecuador) y Samaipata (Bolivia). Todos son muy similares al visto

por nosotros en el río Salado, aunque de mayor tamaño y delicadeza en la representación.

La función y significados de estas “piedras labradas” no han sido investigados, pero sabemos que muchas de las *wak’as* o santuarios inkaicos fueron rocas privilegiadas donde el Inka o sus sacerdotes solían predecir o adivinar acontecimientos interrogando a sus divinidades. Estas *wak’as* fueron prolijamente destruidas y prohibidas por los españoles en su misión extirpadora de “idolatrías”. En un documento redactado por Cristóbal de Albornoz en el siglo XVI, *La Instrucción para descubrir todas las wak’as del Pirú y sus camayos y haciendas*, se mencionan dos santuarios que podrían ser semejantes a los descritos por arqueólogos y viajeros: “Guarancinci, una piedra labrada a la puerta del Sol [...] Achapay, guaca de piedra muy labrada”.³⁵

Es fascinante pensar —aunque sea con poca base— que estas rocas pudieron servir de oráculos, puntos claves donde el tiempo de los acontecimientos pudo disolverse y condensarse en un solo lugar. Pero la documentación colonial no sólo sugiere rituales. También consigna relatos míticos donde la divinidad, en un acto de garantizar abundancia agrícola, canaliza y represa artificialmente las aguas de los manantiales sagrados.³⁶ Este mito “hidráulico” es tan sugerente como la interpretación que hoy hacen los nativos del río Salado: “Ah, chacritas también tiene dibujadito una Peña. Ojito [manantial] y todo esta ahí. Como pa’regarlos así” (Natividad Berna, localidad de Tonconce, Victoria Castro, comunicación personal).

Más allá de las analogías, los bajorrelieves del río Salado son el resultado del trabajo de un especialista con un “poder autoritario”, con una concepción que le autorizaba a modificar la naturaleza al punto de darle un aspecto totalmente nuevo (como si estableciera una relación entre “iguales”). Sin duda, un poder de esta magnitud sólo pudo ser desplegado y legitimado en un medio social escindido en clases y cuya jerarquía estaba garantizada por un mandato sagrado en una sociedad como la inkaica, donde sus líderes religiosos y políticos creían (y sentían) poseer los atributos de la divinidad.³⁷



Detalle de las maquetas de Quebrada Seca.



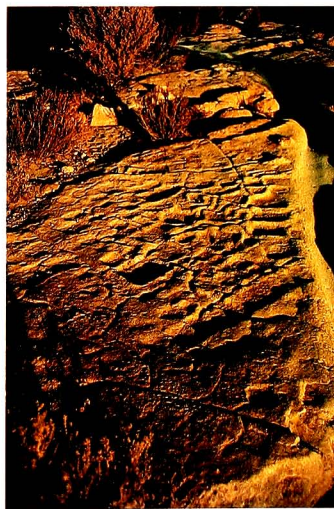
Maquetas en la Quebrada Seca, localidad de Toconce.

La materia básica de esta representación es piedra, la pared rocosa de una quebrada. Ella es un elemento mediador entre lo de arriba y lo de abajo, entre lo aéreo y lo subterráneo, entre lo que está al alcance del hombre y lo que trasciende sus capacidades. Ella es preexistente al especialista y seguirá allí después que él haya desaparecido. Es privilegio de esta roca su carácter "imperecedero". Sólo grandes catástrofes naturales pueden modificarla y reorganizar su apariencia. Posee una cualidad de permanencia que puede hacerla "testigo" del origen y muerte de una sociedad. No envejece al ritmo de los hombres o las mujeres. Repele al tiempo. Puesta en la escala de lo vivo, la roca es una materia que ignora el tiempo, imponiéndose como lugar. Su durabilidad y consistencia la transforma en un dominio superior a lo humano, en un espacio privilegiado para establecer un diálogo de poder que, a través de la transformación masiva, pretende ideológicamente torcer el curso inmovible de su sustancia.

Esta "lectura" acerca del poder no se agota ni se restringe a este aparente (y demasiado amplio) sentimiento de dominio sobre la naturaleza. Va más allá. Se localiza en otras relaciones, en otros "diálogos". Esto puede ser sencillo de describir si, en un acto de

imaginación, pensamos el lugar abrazado por la lluvia (que aunque escasa en la región, se presenta durante los "inviernos altiplánicos").

Bajo estas inusuales condiciones climáticas, las aguas escurrirían libremente sobre la superficie y grietas de las rocas de la quebrada. Sin embargo, ante el conjunto rupestre se verían necesariamente constreñidas a moverse en un escenario artificial, atrapadas entre canales y receptáculos de piedra.



Maquetas localizadas aguas arriba del pueblo de Toconce.

[Foto V. Castro]

AGRADECIMIENTOS

A la gente de las comunidades de la región y al Fondo de Ciencia y Tecnología (Proyectos N° 1024-S8, N° 1940096, N° 1950101 y N° 1980200) que ha proporcionado los recursos necesarios para el desarrollo de esta investigación. A los colegas y colaboradores que han participado en distintas temporadas de terreno y diferentes proyectos de investigación: Fernando Ariello,

Patricia Ayala, Bernardita Brancoli, Bárbara Cases, Victoria Castro, Luis Cornejo, Patricio De Sousa, Josefina González, Paola González, Fernando Maldonado, Pedro Mege, Claudio Mercado, Pablo Miranda, Indira Montt, Andrea Müller, Verónica Picbara, Charlie Res, Miguel Angel Saavedra, Claudia Silva, Carole Sinclair, Varinia Varela y, muy especialmente, a Flora Vilches, quien trabajó junto a nosotros en los primeros balances documentales acerca del estilo.

Notas

- * Francisco Gallardo I., Investigador, Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile, E-mail: <lagmchap@ctcreuna.cl>.

Carole Sinclair A., Investigadora, Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago de Chile, E-mail: <csamchap@ctcinternet.cl>.

Claudia Silva D., Investigadora ayudante, Proyecto Fondecyt 1980200, E-mail: <casd16@hotmail.com>.

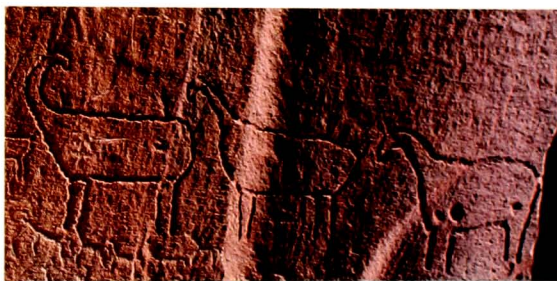
- ¹ Mascayana & Maldonado [1966].
- ² Esto no sólo ocurre en Sudamérica. En EE UU es aun más grave, pues allí es opinión generalizada que este tipo de estudios posee escasas credenciales científicas [véase Whitley 1997].
- ³ Núñez [1976], Berenguer & Martínez [1986], Vilches [1996].
- ⁴ Childé [1981] [1948], Binford [1962], Mongait [1961].
- ⁵ Toda comunidad que ocupa un ambiente se lo representa a sí misma como un ambiente humanizado, como un paisaje iluminado a través del color que proporciona el lenguaje. Friamente enunciado, se trata de un ejercicio etnocategorial que da sentido, que organiza e impone reglas de uso y circulación. Sin embargo, la palabra se vuelve modesta ante la materialidad fugitiva de la palabra, y en su insulsiencia se transforma ella misma en materialidad, para no extraviarse en la linealidad del sonido. Heidegger [1953:161] insiste en que el habla es la morada donde habita el ser. Y ciertamente esto es así. El lenguaje es el medio de expresión y significación por excelencia. Sin embargo, el lenguaje no se basta a sí mismo; requiere de un mundo material que lo sostenga, de un paisaje que sirva de morada tangible del ser [ver Berenguer 1990: 259-260]. El habitar no es sólo un conjunto de funciones adaptativas o productivas, sino un conjunto de actos de demarcación, diferenciación y jerarquización de ese espacio dado. Michel Foucault [1984: 3] expresó esto con precisión: "no vivimos dentro de un vacío que se teñiría de diferentes irrisaciones, sino que vivimos dentro de un conjunto de relaciones, que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros, que no pueden, en absoluto, superponerse".

- ⁶ Hirsch & O'Hanlon [1995].
- ⁷ Munn [1986].
- ⁸ Marx [1970] [1853], Foucault [1976], Hodder [1987], Barros & Nasti [1995].
- ⁹ Criado [1991], Bradley & Criado [1994].
- ¹⁰ Aldunate [1985].
- ¹¹ Núñez et al. [1995:96], Grosjean et al. [1997].
- ¹² Sinclair [1985].
- ¹³ Núñez & Santoro [1988].
- ¹⁴ Berenguer et al. [1985], Núñez & Santoro [1988].
- ¹⁵ Núñez [1981, 1992].
- ¹⁶ Núñez [1994], Berenguer [1995].
- ¹⁷ Berenguer [1995, 1996], Dransart [1991], Núñez [1994].
- ¹⁸ Gallardo & Vilches [1996, 1998], Gallardo et al. [1996].
- ¹⁹ Aldunate et al. [1986], Castro et al. [1994].
- ²⁰ Núñez et al. [1975], Núñez & Dillehay [1995].
- ²¹ Gallardo & Vilches [1998], Sinclair [1998].
- ²² Aldunate et al. [1986], Castro et al. [1979].
- ²³ Aldunate & Castro [1981], Adán & Uribe [1995].
- ²⁴ Núñez & Dillehay [1995].
- ²⁵ González [1998].
- ²⁶ Cornejo [1995], Gallardo et al. [1995], Adán & Uribe [1999, en prensa].
- ²⁷ Aldunate [1993].
- ²⁸ Gallardo & Vilches [1995].
- ²⁹ Gallardo et al. [1990].
- ³⁰ "El quinto Inga/Cápac Yupanqui Ynga... Y este dicho Ynga mandó descubrir todas las minas de oro y plata, azogue, limpi (la cre), ychima (colorante), cobre, estaño y de todas las colores..." [Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 81].
- ³¹ Molina [1913] [1575].
- ³² Sutton [1988], Tacón [1989].
- ³³ Berenguer & Martínez [1986], Dransart [1991].
- ³⁴ Berenguer [1996].
- ³⁵ Duvials [1967:26-27].
- ³⁶ Urioste [1983:43-47].
- ³⁷ Martínez [1982].

Referencias

- ADAN, I. & M. URIBE, 1995. Cambios en el uso del espacio en los períodos agroalfareros: Un ejemplo en la ecozona de Quebradas Altas, localidad de Caspana (Prov. del Loa, II Región). En: *Actas del II Congreso Nacional de Antropología Chilena*, pp. 541-555, Valdivia.
- 1999. El dominio Inka en las Quebradas Altas del Loa Superior: Un acercamiento al pensamiento político andino. *Tawantinsuyu*, Sidney / Buenos Aires [en prensa].
- ALDUNATE, C., 1985. Deseccación de las vegas de Turi. *Chungará* 14: 135-139, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1993. Arqueología en el pukara de Turi. En: *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo II, *Boletín del Museo Regional de la Araucanía* 4: 61-78, Temuco.
- ALDUNATE, C. & V. CASTRO, 1981. *Las chillpas de Toconce y su relación con el poblamiento altiplánico en el Loa Superior: Período Tardío*. Santiago: Ediciones Kultrún.
- ALDUNATE, C.; J. BERENGUER, V. CASTRO, L. CORNEJO, J. L. MARTÍNEZ & C. SINCLAIRE, 1986. *Cronología y asentamiento en la región del Loa Superior*. Santiago: Universidad de Chile.
- BARTHÉS, R., 1990. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- BARROS, C. & J. NASTRI (Eds.), 1995. *La perspectiva espacial en arqueología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- BERENGUER, J., 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungará* 21 (1): 7-43, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1996. Identificación de camélidos en el arte rupestre de Taira: ¿Animales silvestres o domésticos? *Chungará* 28 (1-2): 85-114, Universidad de Tarapacá, Arica.
- BERENGUER, J.; C. ALDUNATE, V. CASTRO, C. SINCLAIRE & L. CORNEJO, 1985. Secuencia de arte rupestre en el Alto Loa: Una hipótesis de trabajo. En: *Estudios en arte rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 87-108. Santiago: Museo Chileno Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ, 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99, Santiago.
- BINFORD, L., 1962. Archaeology as anthropology. *American Antiquity* 28 (2): 217-225.
- BRADLEY, R.; F. CRIADO & R. FABREGAS, 1994. Rock art research as landscape archaeology: A pilot study in Galicia, North-West Spain. *World Archaeology* 25 (3): 347-370.
- CASTRO, V.; J. BERENGUER & C. ALDUNATE, 1979. Antecedentes de una interacción altiplano-área atacameña durante el Período Tardío Toconce. En: *Actas del VII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 477-498. Santiago: Editorial Kultrún.
- CASTRO, V.; C. ALDUNATE, J. BERENGUER, L. CORNEJO, C. SINCLAIRE & V. VARELA, 1994. Relaciones entre el noroeste argentino y el norte de Chile: El sitio 02Tu002, Vegas de Turi. En: *Taller de Costa a Selva: Producción e Intercambio entre los pueblos agroalfareros de los Andes Centro Sur*, M^a E. Albeck, Ed., pp. 215-239. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario Tilcara.
- CORNEJO, L., 1995. El Inka en la región del río Loa: La local y lo foráneo. En: *Hombre y Desierto* 9, Tomo I (*Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena* [1994], Antofagasta), pp. 203-212, Universidad de Antofagasta, Antofagasta.
- CRIADO, F., 1991. Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Antropología Americana* 24: 5-29, México D.F.
- CHILDE, G., 1981[1948]. Los mundos sociales del conocimiento. En: *Presencia de Vere Gordon Childe*, José Antonio Pérez Gollán, Comp., pp. 239-263. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- DRANSART, P., 1991. Llama, herders and the exploitation of raw materials in the Atacama Desert. *World Archaeology* 22 (3): pp. 304-319, Routledge, London.
- DUVIOLS, P., 1967. Un inédit de Cristóbal de Albornoz: La instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Americanistes* LVH: 7-39.
- FOUCAULT, M. 1976. *Vigilar y castigar*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- 1984. Des espaces autres. *AMC Revue d'Architecture*, Oct. 46-49.
- GALLARDO, F.; V. CASTRO & P. MIRANDA, 1990. Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56, Santiago.
- GALLARDO, F.; M. URIBE & P. AYALA, 1995. Arquitectura Inka y poder en el pukara de Turi, Norte de Chile. *Gaceta Arqueológica Andina* 24: 151-171, Lima.
- GALLARDO, F. & F. 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* 20: 26-28, Sociedad Chilena de Arqueología, Santiago.
- 1996. An original rock art style in the Atacama desert (Northern Chile). *International Newsletter on Rock Art* 15: 14-17.
- 1998. Pinturas rupestres formativas en la subregión del río Salado, Norte de Chile. *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1, Santiago [en prensa].

- GALLARDO, F.; F. VILCHES, L. CORNEJO & C. REES, 1996. Sobre un estilo de arte en la cuenca del río Salado (norte de Chile): Un estudio preliminar. *Chungará* 28 (1-2): 353-354, Universidad de Tarapacá, Arica.
- GONZALEZ, P., 1998. Códigos visuales en las pinturas rupestres de la subregión del río Salado, norte de Chile. *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1, Santiago [en prensa].
- GROSJEAN, M.; L. NUÑEZ, I. CARTAJENA & B. MESSERLI, 1997. Mid-Holocene Climate and cultural change in the Atacama Desert, Northern Chile. *Quaternary Research* 48: 239-246, Washington.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F., 1980 [1615]. *Nueva crónica y buen gobierno*. Edición a cargo de J. Murra & R. Adorno. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- HEIDEGGER, M., 1953. Carta sobre el humanismo. En: *Doctrina de la verdad según Platón y carta sobre el humanismo*. Santiago: Centro de Estudios Humanísticos y Filosóficos, Universidad de Chile.
- HIRSH, E. & M. O' HANLON, 1995. *The Anthropology of Landscape: Perspective on Space and Place*. Oxford: Oxford University Press.
- HODDER, I., 1987. Converging traditions: The search for symbolic meanings in archaeology and geography. En: *Landscape and culture: Geographical and archaeological perspectives*. J. M. Wagstaff, Ed., pp. 134-145. Oxford: Basil Blackwell.
- MARTINEZ, J. L., 1982. *Una aproximación al concepto andino de autoridad aplicado a los dirigentes étnicos del siglo XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MARX, K., 1970 [1853]. La dominación británica en la India. En: *El colonialismo*. C. Marx, pp. 21-30. México, D.F.: Editorial Grijalbo S.A.
- MASCAYANO, I. & F. MALDONADO, 1966. Ayquina: Imagen de un poblado indígena en Antofagasta. *Auca* 5: 35-38, Santiago.
- MOUINA, C. de, 1913[1575]. Relación de las fábulas y ritos de los Incas. *Revista Chilena de Historia y Geografía* 9: 117-190, Santiago.
- MONHAIT, A. L., 1961. *Archaeology in U.S.R.R.* London: Penguin Books.
- MUNN, N., 1986. *Walbiri iconography*. Chicago: The University of Chicago Press.
- NUÑEZ, L., 1976. Geoglifos y tráfico de caravanas en el desierto chileno. En: *Tomo Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J.*, H. Niemeyer, Ed., pp. 147-201. Antofagasta: Universidad del Norte.
- 1981. Asentamientos de cazadores-recolectores tardíos en la Puna de Atacama: Hacia el sedentarismo. *Chungará* 8: 137-168, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1992. *Cultura y conflicto en los oasis de San Pedro de Atacama*. Santiago: Editorial Universitaria.
- 1994. Emergencia de complejidad y arquitectura jerarquizada en la Puna de Atacama: Las evidencias del sitio Tulán 54. En: *Taller de Costa a Selva. Producción e intercambio entre los pueblos agroalfareros de los Andes Centro Sur*, M^o E. Albeck, Ed., pp. 85-116. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario Tilcara.
- NUÑEZ, L. & T. DILLEHAY, 1995. *Movilidad giratoria, armonía social y desarrollo en los Andes meridionales: Patrones de tráfico e interacción económica*. Antofagasta: Pontificia Universidad Católica del Norte.
- NUÑEZ, L. & C. SANTORO, 1988. Cazadores de la puna seca y salada del área centro-sur andina (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 9: 11-60, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama.
- NUÑEZ, L.; V. ZIATAR & P. NUÑEZ, 1975. Relaciones prehistóricas trasandinas entre el NW argentino y el norte chileno (Período Cerámico). *Serie Documentos de Trabajo* ó: 1-24, Universidad de Chile, Antofagasta.
- NUÑEZ, L.; M. GROSJEAN, B. MESSERLI & H. SCHREIER, 1995/96. Cambios ambientales holocénicos en la Puna de Atacama y sus implicancias paleo-climáticas. *Estudios Atacameños* 12: 31-40, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama.
- SINCLAIRE, C., 1985. Dos fechas radiocarbónicas del Alero Chulqui, río Toconce: Noticia y comentario. *Chungará* 14: 71-79, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1998. Iconografía de textiles formativos y arte rupestre en el río Salado (Loa Superior). *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1, Santiago [en prensa].
- SUTTON, P., 1988. *Dreamings. En: Dreamings: The art of aboriginal Australia*, P. Sutton, Ed., pp. 13-32. New York: Georges Braziller Publishers.
- TACON, P. S. C., 1989. Art and the essence of being: Symbolic and economic aspects of fish among the peoples of Western Arnhem Land, Australia. En: *Animals into art*, H. Morphy, Ed., pp. 236-250. London: Unwin Hyman.
- URIOSTE, G. 1983. *Hijos de Pariyu Qaca: La tradición oral de Waru Chiri*. Foreign and Comparative Studies Program, *Latin American Series*, N^o 6, Vol. I. Syracuse, New York: Maxwell School of Citizenship and Public Affairs.
- VILCHES, F., 1996. Espacio y significación en el arte rupestre de Taira, río Loa, El Región de Chile: Un estudio arqueoastronómico. Memoria para optar al Título de Arqueólogo, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- WHITLEY, D., 1997. Rock art in the U.S.: The state of the states. *International newsletter on rock art* 16: 21-27.

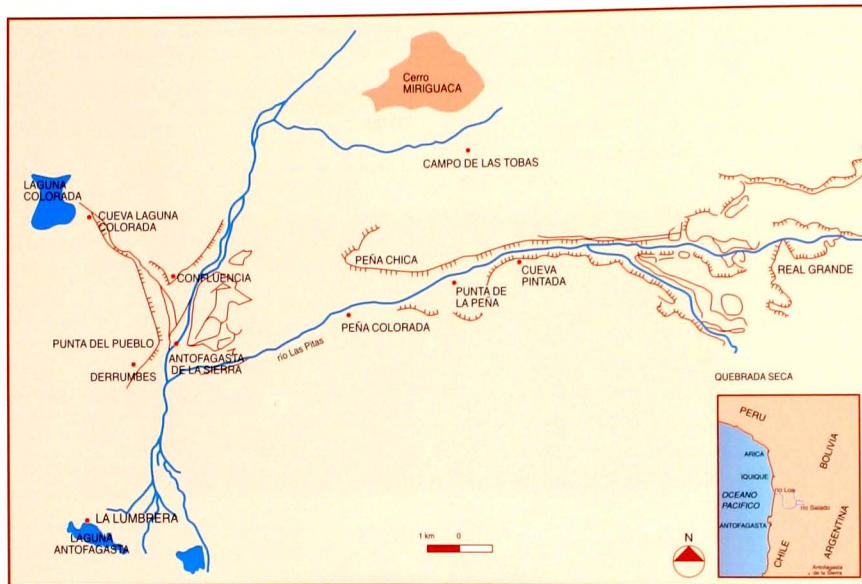


CARLOS A. ASCHERO*

EL ARTE RUPESTRE DEL DESIERTO PUNEÑO Y EL NOROESTE ARGENTINO

A Carlos Lamas, Angela Vázquez y Vicente Morales, pastores del alma.

Microrregión de Antofagasta de la Sierra, noroeste de Argentina

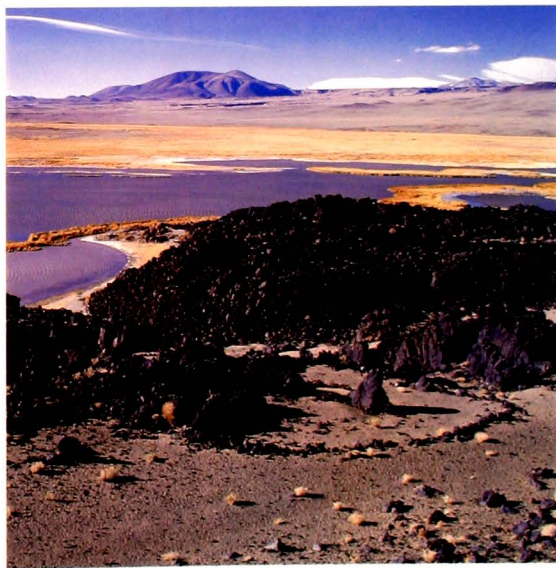


Resulta difícil bosquejar una historia del arte rupestre del noroeste de Argentina, ante los vacíos de información existentes en sus distintos ámbitos geográficos y frente a una tradición de estudios de arte rupestre que promovía una visión estática de estos hechos de la vida social. Fue común que los especialistas incluyeran el arte rupestre dentro de "culturas arqueológicas", entidades que caracterizaban extensos territorios sobre la base de unos pocos rasgos compartidos, sin explorar demasiado las diferencias existentes entre las comunidades y las obras incluidas. Hoy creemos saber que no existe un arte rupestre de "culturas arqueológicas", sino de gente o comunidades concretas, las que habitaron en esa quebrada o aquel valle, las que utilizaron esta o aquella imagen visual para denotar aquel preciso espacio, para marcar un límite, o para abrir un diálogo simbólico con sus divinidades o ancestros. Ahora nos resulta necesario considerar el testimonio que el arte rupestre ofrece como una evidencia arqueológica más, pero desde sus propios contextos de producción y uso.

Nuestra propuesta es presentar la lectura visual de un trozo de un cuadro incompleto, buscando su coherencia y sus posibles relaciones con la imagen total. Es pararnos en un punto sur de la Puna argentina para recorrer una pequeña región, de 20 kilómetros de radio, buscando el hilo de una narración visual que cubre 9.000 años de nuestro tiempo calendárico. Esta microrregión es Antofagasta de la Sierra, Provincia de Catamarca, un escenario del desierto donde algunos arqueólogos nos preguntamos por lo que fue la vida de la gente que habitó en el silencio de los testimonios escritos; un ambiente de desierto extremo donde las imágenes rupestres proveen una de las más completas narraciones conocidas en el noroeste argentino para ese tiempo del silencio.¹

El entorno es un paisaje volcánico: conos oscuros entre arenas claras, una vega extendida y otras numerosas, pequeñas y diseminadas por quebradas profundas de bordes acantilados. Un desierto de colores sutiles entre los 3.400 y 4.200 metros de altitud. Una cuenca cerrada donde ríos como el Punilla, Las Pitás, Miriguaca o Curuto labraron sus cauces entre antiguos depósitos de cenizas volcánicas para llevar el agua de deshielos y vertientes a un final de laguna, entre juncos y flamencos. En su curso dejaron expuestos altos farallones de ignimbritas grises o blanquecinas, con superficies alteradas en tonos rojos, sobre las que el viento y otros agentes naturales continuaron la obra erosiva formando aleros y cuevas que la gente aprovechó en todos los tiempos de su existencia en la zona. El arte rupestre y buena parte de los espacios construidos estuvieron ligados a estos abrigos rocosos donde aquella gente buscaba el sol sin viento en los inviernos y la sombra en los veranos.

El sitio arqueológico La Alumbra y el paisaje de la Laguna Antofagasta.





Las selvas de montaña en el acceso a Tañi del Valle.

Desde la época de los más antiguos cazadores-recolectores estos abrigos y roqueríos estuvieron ligados a la existencia humana imponiendo una forma a los espacios domésticos, a los lugares de escondite durante las cacerías, a los sitios de descanso o *paskanas* de travesías y caravanas. En esa existencia cada comunidad debió adoptar estrategias para afrontar la imprevisibilidad de los recursos del desierto: el riesgo de prolongadas sequías, de inviernos sin nieves y con magros pastos de verano, del agua que merma en las vertientes y su incidencia en la disponibilidad de recursos vegetales y animales, en el corto o largo plazo. Este arte del sobrevivir llevó a una temprana incorporación de recursos de ambientes ecológicamente diferentes, como los valles interseranos y las selvas de montaña. Por ello, desde el comienzo del Holoceno, la época geológica en que vivimos, vemos operar redes de interacción que incluían el intercambio de artefactos manufacturados, materias primas e información, con gente que habitaba en esos distintos ambientes de la periferia del desierto. Estas interacciones trazaron una modalidad de vida, una estrategia andina de percepción del espacio y de las interacciones posibles. Desde ese momento, ésta actuó como una memoria virtual a la que era posible acceder para enfrentar una y otra vez, generación a generación, la certeza del riesgo.

Los camélidos jugaron un papel central en la trama de esas interacciones. Primero vicuñas y guanacos —con los productos derivados de su caza—, después la llama —el animal que posibilitó expandir cargas y caminos— y luego todos ellos estuvieron ligados

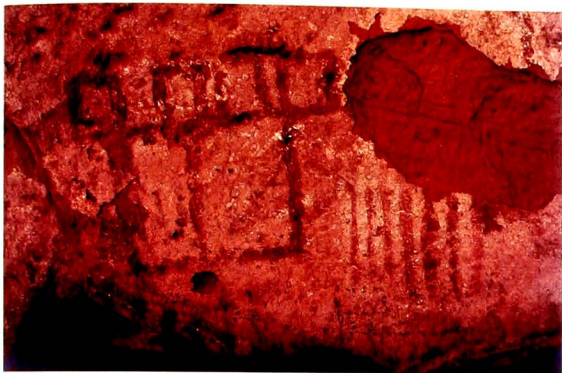
indisolublemente a esa vida como recursos económicos críticos. Los pastos magros los afectaban y su vida estaba ligada con la de la gente a la nieve de los altos cerros y al agua de las vertientes. Estos animales aparecerán recurrentemente en el arte rupestre, asumiendo distintas fisonomías, como interlocutores permanentes en los diálogos visuales —grabados o pintados— creados por las prácticas sociales de esa gente en los distintos tiempos y escenarios del desierto.

EN LOS ORIGENES

Nuestros registros más antiguos de arte rupestre para el noroeste argentino provienen de abrigos rocosos de la Puna y están vinculados con cazadores-recolectores que tenían una movilidad muy pautada entre microambientes con alta disponibilidad de materias primas y recursos alimenticios.² Trazos desprendidos de las paredes pintadas de estos abrigos, caídos sobre niveles arqueológicos datados por carbono-14, han permitido establecer la existencia de arte rupestre en momentos del Holoceno temprano. El caso de mayor antigüedad conocido hasta ahora es el sitio Inca Cueva-4 (Azul Pampa, Jujuy), donde pinturas rupestres con motivos geométricos simples, sin figuras humanas o animales, aparecen vinculadas con

Visión de conjunto de las pinturas del sitio Inca Cueva 4, Jujuy.
(Foto C. Ascherol)





Detalle de motivo
geométrico de Inca
Cueva 4, Jujuy.
(Foto C. Ascheral)

episodios de ocupación fechados entre 10.600 y 9.200 años antes del presente.³ Los vestigios arqueológicos aquí recuperados muestran estrecha semejanza con los hallazgos en los sitios de la llamada Fase Tuina del noroeste del Salar de Atacama, en Chile, a unos 300 kilómetros de distancia.⁴

En ambos lados de la cordillera esta modalidad Tuina-Inca Cueva designa ocupaciones de cazadores-recolectores que ocurren entre el Pleistoceno final y Holoceno temprano, dentro del rango temporal que se extiende entre 9000 y 7000 antes de Cristo. Una característica de estos cazadores, en esos sitios de retorno previsto, era modelar el espacio de habitación excavando o rebajando la superficie del piso original, produciendo una suerte de pozo donde se instalaban los fogones y se revestían algunas partes del piso con paja o gramíneas frescas para evitar la tierra y realizar distintas actividades. En Inca Cueva, abundantes residuos de trabajos sobre pieles o presas de camélidos, cérvidos y chinchillas quedan allí como testimonios de la vida doméstica y de los contextos en que el arte rupestre era producido. Así parece surgir el arte rupestre en el espacio íntimo de la vida diaria, como un código visual particular, indicador de estos lugares calificados por un retorno previsto.

Las semejanzas entre los vestigios de Tuina e Inca Cueva muestran estrategias similares de asentamiento, de explotación de recursos naturales, de diseño y producción de artefactos de piedra, evidencias que sugieren la existencia de intercambio de información a través de alguna forma de interacción social. Más aún, en el microambiente puneño de queoñas y cardones en el que se sitúa Inca Cueva, se suma también la presencia de objetos suntuarios manufacturados en conchas de caracol y en plumas, o bien de restos de artefactos hechos en caña mozada, todos ellos procedentes de las selvas de montaña.

Este conjunto de evidencias arqueológicas indica que, hace unos 10.000 años, estas poblaciones de cazadores utilizaban recursos de distintos ambientes, conseguidos a través del acceso directo a esas materias primas, del intercambio de productos manufacturados o por ambos medios. En cualquier caso, es claro que por ese entonces las redes de interacción estaban ya trazadas. Pero también indica que la práctica del arte rupestre es un fenómeno que aparece cuando distintos espacios sociales y geográficos comienzan a ser articulados a través de una estrategia anual programada de asentamiento, subsistencia e interacción.

Otros sitios de la quebrada de Inca Cueva y de Peña Aujero, en Jujuy, así como lo hallado en Antofagasta de la Sierra y Corral Blanco, en Catamarca, confirman la existencia de conjuntos comparables con esas pinturas geométricas simples, integrando lo que se ha denominado *grupo estilístico A* para el borde oriental del norte de la Puna argentina, vinculado con los cazadores-recolectores de la Etapa Arcaica.⁵ En unos y otros casos las diferencias de temáticas, diseños y grado de conservación –el desvanecimiento de la tonalidad de la pintura en relación con otras ejecutadas sobre el mismo soporte– separan claramente a estas representaciones de otros conjuntos ejecutados en etapas posteriores, que, en algunos casos, se les superponen en la misma roca.⁶

PUNTA DE LA PEÑA

Remontando el curso medio del río Las Pitas, hay un punto en que los farallones se estrechan. A sus pies todo es derrumbe o acantilado. Lo llaman Punta de la Peña. Para el ojo avezado, los derrumbes contienen paredes, antiguas estructuras, agujeros de postes labrados sobre el paredón rocoso, nichos y reparos utilizados. El puesto de Don Vicente Morales aparece por allí, sin interrumpir la armonía de las piedras sobre las piedras. Bajo el filo del acantilado existe un gran abrigo de dos pisos: el superior, a modo de una gran cornisa, cubierto de grabados, y el inferior, cubierto por sedimentos.

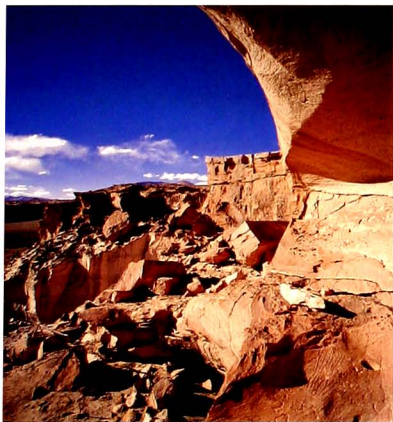
Lo llamamos Alero Don Vicente, en homenaje a quien nos los mostró por primera vez, oculto entre la maraña de bloques. Las paredes inferiores y superiores contienen lo poco que se ha conservado de los más antiguas pinturas rupestres y los sedimentos contienen otra maraña de artefactos líticos acumulados entre las arenas rojizas que guardaron lo que quedaba en cada retorno de esos antiguos cazadores. Las arenas cubrían también otros grabados y contenían otras

acumulaciones de paja de gente que instaló su casa en el abrigo hace unos 500 años, quizás en la fecha en que los españoles entraban en los valles del este. Lo llaman Punta de la Peña y lo elegimos para denominar un primer momento del arte rupestre, por ser un espacio donde el Ayer más oculto y el Hoy más descarnado se tocan, un lugar donde el tiempo cobra cuerpo y el silencio imagen.

Varios sitios de arte rupestre en Antofagasta de la Sierra muestran que habría por lo menos dos modalidades estilísticas locales diferentes en el desarrollo regional del grupo estilístico A.⁷ Una posible línea de lectura para entender estas diferencias sería el impacto progresivo que produjo sobre los recursos de subsistencia y la organización de la movilidad estacional en torno de la caza de camélidos, un extenso período de menor humedad y ascenso de la temperatura ocurrido entre 6000 y 3500 antes de nuestra era. Las escasas figuraciones biomorfas parecerían ocurrir hacia el final de este lapso y de la Etapa Arcaica, cuando estos cazadores-recolectores habían integrado a la llama en su economía, pero la caza de vicuñas y guanacos seguía aún jugando un papel preponderante.

Este primer momento, el de la modalidad estilística *Punta de la Peña*, se caracteriza por pinturas y algunos pocos grabados que muestran alineaciones, agrupaciones o combinaciones de trazos o puntos, óvalos o rectángulos con puntos interiores y trazos en forma de "U" invertida o de peines. Motivos que no sugieren referentes objetivos identificables, sino que se construyen a partir de elementos formales imaginarios de la más simple geometría, por combinación o repetición rítmica. Su mayor concentración aparece dentro o en inmediata proximidad a estos campamentos de cazadores, con evidencias de otras múltiples actividades y recurrente utilización a través del tiempo.

Arco bicolor y motivo en forma de peine en el sitio Quebrada Seca 1.



Punta de la Peña desde el sitio Alero Don Vicente.



El Alero Don Vicente, también conocido como Punta de la Peña-4, y Quebrada Seca-3, son dos de estos campamentos que comparten niveles de ocupación caracterizados, entre otros elementos, por puntas de proyectil pedunculadas y otras lanceoladas con bordes dentados, datadas en Quebrada Seca entre 6700 y 5100 antes de Cristo. En Punta de la Peña, estos niveles se asocian a fragmentos de soporte con la pintura roja característica de motivos puntiformes y trazos que aún se ven en la pared del alero. Estos motivos aparecen también en otros sitios, ubicados a distancias no mayores a una jornada a pie, que no muestran evidencias de ocupación para estas épocas y que se ubican junto a zonas de vegas con muy buenas posibilidades de caza de camélidos.⁸ Aquí o allá los motivos difieren, con excepción de las más simples alineaciones de puntos. Cada sitio parece tener algo que le es particular, un conjunto de signos propios que lo identifican.

Podríamos decir que estos conjuntos rupestres señalan y conectan dos distintos espacios: los campamentos de máximo reparo y disponibilidad de recursos de caza-recolección, a los que se retorna con cierta periodicidad y los lugares de reparo u ocultamiento sin evidencias arqueológicas, junto a las mejores zonas de caza accesibles desde esos campamentos. El contexto de producción y uso de estas representaciones tiene que ver con las actividades desarrolladas en esos espacios preferenciales de vivienda y caza. Eran visibles para todos los miembros del grupo familiar dentro de los espacios de la actividad doméstica y es allí donde más se concentran. Pero aquí, como en Inca Cueva-4, ni los animales cazados ni sus cazadores u otras figuras biomorfas han sido objeto de la representación. Lo que fue seleccionado para ser representado y significado se expresa en ese imaginario de signos no figurativos, aún no comprensible en sus contenidos.

Esto lleva a retomar la situación de interacción que mencionábamos para la aparición de este arte rupestre y plantear la hipótesis de que, en tales relaciones, habría ocurrido cierta competencia por espacios con recursos críticos que llevó a la gente a marcar y denotar esos espacios de retorno previsto, particularmente importantes para sus estrategias de subsistencia. Bajo



Puntas de proyectil pedunculada y lanceolada de bordes dentados de los sitios Punta de la Peña 4 y Quebrada Seca 3, niveles inferiores.

tales circunstancias esas pinturas geométricas simples podrían haber sido usadas como un conjunto de signos visuales identificatorios de los grupos sociales que utilizaban esos espacios o bien como simples marcas de tiempos o lugares recorridos. Esto plantea una alternativa funcional distinta a otros usos posibles del arte rupestre en sus orígenes. Por ejemplo, actos de magia propiciatoria de la caza o la representación de escenas mitológicas.

Los recursos para hacer estas representaciones estaban disponibles en su entorno inmediato. Los análisis por difracción de rayos X indican que para las pinturas se han usado distintos pigmentos minerales—óxidos de hierro, de plomo o de otros minerales—y el yeso hemidrato como mordiente.⁹ Aunque los estudios no dieron información sobre el diluyente, pensamos que éste pudo ser simplemente agua.

QUEBRADA SECA

Por encima de los 3.800 metros de altitud ondula el amarillo dorado del pajonal. De cerca, la suave cubierta vegetal contrasta con las espinas de los pequeños arbustos, tales como la punzante añagua, la erizada leña de perdiz o el delicado pero aguerrido cuerno. En verano, los pastos son tiernos y los contrastes se multiplican. El filo del acantilado destaca con el verde de un fondo de vega entre rocas blanquecinas y rojizas. En invierno, es sólo un amarillo áspero entre el planchón de hielo. La llaman Quebrada Seca porque un poco más allá todo es desierto y roquerío o simplemente para ocultar –por contraste– la belleza de este oasis. Las llamas de Angela Vázquez y alguna vicuña macho, solitaria, comparten hoy el espacio del verano con los cóndores y las vizcachas de la sierra. Un abrigo bajo roca, pequeño pero el mejor reparo de la zona, y dos cuevas con piso de roca viva, cubiertas

de pinturas rupestres muy exfoliadas, nos traen el eco del tiempo, las voces del silencio. Entre 8000 y 2400 antes de Cristo, Quebrada Seca 3 fue un campamento de cazadores. Volvían a este lugar una y otra vez. Desde aquí podían ir a cazar a la vega próxima de Real Grande y regresar en el mismo día.

Pero era en este lugar donde cuereaban, trozaban y consumían vicuñas y guanacos con absoluta preferencia.¹⁰ Algún resto de una parina cuanto más y de maderas exóticas, nos dice que sus derroteros incluían no sólo el fondo de la cuenca, sino también lugares muy distantes, donde cañas de las selvas, sauces de los valles o maderas de palmeras del Chaco eran obtenidos o intercambiados.¹¹

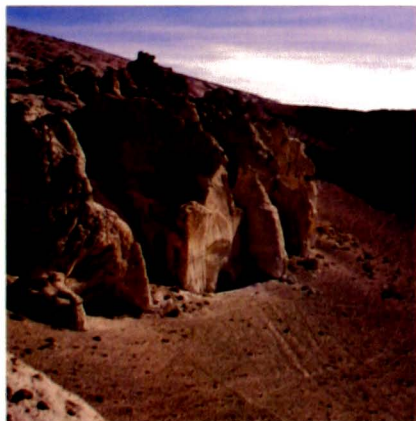
Esta segunda modalidad rupestre, denominada Quebrada Seca, utiliza los motivos geométricos simples, pero agrega signos circulares, tales como figuras de circunferencias o circunferencias concéntricas con apéndices inferiores. Introduce, además, las representaciones de figuras humanas, camélidos, felinos y aves.¹² Las primeras aparecen agrupadas en la Cueva 1 de Quebrada Seca y las segundas en la Cueva 2, anunciando el tema Felino-Camélido-Ave de Patas Largas Signo Circular, que reaparecerá en otros sitios.

Dos grandes arcos bicolores se sitúan a ambos extremos de aquellos signos en la Cueva 1. Remarcan el conjunto cuyo centro ocupan circunferencias concéntricas hoy desvaídas, unidas por un trazo horizontal. La concéntrica, lo que derrama desde un círculo, las sendas de puntos. La imagen que sugiere esta obra es la de un mapa virtual que guarda referencia a lugares, sendos o huellas, donde nuestro orden cielo-tierra puede tener un despliegue horizontal. Frente a estos signos circulares tan “entronizados”, no podemos dejar de pensar en las vertientes, los manantiales, los “ojos de agua”, la importancia que adquiere para la vida de las tropas de camélidos el agua que surge desde el fondo de la tierra y se derrama.¹³ Dos son los ojos de agua que alimentan la vega de Quebrada Seca, dos también las circunfe-



Circunferencia con apéndices y circunferencia concéntrica de Quebrada Seca 1

Los sitios Quebrada Seca 1 a 3





rencias concéntricas unidas. Dos las covachas gemelas. En una, sólo signos abstractos; en la otra, estos signos más una representación de cada especie: un felino, una pareja de suris o parinas, un camélido y un cazador. La concentración de estos signos circulares en Quebrada Seca sugieren, entonces, una posible relación de significación con esta vega de altura y los manantiales que la forman, un antecedente lejano del papel que adquieren éstos en la reproducción del ganado en la mitología centro-sur andina.¹⁴ No hay escenas de caza, pero el felino como predador o metáfora del buen cazador o, más tarde, del buen pastor, aparece por primera vez aquí en asociación con los camélidos.¹⁵

La cronología para este grupo estilístico es todavía materia de estudio. En Quebrada Seca podría estar asociada a los niveles de ocupación datados entre 3400 a 2500 antes de Cristo, coincidiendo con el cambio en el uso de sitios y en los conjuntos de artefactos. Su duración podría extenderse hasta los inicios del sedentarismo y la introducción de las técnicas alfareras en la Puna, datadas en Jujuy hacia 1000 antes de Cristo.¹⁶ En principio, la introducción de esta figuración animal, con el camélido como animal central, podría verse como una respuesta a los efectos del mencionado período climático, cuando la merma de la caza o de recursos de pastura para los primeros planteles de camélidos domésticos y el aumento de la competencia humana llevaron a cambios adaptativos de importancia. Si bien son comparativamente escasas, estas representaciones de camélidos podrían responder a una situación semejante a la de su aparición

en el arte rupestre del Alto Loa y del desierto atacameño, aunque con formas de resolución formal de los diseños que son sólo en parte comparables.¹⁷

No ocurre lo mismo en lo que conocemos para el arte rupestre del norte de la Puna argentina. Este mantiene su componente geométrico simple, pero en composiciones más ordenadas, estructuradas en repeticiones rítmicas, en las que la figuración animal está ausente. Hay también una coherencia con las representaciones que aparecen en artefactos de uso especial o cotidiano: astiles decorados, textiles en técnica de malla con diseños en zigzag, bases de cunas, flautas, mazas de madera tallada y pequeñas cucharas o espátulas, que, sumadas a pipas tubulares hechas en hueso de puma y la presencia de semillas de cebill, son indicadores tempranos del consumo de alucinógenos. En la decoración de estos objetos mobiliarios recuperados en el sitio Inca Cueva-7, en un notable "depósito" de artefactos datado en 2200 antes de nuestra era, hay zigzagues escalonados, almenados y puntiformes, que anticipan representaciones que aparecerán luego en las cerámicas tempranas del área valliserrana y las selvas de montaña.¹⁸ Toda esta información nos lleva a plantear que existen modalidades estilísticas regionales bien diferenciadas en el arte rupestre del lapso 3500-1500 antes de Cristo (Arcaico tardío), tanto dentro del mismo ámbito puneño como entre éste y el atacameño.

Fragmento de astil de flecha del sitio Inca Cueva 7, Jujuy.

RIO PUNILLA

Junto a la confluencia de los ríos Punilla y Calalaste hay extensos acantilados y una vega extendida gracias al riego actual. En la banda oeste, en el sitio Confluencia, con el sol de la mañana o con el último de la tarde pueden verse un par de grabados con representaciones de camélidos ubicados en altura, cuyos diseños recuerdan estrechamente los de la serie estilística *Taira-Tulán* del ámbito atacameño.¹⁹ Exhiben vientres prominentes, lomos curvados y patas de perfil, pero rebatidas sobre un mismo plano. En uno de estos grabados la figura del felino se inserta dentro del cuerpo de un camélido, compartiendo una parte de su contor-

Camélidos y felino del sitio Confluencia.



no. En ambas figuras las cabezas quedan como formas abiertas y sin definir, como si no las tuvieran. Estas figuras de camélidos se han encontrado sólo aquí; no los vemos repetirse en otros lugares. Indican una modalidad estilística distinta, la de *Río Punilla*, en la que se entrelazan éste y otros diseños de camélidos con temas y signos de la modalidad *Quebrada Seca*: el del Felino-Camélido, o de camélidos que contienen signos circulares con apéndices y suris o parinas en su interior.

Esto ocurre en Peñas Coloradas 1, sobre el río Las Pitás, con otras distintas figuras de camélidos más esquematizadas, de lomos rectos y patas muy rígidas, lineales, con las pezuñas destacadas en forma de "U" invertida. Una de ellas muestra una cuerda atada al cuello. Otra figura muestra en su interior los signos circulares de *Quebrada Seca* y nuevamente las representaciones de aves. En el conjunto también se asocian distintas figuras geométricas curvilíneas y la de las circunferencias concéntricas unidas por un trazo. Sólo que aquí se conectan en posición vertical y la superior contiene un rostro humano, anticipando las representaciones de máscaras que serán comunes en modalidades estilísticas posteriores.

En Confluencia las representaciones aparentan ser guanacos y uno de ellos también tiene una cuerda, pero ésta toma su pata trasera, como si el animal hubiera sido alcanzado por un lazo o una boleadora. Confluencia está cerca de las vertientes que alimentan el cauce inferior del Calalaste, un buen lugar de caza en el entorno de la Laguna Colorada. En Peñas Coloradas, el diseño sugiere el lomo recto de las llamas. Tanto en Confluencia como en Peñas Coloradas, estas diferencias parecerían apuntar, respectivamente, a introducir un código visual distinto para lo salvaje y lo doméstico.

No tenemos cronologías y contextos arqueológicos asociados a estas representaciones. Su relación con *Quebrada Seca* sugiere una posición cronológica estimada entre 1500 y 500 antes de Cristo. Es el tiempo de inicio de las primeras comunidades sedentarias, cuando la caza y el pastoreo constituyen estrategias viables para la subsistencia. Hacia el norte de la Puna este momento está representado por los inicios del gru-



Máscara y camélido en el sitio Peñas Coloradas 1

po estilístico B de Inca Cueva y por el conjunto de figuras humanas relevadas en Cueva Cristóbal.²⁰ La irrupción de la figura humana agrupada o en lo que semejan escenas de danza, así como la marcada ausencia de representación de camélidos, es un hecho notable para el borde oriental de la Puna jujeña. Asociada a la aparición de los primeros contextos cerámicos y a un modo sedentario de vida, esta irrupción instala el vínculo social y la jerarquía de lo humano en el paisaje que el arte rupestre compone.

PEÑAS COLORADAS

Las Peñas Coloradas del río Las Pitás surgen como grandes bloques tabulares en el entorno desértico. Agua traída por una única acequia ha convertido el espacio entre las peñas en un fértil alfalfar. Otro entorno de paredes derruidas, pircas reutilizadas y un poblado oculto y defendido sobre la Peña, da la imagen de la profundidad temporal de lo habitado. Así se sucedieron los usos de algunos soportes grabados durante siglos. Los elegidos son aquellos destacados por la presencia de una cornisa basal, paneles-estrados a modo de un altar. *Peñas Coloradas* designa una modalidad estilística que marca un cambio en los patrones de representación y en los temas, sin que exista una clara ruptura con lo anterior, es decir, sin que el relato visual pierda su continuidad temporal.²¹

Uno de los cambios es la preponderancia que adquiere la figura humana, bajo sus distintas formas. El otro, es esa doble distinción, que se polariza según los paneles, entre figuras genéricas de camélidos —de dimensiones proporcionalmente grandes— con contornos curvilíneos de patas rígidas, que no definen la especie (guanacos o vicuñas sin rasgos diferenciales) y aquellas más esquemáticas de lomos rectos (llama). El dise-

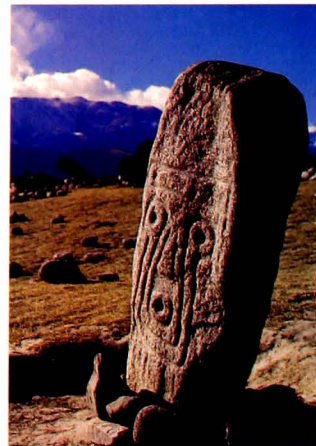
ño de la llama inmóvil, de cuerpo rectangular y cuatro patas rectilíneas, se adopta y multiplica. Pero las otras continúan, asociadas a representaciones de máscaras u otras figuras humanas.

En estas representaciones humanas aparecen diferencias de tamaño y tratamiento que sugieren un orden de importancia o jerarquía. Una forma es la de un cuerpo elongado y desproporcionadamente grande, sin cuello y con extremidades reducidas. Estas proporciones recuerdan figuras de otros sitios de Inca Cueva vinculados con los primeros contextos cerámicos; recuerdan también el contorno de los monolitos de Tafi del Valle, entre los que se encuentran representaciones antropomorfas.²² Ese gran cuerpo aparece con divisiones o diseños interiores a modo de ropaje o adornos y está rodeado por dos de los grandes camélidos, una gran llama felinizada de cuerpo punteado y otra más pequeña.

La otra representación tiene los rasgos de una figura solar antropomorfa, con brazos, piernas, tocado y una prolongación a modo de cola o rastro de su movimiento. Está asociada a un felino y a otra figura de rasgos antropomorfos, ubicada exactamente por debajo, todas con interior o cuerpo punteado, a modo de réplicas de las manchas del felino. En el conjunto hay una línea almenada —en la que se apoya el felino— y varias llamas esquemáticas de cuerpo lineal muy alargado. Ambas figuras antropomorfas ocupan lugares centrales en estos paneles destacados y están rodeadas de las dos variantes de camélidos, distribución que sugiere un papel importante en el conjunto.

Otra representación asociada a camélidos o que aparece en los extremos de sectores en los que éstos fueron localizados, son las máscaras. Estas pueden ser de contornos simples —circulares, elipsoidales, cuadrangulares—

Monolito procedente del sitio El Rincón, en Tafi del Valle, Tucumán.

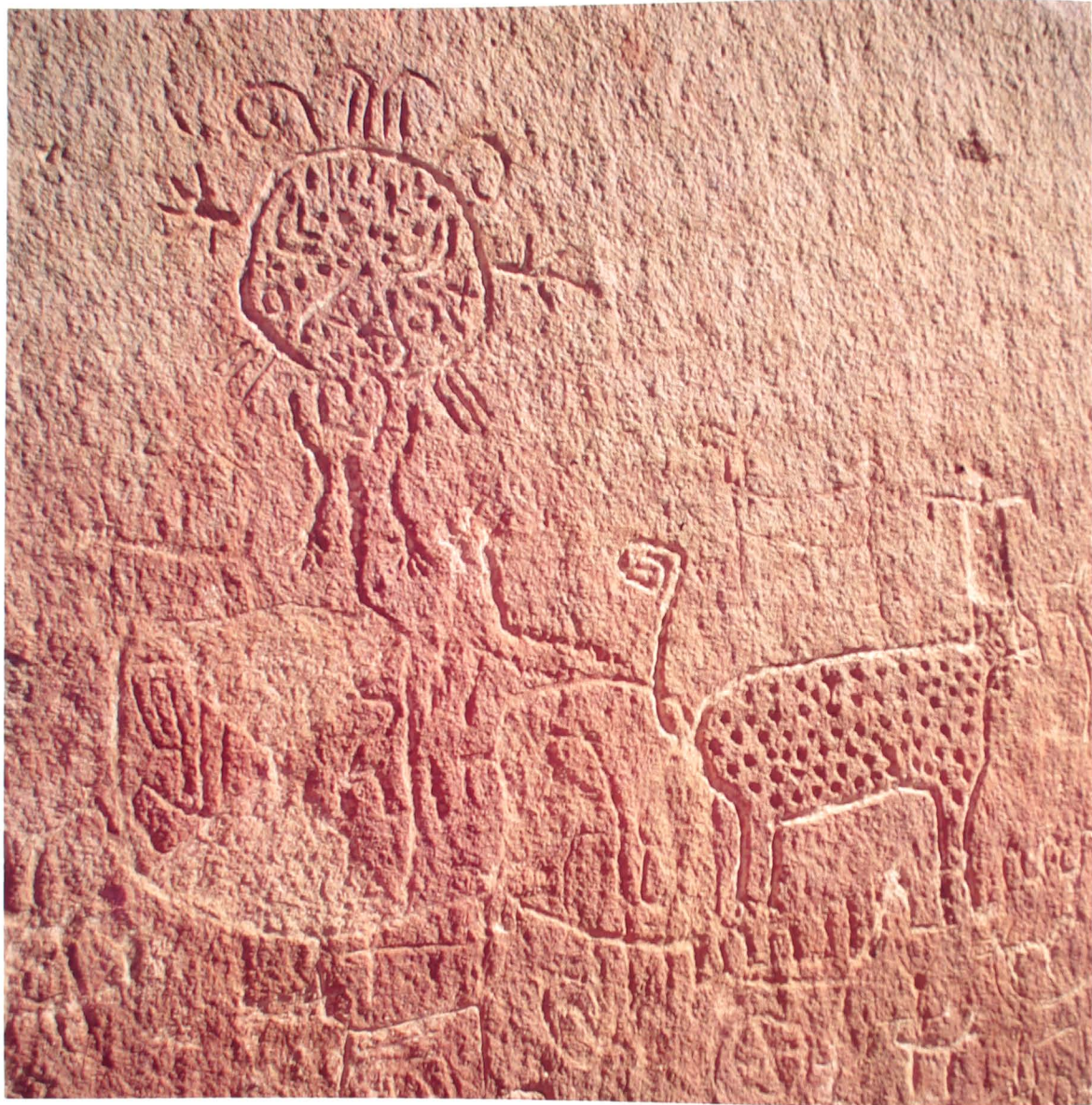




Conjunto de camélidos y representación de máscaras en el sitio Peñas Coloradas 3



Conjunto con figuras de camélidos, antropomorfos y figura escudo en el sitio Peñas Coloradas 1.



Detalle de un conjunto con figuras volantes antropomórficas en Petros. Calanankes 4.

o con apéndices superiores o inferiores. Lo importante es que implican otra forma en la asociación entre la representación de lo humano y los camélidos.

Máscaras, cuerpos humanos como monolitos y llamas felinizadas constituyen un repertorio iconográfico particular, ligado a las comunidades agrarias de los siglos próximos al comienzo de la era. En particular, este repertorio se vincula a las estilísticas definidas como parte de las entidades culturales Condorhuasi-Alamito, Tafi y Ciénaga. Las máscaras de piedra pulida se han asociado a las dos primeras culturas, pero la mayoría de ellas las conocemos en colecciones sin referencia a su contexto de origen. Sólo hay un caso documentado. Se trata de una pieza hallada en una sepultura con alfarería Río Diablo, una cerámica temprana dentro de la estilística Condorhuasi.²³ Constituyen un rasgo temprano de estas comunidades agro alfareras y su presencia en el arte rupestre, formando agrupaciones de máscaras, ha sido registrado en el sector occidental del ámbito valliserrano, al pie de la Puna, entre el Valle de El Bolsón y Condorhuasi.²⁴

Entre máscaras y monolitos pueden establecerse ciertos nexos de significación. Los estudios etnográficos señalan la importancia del doble de la persona en imágenes modeladas o *huauqui* y en piedras que, por su tamaño y forma, se cree que contienen la potencia del antecesor muerto (monolitos o *huanca*).²⁵ Si aceptamos una analogía en esta dirección, las máscaras podrían interpretarse como una forma de *huauqui*, de un doble materializado de la persona. Probablemente no de cualquier persona, sino de aquella que ostenta el poder. Esta práctica podría tener lejanos antecedentes en las figurillas que los antiguos cazadores-recolectores Chinchorro de la costa norte de Chile ponían junto a algunos cuerpos momificados. En esta misma línea analó-

gica, los monolitos Tafi serían *huanca* erigidas en espacios domésticos, productivos o simbólicos, destinadas a canalizar esta potencia generativa de los ancestros en beneficio del grupo familiar o la comunidad. Si tal interpretación es correcta, en estos conjuntos de arte rupestre tendríamos una doble metáfora, la máscara (*huauqui*) y el soporte (*huanca*). Al respecto, los grabados rupestres de El Poterito, en Corral Blanco, al sureste de Antofagasta de la Sierra, muestran los mismos rostros antropomorfos de los monolitos de Tafi, en conjuntos donde las figuras de camélidos abundan. El tema Máscara-Camélido en este arte rupestre nos da una pista para explorar el papel que habría jugado el culto de los ancestros en estas comunidades agrarias tempranas.

La llama con atributos felinos es una representación común en la estilística de Ciénaga y de Condorhuasi. En la primera, como formas integradas a la decoración alfarera y en la segunda, como figuras modeladas. En el arte rupestre, sin embargo, asistimos al despliegue de este proceso de amalgama entre los atributos formales del felino y la llama. Cada vasija o panel rupestre tiene una versión distinta en la combinación de rasgos, pero el resultado es el mismo: el poder o la sagacidad del felino se instala en la tropa del ganado doméstico en la figura del llamo felinizado.



Camélidos con rasgos felinos en cerámicas Ciénaga (Colección Instituto de Arqueología y Museo-Universidad Nacional de Tucumán).



Estas comunidades agrarias, con fuerte base en la economía pastoril, están instaladas en el fondo de la cuenca de Antofagasta de la Sierra hacia 300 años antes de Cristo. Los sitios son montículos con evidencias de actividades agrícolas y en un primer momento las cerámicas recuperadas en ellos marcan relaciones con el área atacameña. Más tarde, las cerámicas responden a los estilos definidos para el ámbito valliserano: Ciénaga, Saujil, Condorhuasi. Es un cambio que se sitúa hacia los comienzos de la era y que se ha asociado a la expansión de las actividades agrícolas.²⁶ Es un cambio que también indica una intensificación de la interacción con los valles de Abaucán, El Bolcón o Huallfín.

PEÑAS CHICAS

Esta expansión de los espacios agrícolas no debió estar exenta de conflictos y el arte rupestre lo refleja. Peñas Chicas nombra un sitio con uno de estos paneles-estrado, destacado por su cornisa inferior y también una modalidad estilística en la que se hacen explícitos estos conflictos. Las diferencias jerárquicas en el seno de las sociedades aparecen bajo la forma de tocados y ornamentos, diferencias de tamaño entre figuras que definen una perspectiva jerárquica en cada composición. Los hombres armados y sus enfrentamientos, las escenas de lucha, son temáticas que se multiplican con tratamientos diferentes de quebrada en quebrada.

Los camélidos siguen acompañando estas temáticas, pero integrando conjuntos discretos, separados. Como si el diálogo visual siguiera canales diferentes de comunicación en espacios o sitios específicos. Así, vemos aparecer pinturas con escenas de tropas de camélidos y figuras con tocados en vegas altas como la de Real Grande, grabados con escenas de individuos armados y de luchas cuerpo a cuerpo en Curuto

o arqueros y enfrentamientos en Peñas Chicas. Entre los camélidos aparece la figura cuadrípeda y en un caso la figura del camélido bicápita con una figura humana erguida en medio, que semeja los "tronos bicápites" reconocidos en el estilo *La Isla* del Alto Loa.²⁷

La figura humana tiene numerosas variaciones, salvo las cabezas, todas las cuales suelen ser circulares, proporcionalmente de grandes dimensiones, sin representación de cuello y luciendo tocados a modo de apéndices. También pueden presentarse como una circunferencia simple vacía o con un solo punto interior. Una conjetura es que representen coberturas a modo de turbantes, como aquéllos del Formativo del norte de Chile, sobre los que se insertan objetos de metal a modo de tocados. Algunos de estos objetos en forma de ancla, medialuna invertida o *tumi*, se conocen en Tiwanaku y aparecen aquí en figuras pintadas en sitios como Real Grande 3. En el sitio Peñas Chicas, otras figuras muestran adornos pectorales y en Cacao 1, exhiben cuerpos con subdivisiones y las piernas notablemente curvadas hacia un lado.

A esta modalidad y a otro canal de comunicación distinto, deben vincularse conjuntos de grabados integrados por líneas sinuosas, combinando hoyuelos o "moteritos" o figuras de campos o cuadros rectangulares, generalmente utilizando superficies delimitadas de cierta pendiente. Esto nos lleva a plantear una posible relación con el manejo del agua; situarlas como un posible antecedente de las "maquetas" de virtuales sistemas de regadío que veremos aparecer posteriormente en otros sitios del área y que también se registran en el ámbito atacameño.²⁸ Esto ocurre en el piso superior del Alero Don Vicente, ya mencionado, y en diversos bloques del adyacente sitio Punta de la Peña 9, caracterizado por la presencia de abundantes restos de palas líticas, artefactos de molineta y cerámicas Ciénaga en superficie. Si bien en este sitio sólo se han practicado sondeos, estos rasgos lo asocian al momento cuando se activa la producción agrícola y se establecen relaciones con el ámbito valliserano. Di-

Detalle de figura humana con cuerpo contorneado en triple cruz del sitio Piedra Pintada de la Ovejería. San Pedro de Colalao, Tucumán.



◀ *Panel con representación de guerreros y paisaje de la vega de Curuto.*



Vista general del sitio Pecos Chicas 3



Detalle de figura humana con tocado en el sitio Piedra Pintada de la Ovejera, San Pedro de Cololalo, Tucumán

*Detalle de figura con máscara felina y
piernas semiflectadas en el sitio La
Tunita, Sierra de Ancasti.
(Foto C. Aschero).*

gamos que, en el relato visual que seguimos, el tema del agua reaparece ya no como agua que surge naturalmente, sino como el agua que corre y debe ser encauzada, controlada y dominada. Estas premaquetas, de ser tales, son un tema que aún debe contextualizarse a través de la investigación arqueológica.

En el extremo este del noroeste argentino, al pie de las selvas de montaña, se ubica el sitio La Ovejera, cerca de San Pedro de Colalao, en Tucumán. Vemos aquí figuras antropomorfas con estas mismas cabezas circulares con un punto central, con tocados diversos y cuerpos con motivos interiores que incluyen las cruces triples contorneadas, similares a las representaciones que se observan en el mencionado sitio de El Potrerito. También las figuras de camélidos de cuatro patas y otros motivos que sugieren posibles intercambios de información con comunidades puneñas, en momentos en que las modalidades Peñas Coloradas y Peñas Chicas están vigentes.

PUNTA DEL PUEBLO

En la inmediata periferia del poblado actual de Antofagasta de la Sierra existe una gran pared con grabados, que corresponderían al Período Medio o de Integración Regional en el ámbito valliserrano.²⁹ Este es el momento en que la estilística de la entidad cultural Aguada aparece conectando distintos valles y quebradas a través de ciertos iconos o temas iconográficos.

El hecho de que sólo algunos de estos iconos y rasgos de diseño llegan a estos espacios puneños, sugiere que esa integración opera con intensidades diferentes. No hay nada equivalente a las imágenes felinas o del sacrificador, que son recurrentes en la iconografía cerámica y en el arte rupestre de la Sierra de Ancasti.³⁰ Es más, podríamos decir que el arte rupestre puneño, en particular el de Corral Blanco-Laguna Blan-



ca, donde un importante centro de producción agrícola habría funcionado durante el Formativo o Período Temprano, presenta esa temática antes que la iconografía de Aguada imponga sus propios iconos, tales como la figura de los brazos alzados se identifica con "la deidad suprema" de Aguada.³¹

La representación que vemos en Peñas Coloradas, no por azar ubicada en un panel a la par de aquella figura antropomófo-solar, presenta dos imágenes repetidas de esta figura en su variante más simple. Una de mayor tamaño, con el cuello bien diferenciado y la cabeza proporcionalmente grande, manteniendo el rasgo antes introducido, ocupa el plano superior entre un grupo de camélidos y un felino. Pero esta figura tiene sus antecedentes también en el ámbito atacameño, donde con diversas variantes se la ve aparecer en distintos sitios del Alto Loa. No obstante, si ahondamos un poco más en esta figura, vemos que es también la actitud que adoptan el "sacrificador" y las figuras de las placas de metal atribuidas a Aguada. El agregado de armas o cabezas trofeos da tonos distintos para un mismo tema central. Es esta figura la que ocupa una posición equivalente a la figura solar referida en Peñas Coloradas, sólo que aquí aparece explícitamente acompañada por camélidos con otro patrón de diseño, propio de esta modalidad *Punta de la Peña*.



Detalle con la Figura de los Brizos Alzados.



Mascariformes y camélidos con contornos compartidos en el sitio Punta del Pueblo



Figura de estilo La Aguada con tocado y adorno pectoral en cerámica Hualfin Gris Incisa (Colección Instituto de Arqueología y Museo-Universidad Nacional de Tucumán).

En el sitio Punta de la Peña, los camélidos muestran un característico tratamiento de contornos abiertos y de contornos compartidos con otras figuras, en particular mascariformes que presentan los ojos rasgados, en posición oblicua y los apéndices cefálicos que conocemos de momentos anteriores. Esos ojos son recurrentes en la iconografía de la cerámica Aguada pintada e incisa del Valle de Hualfin.³² Esta es una imagen que parece cerrar el tema Máscara-Camélido que aparece en distintos sitios desde su introducción en la modalidad *Peñas Coloradas*. Otras figuras con forma de máscaras pueden asociarse a esta modalidad, pero ya no asociadas a camélidos. Son representaciones de cabezas con vistosos tocados y cabezas trofeos, identificadas por la característica boca cosida.

Entre las figuras humanas, el canon es el de una imagen en estricta norma frontal, de cuerpo rectangular completo o incompleto y cabezas con tocados diversos. El caso del sitio Campo de las Tobas muestra la asociación de estas grandes figuras antropomorfas con caminos. Se trata de un piso de roca expuesta, sobre el que pasa el camino a la Vega de Real Grande y a lugares más distantes hacia el este. Las figuras se disponen en el soporte horizontal, asociadas con representaciones de pisadas humanas y de camélidos, figuras de serpientes y representaciones de monos, entre otros.³³

Estas representaciones de pisadas humanas, junto con la de felinos, conformando series verticales o "rastros", aparecen superpuestas sobre camélidos de la modalidad estilística anterior en el sitio Cacao 1. Los rastros de felino son comunes en distintos sitios y en el caso mismo de Punta de la Peña parecen ser el rastro dejado por un felino representado en el panel con indicación de collar. También son comunes unas variantes de esas referidas "premaquetas", que semejan, en escala reducida, la representación de probables andenes de cultivo, en sitios próximos a los ríos Punilla y Las Pitas.

En esta modalidad aparecen otros temas que serán retomados en el arte rupestre posterior. Es el caso de la representación de llamas en alineaciones estrictas, que semejan caravanas, pero sin indicación de carga, y de la representación de la figura humana que lleva una llama atada a una cuerda. Este último motivo tiene antecedentes también en la cerámica gris grabada de Hualfin de la misma estilística de Aguada.³⁴





◀ Vista general del sector central del Alero Cacao 1

▲ Bloque con grabados de pisadas y morteros de contorno elíptico en Peñas Coloradas



CONFLUENCIA Y DERRUMBES

En la banda oeste del río Punilla hay dos sitios en los que se cierra el relato del arte rupestre de Antofagasta de la Sierra. Ambos contienen la mayor concentración de arte rupestre adjudicable al lapso 900-1535 de nuestra era, coincidente con el sector aledaño a la mayor concentración de población registrada por la arqueología del área. Los sitios amurallados de La Alumbriera y Coyparcito representan jerárquicamente las relaciones de asentamiento y de poder entre comunidades.

Confluencia simplemente anuncia a *Derrumbes*. Hay algunas diferencias en las proporciones o patrones de diseño de los camélidos, y la posición que más tarde ocuparán las figuras escutiformes está aquí representada por una figura con tocado, portando un hacha, en la que es característica una semiflexión de las piernas, común en la iconografía de Aguada. En la base de este panel de *Confluencia* se ubica la más compleja de las "maquetas" conocidas en el área. Un poco más allá, pasa la acequia central que regaba los extendidos campos de cultivo de aquella época y donde ahora impera el desierto. Pero el personaje del hacha sigue rodeado de camélidos, marcando el papel central que siguieron teniendo estos animales en las economías puneñas.

En el sitio *Derrumbes-1*, los camélidos son la tónica. La única representación de caravana con carga se muestra aquí con los camélidos del patrón *Confluencia*. Vemos también aparecer el patrón tardío de la representación de la llama que reconocemos entre el Alto Loa y el ámbito valliserrano del noroeste argentino, con una notable estandarización. Esta estandarización ocurre durante los Desarrollos Regionales o Intermedio Tardío y está unida también a la aparición de figuras con el atuendo de las túnicas andinas o *unku*, o

bien, con posibles petos de cuero y las figuras con formas de escudo.³⁵ Esta estandarización comporta también una reducción temática. Esto no quiere decir que no subsistan diferencias o prácticas particulares de las diferentes áreas investigadas. Las hay y son variadas e indican que detrás de la circulación de información subsisten componentes idiosincráticos.

Muchas de estas representaciones de camélidos tardíos siguen agregándose en Peñas Coloradas en los paneles-estrado, en proximidad a esas figuras antropomorfas más antiguas que ocupan los lugares centrales. Quizás, este hecho indique una práctica simbólica o ritual que establece nexos con un tiempo anterior.

Las Figuras-Escudo, al igual que los personajes ataviados con distintos trajes y tocados, representan una nueva imagen de las relaciones de poder. Conocemos estos "escutiformes" en distintos sitios del noroeste argentino y en el Alto Loa, en Chile. Algunos investigadores piensan que podrían tener que ver con la presencia inka.³⁶ Lo cierto es que cuando seguimos los rastros de estas formas, éstas nos llevan a los contornos de las hachas de metal y piedra. Habría una suerte de variación formal que puede seguirse para este caso de las hachas y otros motivos que aparecen



Detalle de composición con figuras escudo en el sitio Las Cuevas de Las Juntas, en Guachipatas, Salta. (Foto C. Ascherio)



Personaje con hacha y camélidos en el sitio Confluencia.



Rock art (petroglyphs) on sandstone in the vicinity of the site of the ancient city of Mesa Verde, Colorado, USA.



Representación de catavanas en el sitio Derrumbes 1.



Bloque con grabados de camélidos de patrones tardíos del sitio Derrumbes 1 y vista de la vega del río Punillas.



Vista general del sitio Cacao I.

como adorno corporal tanto en Tiwanaku como en las placas metálicas de Aguada. Parecería que se trata de un verdadero "revivir" de iconos y objetos, que refieren, por su sola presencia, atributos de poder. Así, vemos reaparecer en el norte de la Puna los motivos del *tumi*, del hacha de doble hoja y de las grandes circunferencias, como ocurre en Sapagua, Inca Cueva, Doncellas o Casabindo.³⁷

Decíamos al comienzo que en este arte rupestre de los Desarrollos Regionales o Intermedio Tardío hay diferencias que subsisten detrás de las semejanzas. Hay casos puntuales, como el de Inca Cueva y el de Cueva de las Máscaras, cerca de El Bolsón, en Catamarca, que muestran usos altamente diferenciados de las representaciones rupestres. En la primera de estas cuevas, vemos sucederse distintas escenas pintadas de pequeñas figuras humanas en actitudes diversas: la caza del suri o ñandú, escenas de cópulas, figuras en cuclillas y otras. En la segunda, vemos rostros mascariformes grabados en un sector oscuro de la cueva. Dos de estos rostros tienen la particularidad de estar incompletos, con sólo una mitad representada. Uno de ellos recuerda estrechamente rostros de las placas de metal de la cultura Santa María.

Otro aspecto de este arte rupestre final es su relación con los caminos y las caravanas.³⁸ La pregunta "¿es éste un arte rupestre de los caravaneros?" podría tener varias respuestas. Aquí ensayamos dos. En Antofagasta de la Sierra o en Inca Cueva, éste es un arte de los pastores, quienes también son, sin duda, caravaneros. No es un arte de grupos especializados en caravanas, es decir, cuyo oficio sea únicamente andar con sus rebaños. Es un arte de la gente que habita estos mismos espacios, que reutiliza los espacios de sitios anteriores, que se incorpora al relato de los tiempos.³⁹ Por supuesto, esta respuesta no descarta una segunda posibilidad: que en los trayec-

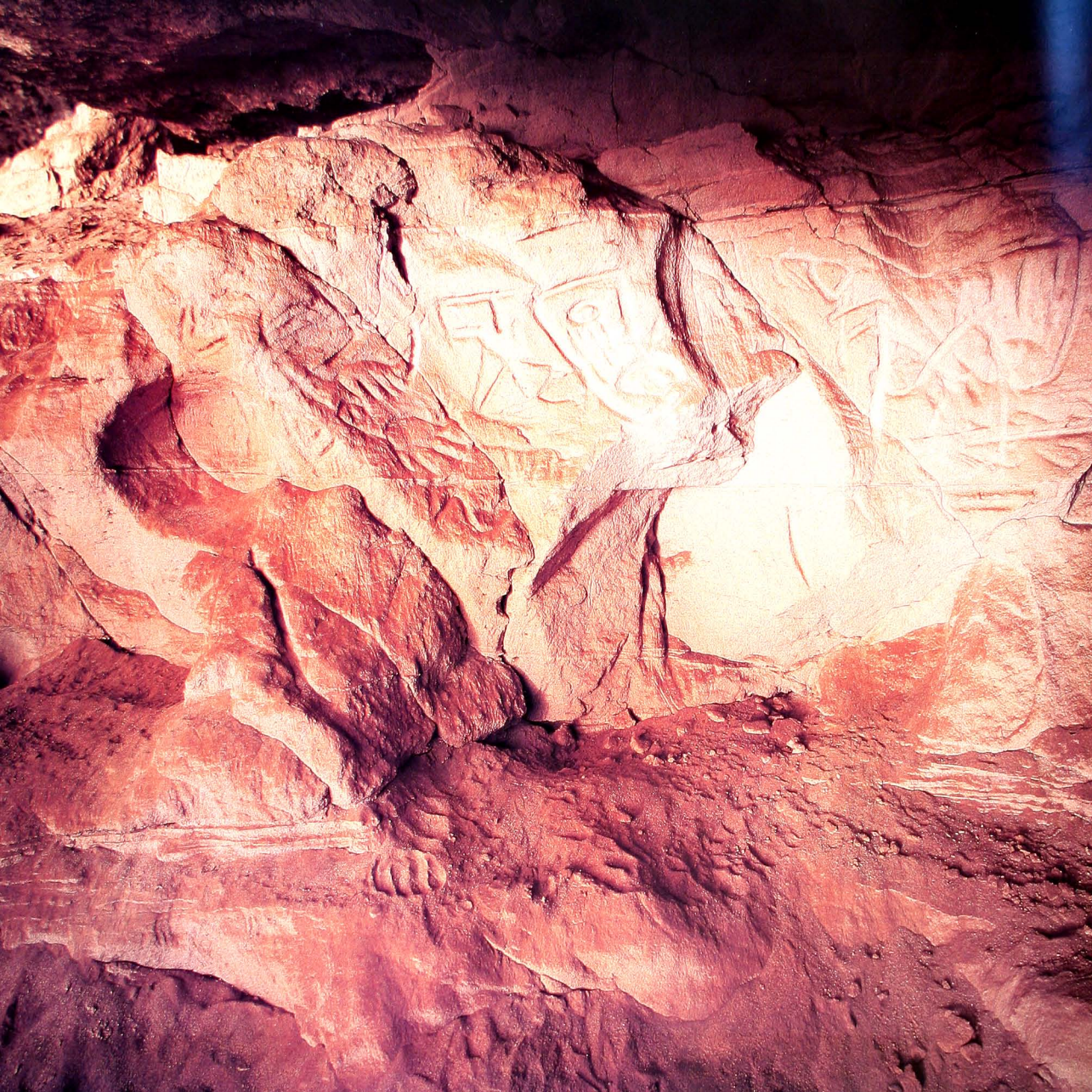
los más alejados del desierto encontremos la marca de estos mismos pastores denotando *pastkanas*, aragostos o puntos de inflexión de un paisaje que es puro camino.

El arte rupestre de estas modalidades antofagasteñas, como el del grupo estilístico C de Inca Cueva, el de Las Cuevas de Las Juntas, en Guachipas (Salta) e el de Santa Bárbara en el río Loa (norte de Chile), constituye, además, un ejemplo de la complejidad de las interacciones que se fueron articulando a través del tiempo desde aquel lejano inicio con los cazadores-recolectores.⁴⁰ Cuando las leemos desde el arte rupestre, trazan una historia particular, con un final que marca la apertura máxima alcanzada por esas redes de intercambio o interacción. Luego comenzará un desmembramiento progresivo, acelerado por la conquista española.

De esa época conocemos para el área que nos ocupa dos representaciones de jinetes, una en el sitio Confluencia y otra en Cacao 1. Pero la avanzada europea no llegó a Antofagasta de la Sierra sino mucho más tardíamente que en los valles del este. Esta era aún dominio indígena cuando el último bastión de los Quilmes caía en Yokavil. ¿Qué pasó desde ese entonces hasta que las primeras misiones o colonos se instalaron? Ese es un nuevo silencio y contiene un tiempo en el que las voces de las imágenes rupestres callaron para siempre.

Detalle de escena de enfrentamiento en el sitio Los Pintados de Sapagua. Ajujuy. (Foto C. Acheron)





Notas

* Carlos Aschero, investigador del Instituto de Arqueología y Museo de la Universidad Nacional de Tucumán, Provincia de Tucumán, Argentina, E-mail: <iarqueo@unt.edu.ar>.

¹ Las investigaciones arqueológicas en Antofagasta de la Sierra, a que haremos continua referencia, se iniciaron en 1983 dentro de un proyecto interdisciplinario del Instituto Nacional de Antropología dirigido por la Dra. D. Rolandi de Perrot. Desde ese momento hasta la actualidad, D. E. Olivera y M. M. Podestá y posteriormente C. Aschero han coordinado numerosas campañas arqueológicas que reunieron a estudiantes y egresados de distintas universidades argentinas. P. Escala, E. Pintar, D. Elkin, J. Reales, A. Nasti, L. Manzi, M. F. Rodríguez, P. Falchi y A. Horsey, son sólo algunos de ellos, gracias a quienes esas primeras preguntas tuvieron respuesta. La lista de las nuevas generaciones sigue actualmente creciendo y las preguntas también.

² Yacobaccio (1991).

³ Aschero & Podestá (1986); Podestá (1995); Aschero (1983-85, 1985).

⁴ Núñez & Santoro (1988, 1990).

⁵ Aschero & Podestá (1986).

⁶ Aschero (1979).

⁷ Nos referimos a los sitios Punta de la Peña-4 y 5, Quebrada Seca 2-3, Real Grande 3 y Cacao 1, que aparecen en el mapa adjunto.

⁸ Son los sitios Real Grande-3 y Cacao 1, ubicados entre 4 y 1,5 kilómetros de distancia de esos campamentos recurrentemente utilizados.

⁹ Aschero (1983-85).

¹⁰ Elkin (1996) y Aschero et al. (1993)

¹¹ Rodríguez (1998).

¹² Aschero & Podestá (1986); Podestá (1995).

¹³ Berenguer & Martínez (1986); Berenguer (1995).

¹⁴ Berenguer & Martínez (1986); Berenguer (1995).

¹⁵ Ver Berenguer en este volumen.

¹⁶ García (1988-89).

¹⁷ Aschero (1996).

¹⁸ Aguerre et al. (1973, 1975); Aschero (1975); Aschero & Yacobaccio (1994).

¹⁹ Gallardo et. al., en este volumen.

²⁰ Aschero et al. (1991), Núñez (1994), J. Fernández (1988-89), A. Fernández (1998) y García (1988-89).

²¹ El autor no puede dejar de mencionar que este trabajo se apoya y mucho debe a la primera síntesis de Podestá (1986-87) sobre el arte rupestre de la Etapa Agro-alfarera de Antofagasta de la Sierra. Pero lo que aquí entregamos bajo el concepto operativo de *modalidades estilísticas*, son ideas personales, responsabilidades propias que no comprometen a Podestá ni a los otros investigadores que, de un modo u otro, han participado en las investigaciones sobre el arte rupestre local.

²² Al respecto pueden verse Aschero (1996: Fig.4) y García (1996: Fig.4).

²³ González (1980).

²⁴ González (1989); Aschero & Korstanje (1996).

²⁵ Duvials (1976).

²⁶ Olivera (1991), Olivera & Podestá (1993).

²⁷ Berenguer et. al. (1985).

²⁸ Gallardo et. al., en este volumen.

²⁹ Podestá (1986-87; 1989).

³⁰ González (1980); De La Fuente & Díaz (1979).

³¹ Albeck & Scattolin (1984) y González (1998).

³² Podestá (1986-87).

³³ Podestá et. al. (1991).

³⁴ González (1998).

³⁵ Berenguer et al. (1985).

³⁶ Berenguer (1994, manuscrito en poder del autor), "Caravaneo prehispánico tardío y cambio cultural en el sistema Santa Bárbara, Alta Loa", Ms., trabajo presentado al Simposio "El Norte Grande y sus relaciones con el Área Centro-Sur Andina: Períodos Intermedio Tardío y Tardío", XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena, Antofagasta. Universidad de Antofagasta y Sociedad Chilena de Arqueología.

³⁷ Núñez & Dillehay (1995).

³⁸ Aschero (Ms.)

³⁹ Aschero (Ms.)

⁴⁰ Aschero (1979, Ms.) y Berenguer (1995).

Referencias

- AGUERRE, A.; A. FERNANDEZ & C. ASCHERO, 1973. Hallazgo de un sitio acerámico en la Quebrada de Inca Cueva (Provincia de Jujuy). *Relaciones VII* (NS): 84-123, Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- 1975. Comentarios sobre nuevas fechas de la cronología precerámica de la Provincia de Jujuy. *Relaciones IX* (NS): 211-214, Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- ALBECK, M. & M. SCATTOLIN, 1984. Análisis preliminar de los asentamientos prehispánicos de Laguna Blanca (Catamarca) mediante el uso de la fotografía aérea. *Revista del Museo de la Plata, Antropología VIII*: 279-302, La Plata.
- ASCHERO, C., 1975. Motivos y objetos decorados del sitio Inca Cueva 7 (Provincia de Jujuy). *Antiquitas 20-21*: 2-7, Instituto de Arqueología, Universidad del Salvador, Buenos Aires.
- 1979. Aportes al estudio del arte rupestre del sitio Inca Cueva 1. En: *Actas de las Jornadas de Arqueología del Noroeste Argentino*, pp. 419-459. Instituto de Arqueología. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
- 1983-85. Pinturas rupestres en asentamientos cazadores-recolectores: Dos casos de análisis aplicando difracción de rayos X. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 10: 291-306, Buenos Aires.
- 1985. El sitio ICC-4: Un asentamiento precerámico en la Quebrada de Inca Cueva [Jujuy, Argentina]. *Estudios Atacameños* 7: 62-72, Instituto de Investigaciones Arqueológicas, San Pedro de Atacama.
- 1996. Arte y arqueología: Una visión desde la Puna argentina. *Chungará* 28 (1-2): 175-197, Universidad de Tarapacá, Arica.
- Ms. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En: *Nuevos estudios del arte rupestre en Sudamérica: Argentina*, Congreso Internacional de Arte Rupestre, Cochabamba, Bolivia [en prensa].
- ASCHERO, C.; MANZI, L. & A. GOMEZ, 1993. Producción lítica y uso del espacio en el nivel 2b4 de Quebrada Seca 3. *Relaciones XIX*: 191-214, Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- ASCHERO, C. & M. PODESTA, 1986. El arte rupestre en asentamientos precerámicos de la Puna Argentina. *Runa XVI*: 29-57, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires.
- ASCHERO, C.; M. PODESTA & L. GARCIA, 1991. Pinturas rupestres y asentamientos cerámicos tempranos en la Puna argentina. *Arqueología* 1: 9-49, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires.
- ASCHERO, C. & A. KORSTANJE, 1995. Sobre figuraciones humanas, producción y símbolos: Aspectos del Arte Rupestre del Noroeste Argentino. *Volumen del XXV Aniversario del Museo "Dr. E. Casanova"*. Tilcara, Jujuy [en prensa].
- ASCHERO, C. & H. YACOBACCIO, 1994. 20 años después: Inca Cueva 7 reinterpretado. En: *Actas y Memorias del XI Congreso Nacional de Arqueología Argentina*, San Rafael, Mendoza [en prensa].
- BERENGUER, J., 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungará* 27 (1): 7-43, Universidad de Tarapacá, Arica.
- BERENGUER, J.; V. CASTRO; C. ALDUNATE; L. CORNEJO & C. SINCLAIRE, 1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: Una hipótesis de trabajo. En: *Estudios en Arte Rupestre*. C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 87-108. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTINEZ, 1986. El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99, Santiago.
- DE LA FUENTE, N. & A. DIAZ, 1979. Algunos motivos del arte rupestre de la zona de Ancasti, Provincia de Catamarca. *Monografías de Arte Rupestre, Arte Americana* 1: 37-59, Instituto de Prehistoria, Barcelona.
- DUVIOLS, P., 1976. Un symbolisme Andin du double: Le litomorphose de l'ancêtre. *Actes du XIII Congrès des Americanistes* Tomo IV: 359-364. Paris.
- EKIN, D., 1996. Arqueozoología de Quebrada Seca 3: Indicadores de subsistencia humana temprana en la Puna meridional argentina. Tesis doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- FERNANDEZ, J., 1988-89. Ocupaciones alfareras (2860±160) en la Cueva de Cristóbal, Puna de Jujuy, Argentina. *Relaciones XVII* (2), NS: 139-182. Sociedad Argentina de Antropología, Buenos Aires.
- FERNANDEZ, A., 1998. *Arqueología del Formativo en la Puna Jujeña, 1800 a.C. al 650 d.C.* Colección Mankacán, Buenos Aires: Impresiones Dunker.
- GARCIA, L., 1988/89. Las ocupaciones cerámicas tempranas en cuevas y aleros en la Puna de Jujuy, Argentina-Inca Cueva, Alero 1. *Paleoetnológica* 5: 179-190, C.A.E.A., Buenos Aires.
- GARCIA, J., 1996. Monolitos-Huancos: Un intento de interpretación de las piedras Tafí. *Chungará* 28 (1-2): 159-174, Universidad de Tarapacá, Arica.
- GONZALEZ, A., 1980. *Arte precolombino de la Argentina*. Buenos Aires: Filmaciones Valero.
- 1989. El arte rupestre. En: *Summa andina*, pp. 69-77. Buenos Aires: Ediciones Bidas.
- 1998. *Arte precolombino - Cultura La Aguada: Arqueología y diseños*. Buenos Aires: Filmaciones Valero.
- NUÑEZ, L. 1994. Emergencia de complejidad y arquitectura jerarquizada en la Puna de Atacama: Las evidencias del sitio Tulán 54. En: *De Costa a Selva: Producción e intercambio en los pueblos agroalfareros de los Andes Centro - Sur*, M^o E. Albeck, Ed., pp. 85-115. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario Tilcara.

Productor Ejecutivo

Ricardo Ruiz de Viñaspre Puig

Editores

José Berenguer Rodríguez
Francisco Gallardo Ibáñez

Diseño

Manuel Arriaza Torres
Carlos Alegría Vargas
David Malhue Godoy
Freddy Sepúlveda Vásquez

Corrección de pruebas y estilo

Hernán Llanos Magallanes

Fotografías

Fernando Maldonado

Los créditos de fotografías de otra procedencia
se indican en el pie de foto correspondiente.

Impresión

Editorial Trineo S.A.

I.S.B.N. 956-243-035-9

Arte, Diseño y Producción
ENGRAMA

Santiago de Chile 1999

EN LA CULTURA

El aporte editorial que ha realizado nuestra institución al Museo Chileno de Arte Precolombino consta de las siguientes obras:

- Museo Chileno de Arte Precolombino (1982)
- Platería Araucana (1983)
- Tesoros de San Pedro de Atacama (1984)
- Arica, Diez Mil Años (1985)
- Diaguitas, Pueblos del Norte Verde (1986)
- Hombres del Sur (1987)
- Obras Maestras (1988)
- Arte Mayor de los Andes (1989)
- Artifices del Barro (1990)
- Los Orfebres Olvidados de América (1991)
- Colores de América (1992)
- Identidad y Prestigio en Los Andes: Gorros, Turbantes y Diademas (1993)
- La Cordillera de los Andes: Ruta de Encuentro (1994)
- Sonidos de América (1995)
- Nasca (1996)
- Rostros de Chile Precolombino (1997)
- América Precolombina en el Arte (1998)
- Arte Rupestre en los Andes de Capricornio (1999)

Este libro es auspiciado por

BANCO  SANTIAGO

BANCO  SANTIAGO