

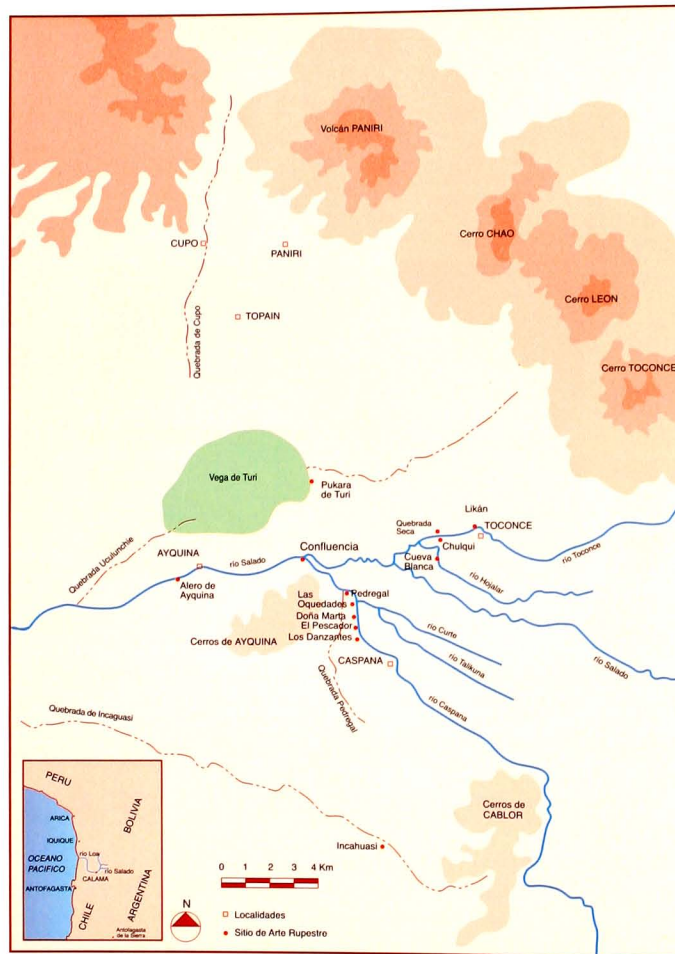


FRANCISCO GALLARDO I., CAROLE SINCLAIRE A. Y CLAUDIA SILVA D.*

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 Childe, 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

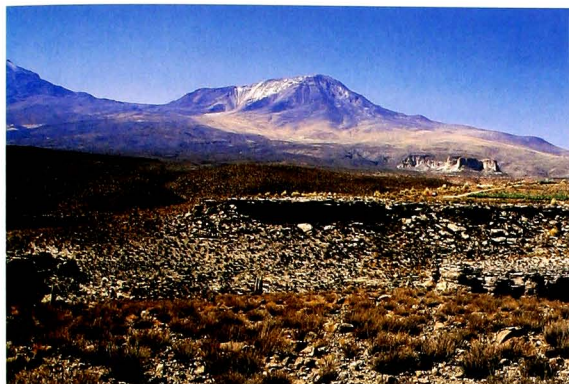
El ámbito precordillerano del río Salado, principal tributario del río Loa, es la antesala a la Puna Salada (sobre los 4 mil metros de altura), y puede ser descrito como un plano rocoso de origen volcánico que desciende de las faldas de los volcanes y montañas de los Andes hacia las pampas del desierto 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 altiplánico", 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-



Rio 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 periodo de se-



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

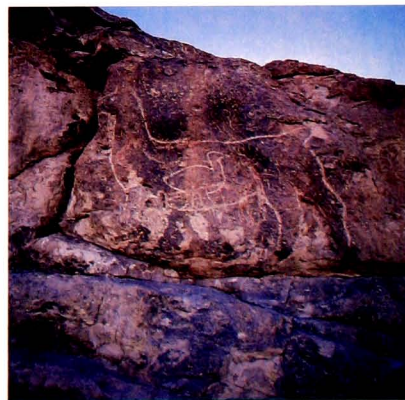
quía se extendió hasta unos mil años antes de Cristo, momento en que el clima comenzó a mejorar debido al aumento de las lluvias, alcanzando condiciones semejantes a las que presenta en la actualidad.¹¹

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
taldellines, 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 sepultar 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.

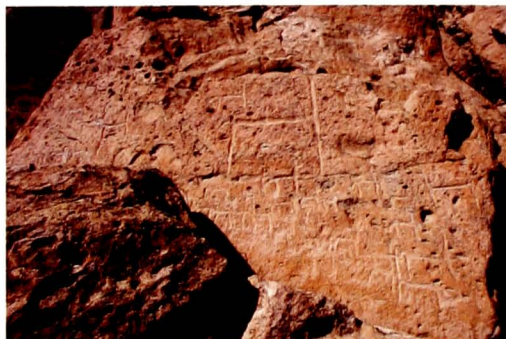
duran por cerca de cuatro siglos en esta región de base tradicional atacameña.²³ En esta época los habitantes mantienen y también acrecientan los contactos e intercambios, a través de circuitos caravaneros de mayor amplitud, con comunidades de la puna y quebradas del noroeste de Argentina, del altiplano 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 las 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 asociados 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 riego.

►
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 Pultor
(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. Aldunate)





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)

ursos 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 ocre, 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 Toconce.

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. Esta 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 Quedades, 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 batedales 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 sujetos 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 precordillerana, 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
rio 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.

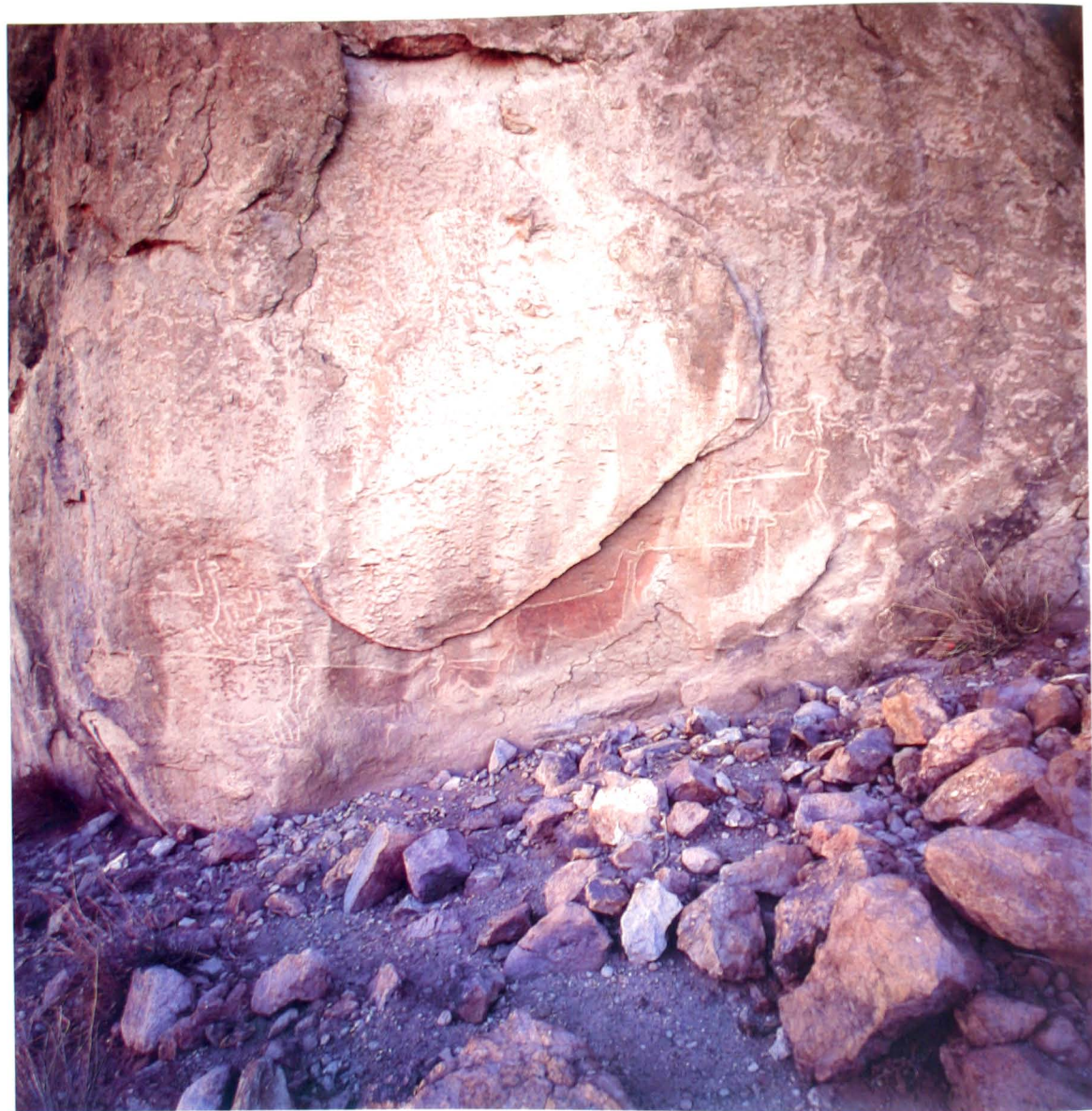
Manantiales de la
quebrada de
Caspana.

(Foto F. Gallardo).



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





*Camélidos guanacos y pintados de la serie Llama Luluri
en el río Casapana*

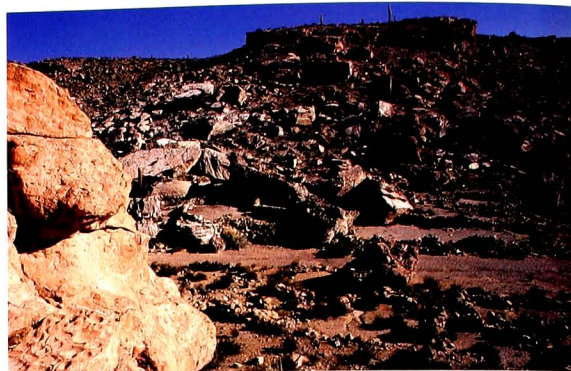


*Figuras de la serie Taira-Tulán en el sitio
El Pedregal, río Caspana.*

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 desterrar-olli 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 acanaladas.

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 Tonce, 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.



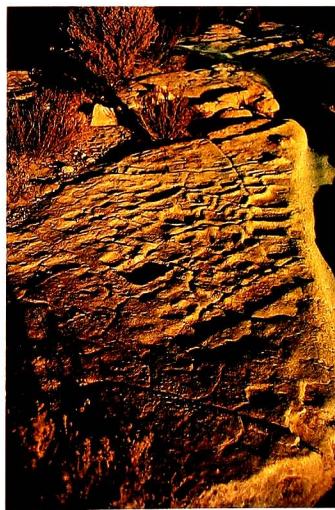
Maquetas en la Quebrada Seca, localidad de Toconce.

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 es-

tas 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 Arriello,

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 Rees, Miguel Angel Saevedra, 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: <fgmchap@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: <csad16@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 Childe [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. Firmemente 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 insuficiencia se transforma ella misma en materialidad, para no extraviarse en la linealidad del sonido. Heidegger [1953:161] insistía 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 Barthes 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 "Y 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], Tacon [1989].
- ³³ Berenguer & Martínez [1986], Dransart [1991].
- ³⁴ Berenguer [1996].
- ³⁵ Duvols [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 periodos 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. Desección de las vegas de Turi. *Chungará* 14: 135-139, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1993. Arqueología en el pukara de Turi. En: *Actas del XII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, Tomo II, *Boletín del Museo Regional de la Araucanía* 4: 61-78, Temuco.
- ALDUNATE, C. & V. CASTRO, 1981. *Las chullpas de Toconce y su relación con el poblamiento altiplánico en el Loa Superior: Periodo 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.
- BARTHES, 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 Periodo 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 02T002, 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: Lo 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 institución para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas. *Journal de la Société des Americanistes* (VII): 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. MESSERI, 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* 6: 1-24, Universidad de Chile, Antofagasta.
- NUÑEZ, L.; M. GROSJEAN, B. MESSERI & 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.
- URIESTE, G., 1983. *Hijos de Pariya 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, II 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.