

EL ARTE RUPESTRE DE TAIRA DENTRO DE LOS PROBLEMAS DE LA ARQUEOLOGÍA ATACAMEÑA

*José Berenguer R.**

RESUMEN

El potencial del arte rupestre para ampliar nuestro conocimiento de las culturas andinas prehispánicas ha sido escasamente aprovechado. El caso del arte rupestre de Taira, en la cuenca alta del río Loa, es paradigmático en este sentido. Hasta ahora y pese a su celebridad, Taira es percibido por los investigadores como prácticamente irrelevante para la arqueología del norte de Chile. Utilizando un marco interdisciplinario (arqueología, historia del arte y etnografía), multidimensional (dimensiones semióticas y no-semióticas) e integral (centrado en el sitio-tipo y su arte rupestre, pero no limitados a ellos), denominado *enfoque sintético*, el artículo ensaya insertar el ceremonialismo implicado en el arte rupestre de Taira dentro de la problemática arqueológica regional. De esta forma, se contribuye a ejemplificar una manera en que las interpretaciones generadas por los estudios de arte rupestre pueden ir tornándose relevantes para la arqueología en el norte de Chile.

ABSTRACT

Until now, the potential significance of rock art to enlarge our knowledge of Andean Pre-Hispanic cultures has been scarcely realized. In this sense, the case of Taira rock art is a paradigmatic one. In spite of its fame, Taira is perceived by scholars as a virtually irrelevant site for archaeology in Northern Chile. By using a synthetic framework, which is interdisciplinary (archaeology, history of art, and ethnography), multidimensional (semiotic and non-semiotic dimensions), and integral (focused on the type-site and its rock art, but no reduced to them) in scope, this article attempts to insert ceremonialism involved in rock art of Taira into regional archaeological issues. This study case contributes to exemplify a way by which interpretations produced by rock art research can become important to Northern Chile archaeology.

INTRODUCCIÓN

Los arqueólogos hemos sido poco eficaces en mostrar cómo el arte rupestre del norte de Chile se articula con otras esferas de la vida prehispánica. Existen excepciones a esta generalización. Un ejemplo es la relación funcional que se ha sugerido entre geoglifos, petroglifos y tráfico de caravanas (Núñez 1976, 1985, 1989), como resultado de lo cual se ha podido vincular en forma convincente a estas manifestaciones con un modelo de cambio histórico y procesal en los patrones de tráfico e interacción en los Andes Centro-Sur (Núñez & Dillehay 1979). Por lo general, sin embargo, hemos fallado en integrar al arte rupestre con otros datos arqueológicos y en mostrar su importancia para reconstruir la prehistoria del desierto chileno. De ahí, probablemente, la tendencia de los arqueólogos a tratarlo como un tema periférico, casi anecdótico y, a veces, hasta meramente ornamental en sus síntesis sobre prehistoria local, regional y suprarregional.

Un caso paradigmático en este sentido es el de Taira, un sitio del río Loa Superior (II Región de Chile) que es internacionalmente conocido en la literatura por sus bellas repre-

* Museo Chileno de Arte Precolombino, Casilla 3687, Santiago, Chile
Recibido: Septiembre 1994
Aceptado: Septiembre 1995.

sentaciones rupestres de camélidos naturalistas (e.g., Berenguer en prensa a.; Berenguer & Martínez 1986, 1989; Dransart 1991; Morphy 1989; Mostny & Niemeyer 1983; Pucher de Kroll 1950; Rydén 1944; Spahni 1976). A 50 años de la publicación que dio a conocer este arte rupestre para la ciencia (Rydén 1944), hemos hecho pocos intentos por establecer su relación con los desarrollos culturales prehispánicos de la Región Atacameña. No debiera extrañar, por lo tanto, que los datos generados por el estudio de este sitio y su arte rupestre sean percibidos por los arqueólogos como irrelevantes para la prehistoria del norte de Chile (e.g., véanse ensayos sobre el Norte Grande en Hidalgo et al., [Eds.] 1989; cf. Berenguer 1993; Cáceres & Berenguer 1993).

Para que los resultados de la investigación rupestre adquieran relevancia en la arqueología del norte de Chile, es preciso que éstos sean vinculados a problemas arqueológicos concretos de la prehistoria de una región. Diversas fuentes hablan de un temprano y elaborado ceremonialismo en torno a la explotación de camélidos en las tierras altas de la Región Atacameña y de la gravitación que el pastoralismo habría tenido desde entonces en las trayectorias culturales de la región (e.g., Cáceres & Berenguer 1993; Dillehay & Núñez 1988; Núñez 1994; Núñez & Dillehay 1979; Núñez & Santoro 1988). Uno de los más interesantes y a la vez menos estudiados problemas de la arqueología regional es, precisamente, el de la cronología, dispersión, forma, significado y función de este ceremonialismo. Con todo, se ha ido formando un incipiente consenso en el sentido de que el arte rupestre sería uno de los principales medios a través del cual se expresó inicialmente el ceremonialismo de las más antiguas poblaciones atacameñas (Berenguer & Cáceres 1989; Cáceres & Berenguer 1993; Núñez & Santoro 1988).

La tesis de este ensayo es que el arte rupestre de Taira está particularmente bien posicionado para abordar este problema de la arqueología regional. Aunque nuestra investigación de Taira se halla aún en desarrollo¹, se cuenta ya con datos que permiten avanzar respuestas tentativas a una serie de interrogantes, a saber: ¿cuáles son las propiedades formales del arte rupestre de Taira y de qué manera estas propiedades similan o difieren de las que caracterizan a otros artes rupestres de la región?; ¿cuál es su dispersión espacial y qué implicancias podrían extraerse de ello para la historia cultural?; ¿cuál es su cronología y filiación cultural?; ¿qué sistemas de significados subyacen a su iconografía?; por último, ¿qué funciones habrían desempeñado sus signos dentro del modo-de-vida de sus artífices y usuarios?

Con la discusión que vamos a desarrollar en las páginas siguientes perseguimos un doble propósito: ir insertando a Taira dentro de los problemas de la arqueología de la Región Atacameña y, de paso, sugerir maneras en que las interpretaciones generadas por los estudios de arte rupestre en general pueden ir ganando importancia dentro de la arqueología del norte de Chile.

UN ENFOQUE SINTÉTICO

Hace poco más de 15 años, van Kessel (1976) hizo una acerba crítica al enfoque empleado por los investigadores del arte rupestre en el norte de Chile. Desde una perspectiva europea, caracteriza a este enfoque —no sin cierta sorna— como el método científico del “Nuevo Mundo” y lo define como positivo, analítico y esencialmente cuantitativo-estadístico, al que le falta “...una elaboración final con la metodología propia de la antropología y la etnografía”. Van Kessel (1976: 229) expresa la esperanza de que “un método sintetizante —contra-

¹ Esta investigación forma parte del Proyecto N° 1940099 “Estudio interdisciplinario, multidimensional e integral del arte rupestre de Taira (II Región)”, financiado por FONDECYT.

parte del método positivo-analítico— pero, igualmente desarrollado, venga a complementar el estudio de las pictografías”.

La crítica de van Kessel es, en muchos aspectos, legítima. Apunta además a una falla que es evidente en muchos de estos estudios, falla en la que —según el autor— no habrían caído los investigadores más tempranos (e.g., von Tschudi 1860; Plagemann 1906): la ausencia de una preocupación por el “sentido” del arte rupestre (véase, no obstante, Mostny 1969 y Núñez 1976). En justicia, sin embargo, habría que decir que en la fecha en que van Kessel publica su crítica, la “corriente principal” en la investigación del arte rupestre, tanto en el Viejo Mundo (con la notable excepción de André Leroi-Gourhan) como en Norteamérica, todavía hundía firmemente sus bases en lo que él denomina “método positivo-analítico” (Lewis-Williams 1983; Schaafsma 1985). En consecuencia, al promediar la década de los '70, la mayoría de los estudiosos del arte rupestre en el norte de Chile estaban trabajando dentro del paradigma vigente y conforme a los estándares de su época.

Sólo en años recientes algunos investigadores, en diversas partes del mundo, han dejado de restringirse a la descripción, cronología y distribución estilística, abordando problemas de significación conductual (Brand & Carder 1987). Tales problemas abarcan un espectro de interrogantes mucho más amplio de lo que van Kessel proponía. Entre otras, cómo la imaginería del arte rupestre comunica información (Davis 1984; Reichel-Dolmatoff 1985; Whitten 1988), qué significa (Faulstich 1986; Lewis-Williams 1981; Reichel-Dolmatoff 1967) y por qué es producida (Aveni 1990; Conkey 1984; Huffman 1983; Marshack 1972). Estos nuevos enfoques se originan en la aceptación general del punto de vista de Leroi-Gourhan (1982 [1968]) de que el arte rupestre es un sistema visual de signos que comunica información y porta significados (Smits 1990).

Pese a la gran cantidad de investigación consagrada al arte rupestre en el norte de Chile, los investigadores no han puesto suficiente atención a las relaciones de este tipo de registro arqueológico con las operaciones sociales y económicas de las sociedades prehistóricas del desierto y a la forma en la cual su imaginería visual y su localización contienen información sobre características sociales, valores y creencias andinas. Por muchos años las dimensiones *cronológica* (edad absoluta y relativa) y *espacial* (características locacionales y distribucionales) han dominado la investigación del arte rupestre en el desierto chileno cuando ésta no se ha limitado a tareas puramente descriptivas (e.g., Berenguer et al. 1983, 1985; Cerda et al. 1985; Iribarren 1968; Latcham 1938; Le Paige 1959, 1965; Mostny 1970; Niemeyer 1967a, 1972, 1985; Orellana 1963, 1968; Plagemann 1906; Santoro & Dauelsberg 1985; Spahn 1961, 1976; Tolosa 1963; von Tschudi 1869). Y cuando los investigadores se han animado a ir un poco más allá de la descripción, cronología y distribución espacial, atribuyendo significados a las representaciones rupestres, a menudo se tiende a concluir con anticipación precisamente lo que debiera ser motivo de investigación. Que el arte rupestre tiene que ver con ritos de pasaje, magia simpática, conceptos de fertilidad, poder, culto a los antepasados, caza, pesca o pastoreo, son cosas que deben ser investigadas, no simplemente asumidas (e.g., Berenguer & Martínez 1986, 1989; Cané 1985; Dransart 1991; Gallardo et al. 1990; Mostny & Niemeyer 1983; Muñoz & Chacama 1982; Niemeyer 1985; Núñez 1981; Núñez & Santoro 1988).

Si bien las descripciones, asignaciones cronológicas y distribuciones espaciales son importantes y no pueden ser ignoradas, no son fines en sí mismos; tampoco agotan los aspectos que son de interés en una investigación de arte rupestre. La asignación de estilos a períodos y desarrollos culturales concretos (su historia) y el análisis de información derivada de su “espacialidad” (su geografía), continúan siendo procedimientos indispensables en cualquier investigación de arte rupestre. Nuestro planteamiento no pretende (ni podría) desecharlos como procedimientos; la idea es, más bien, integrarlos, pero utilizándolos dentro de un marco que consideramos más holístico y penetrante.

Una de las más amplias y útiles perspectivas para abordar el estudio del arte rupestre

es probablemente la semiótica o teoría general de los signos y símbolos. Dentro de esta perspectiva es posible distinguir tres principales dimensiones en los estudios del arte rupestre: 1) la dimensión *sintáctica*, que tiene que ver con las propiedades formales del arte rupestre, las características de sus signos y sus combinaciones; 2) la *semántica*, que trata con las relaciones entre las imágenes visuales y lo que ellas significan; y 3) la *pragmática*, que se ocupa de las relaciones funcionales entre los signos y quienes los crean y/o usan (Smits 1990; cf. Morris 1938)². Estas dimensiones, no obstante, son de importancia únicamente analítica: forma, significado y función son tan sólo tres diferentes aspectos de un mismo fenómeno.

En este ensayo se discute el arte rupestre de Taira dentro de un marco interdisciplinario, multidimensional e integral, al que, siguiendo a van Kessel, hemos denominado *enfoque sintético*. Es interdisciplinario porque aun cuando se centra en la arqueología, incluye necesariamente (no incidentalmente) la participación de otras disciplinas (e.g., historia del arte, etnografía, semiótica, etc.). Es multidimensional porque implica abordar tanto las dimensiones semióticas (sintáctica, semántica y pragmática) como no-semióticas (cronológica y espacial) del arte rupestre. Y es integral porque si bien se focaliza en el arte rupestre propiamente tal, no se remite a las puras representaciones parietales, sino que busca integrar en el análisis a todos los rasgos culturales y naturales que conforman la localidad de estudio.

Es cierto que mucho de este enfoque se basa fuertemente en el Método Histórico Directo (Berenguer 1983) y, por lo tanto, en una asunción de continuidad cultural entre presente etnográfico y pasado arqueológico que puede ser errónea, incluso aunque haya transcurrido poco tiempo entre ambos, y sobre todo en la medida que proyectemos la información etnográfica más y más atrás en el pasado. Para el analista siempre está latente el peligro, por ejemplo, de disyunción entre significados y significantes. Pero también es cierto que en muchos casos ese método ha resultado ser altamente productivo para entender el registro arqueológico y válido para largos períodos de tiempo (cf. Trigger 1992: 552). Se trata en parte de lo que Hodder (1987a [Ed.]) denomina "archaeology as long-term history". Premunidos de un *enfoque sintético* como éste, creemos que es posible discutir en forma más completa problemas de arte rupestre que calcen con los intereses de investigación de los arqueólogos.

LA LOCALIDAD DE ESTUDIO

Virtualmente sin valles costeros en más de 800 km, la Región Atacameña (Figura 1) contiene sólo unos pocos, pequeños y dispersos oasis y quebradas en medio del más seco y estéril territorio del mundo (Weischet 1975; Winser 1989). El Loa es el único río que cruza de cordillera a mar esta vasta región. Desde su origen en las faldas del volcán Miño, a 3.900 m.s.n.m., hasta su desembocadura en el Océano Pacífico, recorre cerca de 440 km. Su hoya hidrográfica cubre un área de 33.570 km², pero las aguas provienen básicamente de la cuenca alta del río, correspondiente tan sólo al 20% de la superficie total (Niemeyer 1967b, 1979). Así, el Alto Loa o brazo superior del río es decisivo en el suministro de agua, el más crucial recurso en el desierto. Son estas aguas las que riegan las tierras de cultivo de los oasis de Lasana y Chiuchiu, y junto con las del río Salado, riegan también las tierras de los oasis de Calama, Chacance, Ancachi y Quillagua, en varios de los cuales florecieron en el pasado

²

Esta distinción en la manera de considerar un signo ha sido ampliamente aceptada en los medios científicos (Eco 1980; cf. Mills 1959). Para un cuestionamiento de lo pragmático como una dimensión independiente, véase Eco (1980: 28 y 162-163).

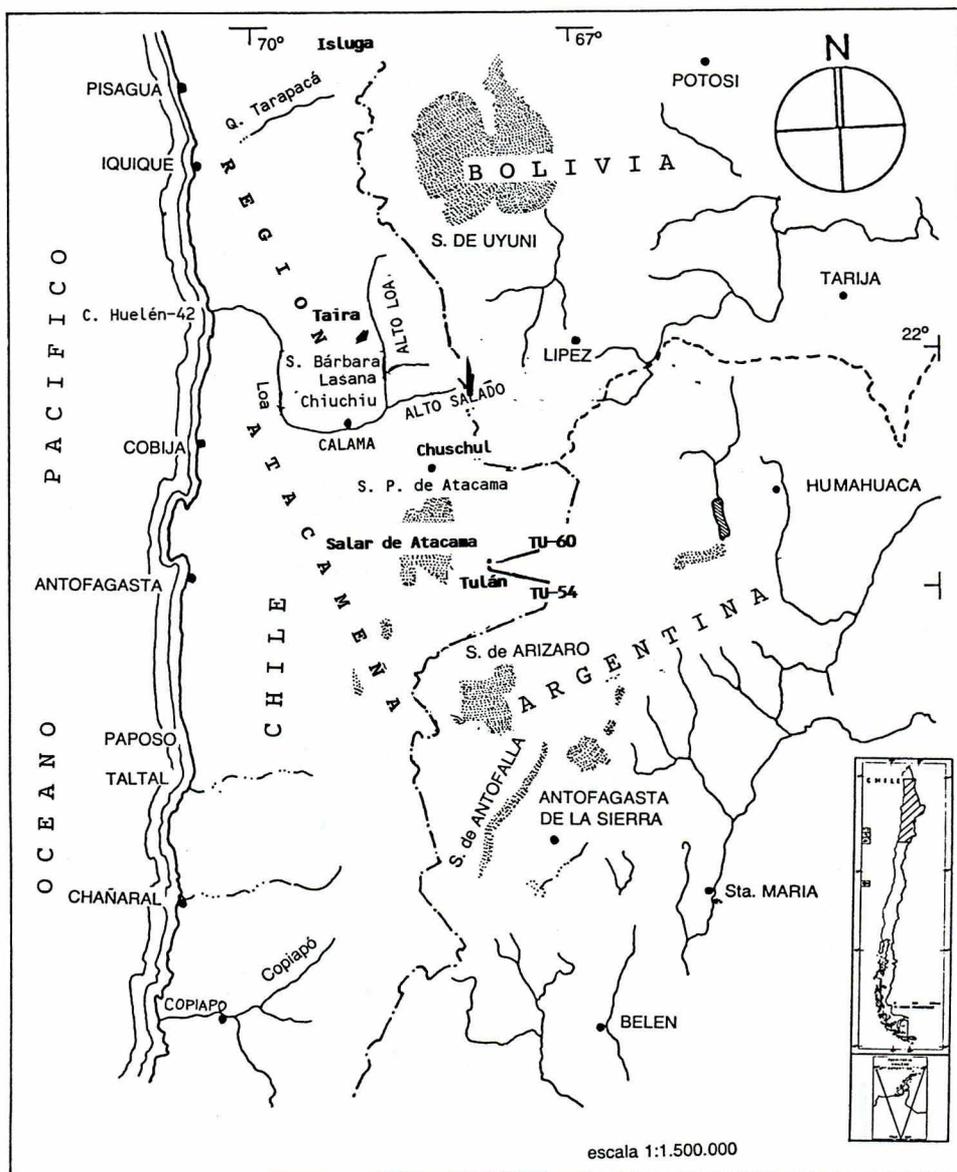


Figura 1. Mapa de la II Región de Chile con los principales lugares mencionados en el texto.

algunas de las principales aldeas atacameñas. Son las aguas del Loa asimismo las que riegan las chacras y vegas de los pastores que viven en diversos puntos del curso superior del río.

Durante la estación seca (abril a noviembre), mucho del caudal del río Loa proviene de napas subterráneas originadas en filtraciones de las lagunas del altiplano y en el sistema volcánico vecino. Estas aguas afloran con una temperatura de 27°C por debajo del manto de lavas que constituyen las paredes del cañón, haciéndolo bajo la forma de manantiales u “ojos de agua” (Niemeyer 1967b). Es precisamente en una de estas zonas de afloramiento de aguas

subterráneas donde se encuentra el arte rupestre de Taira (Rydén 1944) que es materia del presente estudio.

El sitio I (SBa-43), que de aquí en adelante será referido como el sitio-tipo del arte rupestre de Taira, es un alero rocoso con tres estructuras y 14 paneles (el código "SBa-n" de los sitios refiere al catastro de sitios arqueológicos publicado en Berenguer et al. 1975). El sitio está emplazado en contigüidad al río, a estrechas vegas fluviales y a una inusual concentración de 16 manantiales, en un ambiente propicio para el pastoreo de camélidos y de mínimas condiciones topográficas para la agricultura (Berenguer & Martínez 1986, 1989) (Figura 2). Los paneles se hallan localizados en la pared este del cañón y en bloques aislados, a lo largo de 20 m (Figura 3).

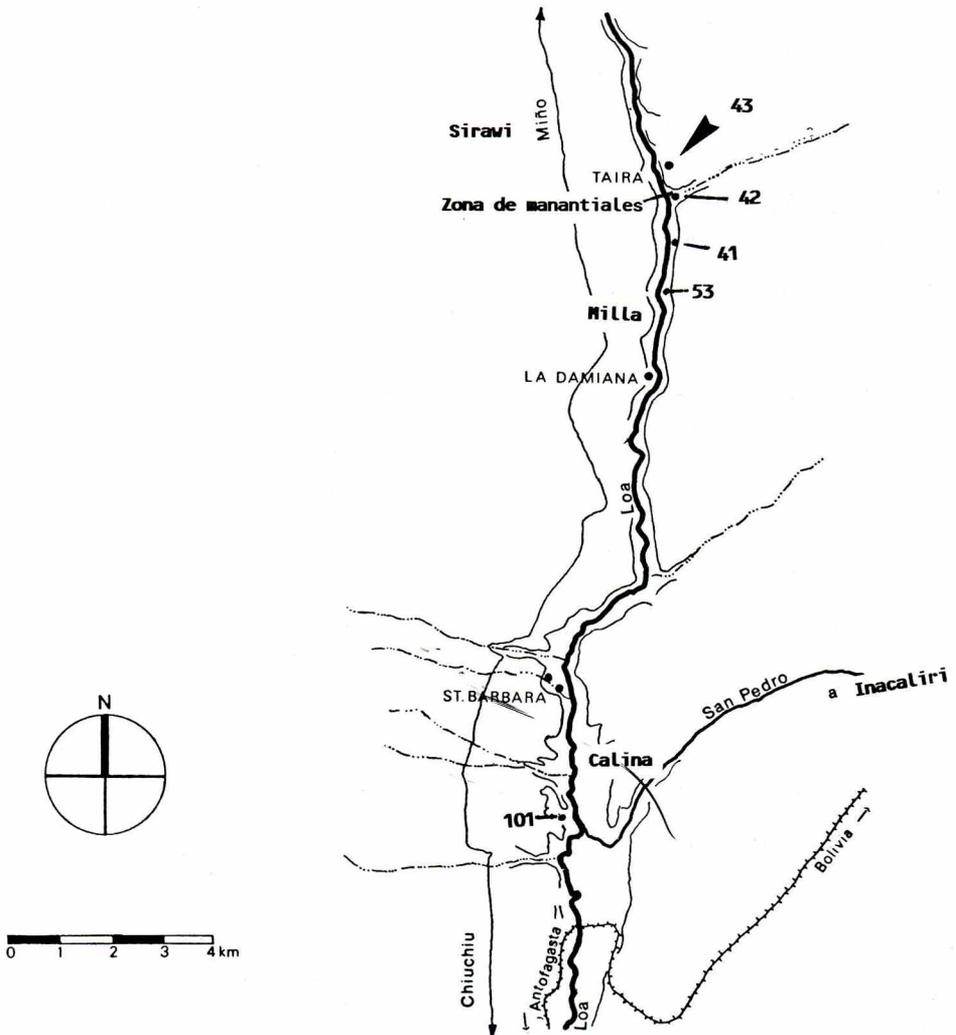


Figura 2. Mapa del Sector Santa Bárbara con sitios y otros rasgos referidos en el texto.

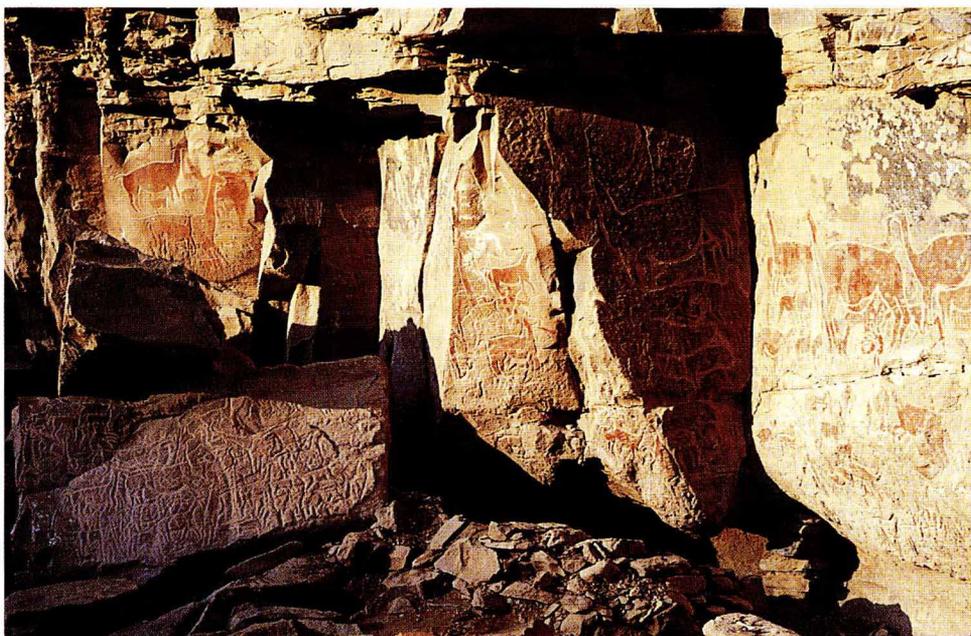


Figura 3. Panorámica de los paneles del sitio-tipo de Taira,

Las figuras son altamente icónicas; es decir, permiten al analista establecer relaciones plausibles entre forma y contenido basadas en parecidos formales (*sensu* Hodder 1987b; también Morphy 1989). Consisten estas figuras en pequeños y grandes camélidos, seres humanos con elementos extrasomáticos, aves, vulvas y orificios, todas ejecutadas mediante pintura, grabado o una combinación de ambos que denominamos “pictograbados”. Además del sitio I, Rydén (1944) describe un sitio II (SBa-42, que será mencionado, pero no discutido aquí) y un sitio habitacional de los períodos Medio a Intermedio Tardío (SBa-41), pero hay también paneles con arte rupestre correspondiente a otros grupos estilísticos (Niemeyer 1967a; Berenguer 1995 Ms.; Horta 1995 Ms.), diversas estructuras ceremoniales, senderos, restos aislados de actividad ritual y estructuras-nicho.

Durante las cinco décadas siguientes a la pionera publicación de Rydén (1944), la subregión del Alto Loa ha sido visitada por varios estudiosos, algunos de los cuales han dado cuenta —con diverso grado de detalle— de los numerosos sitios de arte rupestre, pertenecientes a distintos grupos estilísticos, que hay en la zona (e.g., Berenguer et al. 1975; Le Paige 1959; Mostny 1964, 1969; Mostny & Kunsemüller 1960, 1961; Niemeyer 1967a, 1972; Núñez 1964; Spahni 1976). Varios de estos autores se refirieron o estudiaron, incidental o focalizadamente, el arte rupestre de la localidad de Taira (e.g., Aldunate et al. 1983; Berenguer & Martínez 1986, 1989; Mostny 1969; Mostny & Niemeyer 1983; Niemeyer 1967a). Este cúmulo de información constituye hoy la base sobre la cual ha ido emergiendo una interesante problemática, cuyos pormenores expondremos en las siguientes secciones ajustándonos al marco conceptual presentado en la segunda sección de este trabajo.

LA DIMENSIÓN SINTÁCTICA

Se ha reconocido que las propiedades formales del arte rupestre se ajustan a pautas y estructuras (Schaafsma 1985). Éstos son elementos claves en el estudio de la dimensión sintáctica del arte rupestre (Smits 1990). El foco del estudio de esta dimensión yace aquí en las relaciones entre los signos como una estructura representacional. El supuesto básico en el estudio de esta dimensión es que, subyaciendo a un sistema de representación visual, debe haber un cuerpo de conocimientos, sistemáticamente organizado, que dé cuenta de las unidades usadas por los artistas, sus clasificaciones y las reglas para su uso. Esto requiere poner atención en la estructura interna y formal de las representaciones. Por supuesto, interesan también aspectos más técnicos tales como tipos de soportes, instrumentos para ejecutar el arte rupestre, pigmentos empleados, etcétera.

Pese a la relativa prominencia del grupo estilístico Taira en los estudios de arte rupestre atacameño, esta dimensión tan básica ha sido abordada por los investigadores en forma poco sistemática y, a veces, sin una detenida inspección de terreno³.

Según Rydén (1944: 79-80, 89), quien sólo estuvo un día en la localidad de Taira, señala que las figuras fueron producidas golpeando o tal vez raspando la faz de la roca y después pintando la superficie interior en rojo oscuro, posiblemente con óxido de fierro, rellenando el contorno grabado con pintura blanca. Añade el autor que muchas figuras fueron pintadas en blanco, amarillo o rojo exclusivamente y que es muy posible que originalmente todas las figuras fueran rojas delineadas en blanco, pero que en gran parte de los casos los pigmentos han desaparecido por acción eólica. Más adelante, Rydén (1944: 88-90) analiza las técnicas de los sitios I (SBa-43) y II (SBa-42) de Taira, tomando como marco de referencia la clasificación del arte rupestre atacameño chileno hecha por Plagemann (1906). Dice que los tipos I (pinturas) y VII (combinación de grabados y pinturas) de Plagemann están presentes en el sitio I, pero que el sitio II carece de figuras pintadas. En este último caso, propone dividir las figuras en dos tipos: a) figuras rectilíneas, grabadas o talladas sobre la superficie de la roca, quizás originalmente rellenas con pintura, y b) figuras naturalistas hechas por grabado o tallado, con o sin pintura, aunque puede que tuvieran pigmento y éste haya desaparecido con el tiempo. El autor termina afirmando que en Taira los tipos a), b) y el tipo I de Plagemann aparecen en asociación, por lo que concluye que todos son prácticamente contemporáneos entre sí.

Mostny y Niemeyer (1983: 52), por su parte, sostienen que la técnica de este grupo estilístico es la del grabado, la policromía y también la combinación pintura-grabado. En esta última se graban los contornos de las figuras y se pinta la superficie así delimitada, especialmente de rojo y amarillo, y la lineatura incisa se remarca con pintura blanca. Los colores que más se emplean son el rojo, el amarillo y el blanco en las figuras sin contorno grabado.

En abierto contraste con lo que señalan Rydén, Mostny y Niemeyer, hemos encontrado tan sólo dos figuras amarillas y dos o tres figuras en blanco en el sitio-tipo. Del resto, que es la inmensa mayoría, las que conservan pigmentos son todas rojas. En ninguna figura propiamente del grupo Taira hemos hallado rastros de pigmentos blancos. En los surcos grabados tampoco hemos encontrado señas de estos pigmentos. Por lo tanto, difícilmente podría decirse que una de las características de este grupo estilístico es la policromía.

Mostny y Niemeyer (1983: 54) agregan que la temática fundamental del grupo Taira

3

En este trabajo se emplea la palabra "grupo" para significar ciertas modalidades recurrentes de arte rupestre que todavía no han sido formalizadas como estilos por el analista. En otras palabras, de modo análogo al concepto de "grupo" en relación al de "tipo" en los estudios cerámicos, el grupo de arte rupestre es un prospecto de estilo; su definición como tal se halla todavía pendiente.

consiste en la representación de grandes camélidos de perfil y que se habrían representado también rebaños de estos camélidos arreados por numerosos hombres, algunos premunidos de hondas, arcos y venablos. Los hombres se organizarían también en hileras de frente. Según los autores, hay hombres vestidos con túnicas decoradas y con tocados complejos en sus cabezas, algunos con el sexo masculino explícito. En cuanto a otros animales de la fauna local, Mostny y Niemeyer reconocen suris y parinas. Los signos abstractos no tendrían prácticamente representación en el sitio, reduciéndose a unas pocas líneas zigzagueantes. Concluyen afirmando que, en relación con su configuración, el grupo Taira se caracteriza por un gran abigarramiento de figuras con una alta superposición, lo que dificulta su estudio.

Recientes investigaciones en sitios de arte rupestre del Sector Santa Bárbara han distinguido una tradición naturalista como opuesta a otra esquemática, que también tiene expresión en el valle. En la tradición naturalista, que es la que interesa aquí, hemos discriminado dos principales grupos estilísticos que son de directo interés en este trabajo, Kalina y Taira (Berenguer et al. 1985; Horta 1995 Ms.)⁴. La formalización de estilos es todavía preliminar y se ha hecho priorizando el tratamiento dado a la figura del camélido, que es el elemento común a los dos. Las figuras de camélidos del grupo Kalina presenta las siguientes características: a) dos patas, anchas arriba y aguzándose hacia abajo, arqueándose hacia adentro; b) representación de perfil; c) línea de vientre se alza fuertemente hacia las ancas; d) tamaño en general uniforme; e) cola delgada y alzada; f) cabeza de forma casi triangular, g) se representa una sola oreja echada hacia atrás o vertical; h) lomos rectos; i) ejecutados sólo por grabado (incisión y/o percusión) (Figura 4). Los camélidos del grupo Taira, en cambio, presentan: a) cuatro patas con división interna; b) representación de perfil o semiperfil; c) dos orejas verticales; d) cuerpo de formas curvas; e) hocico redondo; f) tamaño no uniforme; y g) grabados por percusión y muchas veces con interior pintado en rojo y raramente en ocre (pictograbados) (Figura 5). En oposición a lo señalado por Mostny y Niemeyer, nuestras observaciones indican un alto porcentaje de figuras de camélidos pequeños; los de gran tamaño son obviamente conspicuos, pero cuantitativamente minoritarios. Por otra parte, además de suris y parinas, hemos observado representaciones de perdices y de aves que no tienen equivalentes en la naturaleza (J. Rothmann, comunicación personal 1988). El tratamiento de aves y figuras antropomorfas es altamente convencionalizado; en el caso de las primeras admite poca variación y en el de las segundas (generalmente más variadas), el tamaño suele ser más pequeño que muchas de las figuras de camélidos. El abigarramiento de figuras es, efectivamente, una característica de este grupo estilístico, particularmente en las partes inferiores de los paneles.

LA DIMENSIÓN ESPACIAL

Esta dimensión alude a la distribución geográfica y a la localización topográfica del arte rupestre.

Aparte del sitio-tipo (sitio I o SBa-43) y de otro sitio cercano (sitio II o SBa-42), Rydén (1944: 91-92) menciona uno o dos bloques de piedra de un sitio habitacional (SBa-41) que hay a unos 300 m aguas abajo del último sitio, donde habrían figuras de camélidos del grupo Taira. Nuestros esfuerzos por encontrar esos bloques han sido hasta ahora infructuosos. El arte rupestre que hemos visto en ese sitio pertenece a un grupo estilístico diferente y muy probablemente más reciente que el de Taira.

⁴ La tradición naturalista comprende hasta el momento 36 sitios en el Sector Santa Bárbara. De ellos, 15 son Kalina, 16 Taira, 3 Milla y 2 aún no asignados a un grupo estilístico en particular. Estamos trabajando actualmente en la hipótesis de que, a lo largo del tiempo, hubo un cambio tecnológico en esta tradición: primero se habría utilizado sólo grabado (Kalina), después grabado y pintura (Taira) y finalmente sólo pintura (Milla).

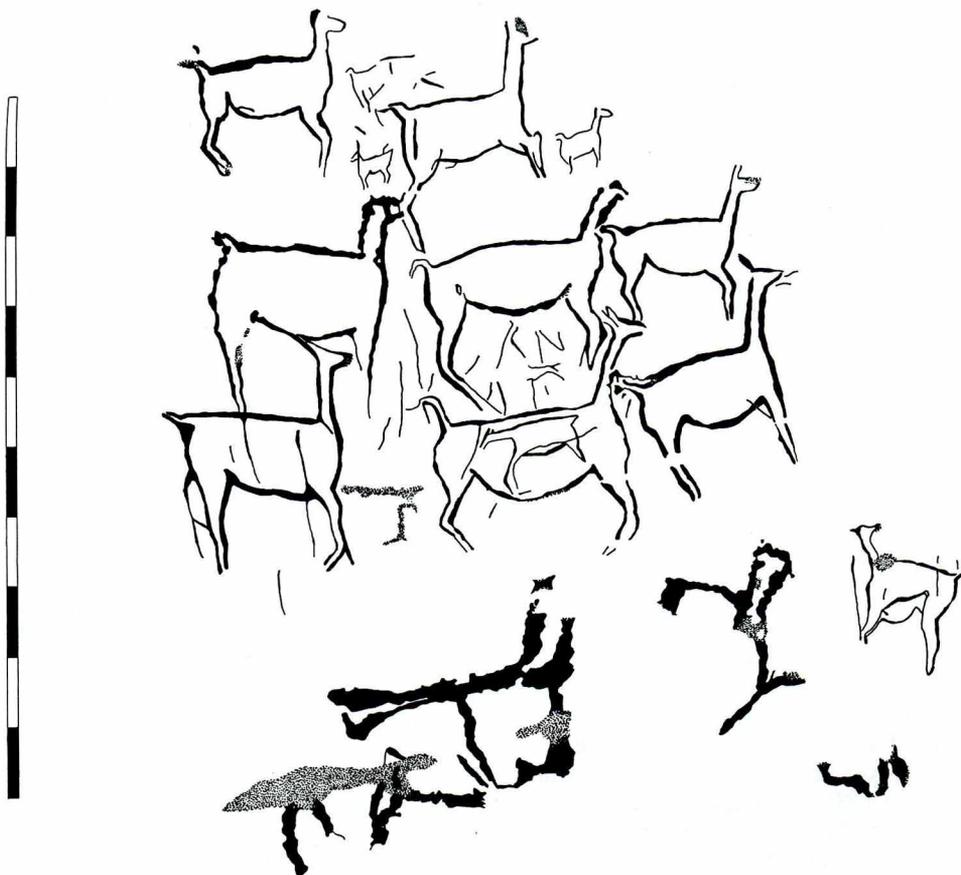


Figura 4. Petroglifos del grupo Kalina (panel VII de SBa-101), localidad de Calina (dibujo: Paola Moreno).

Niemeyer (1967a: Figura 1), por otra parte, atribuye al grupo Taira un panel con pinturas (conjunto I) situado en el límite sur de la localidad homónima (SBa-53), que comprende a dos grandes camélidos de perfil, caminando uno tras del otro, seguidos por un personaje con tocado de plumas y precedidos por otro personaje vestido (Figura 6). En nuestra opinión, sin embargo, no es suficientemente claro que el panel sea adscribible a este grupo estilístico. Es diferente en estilo, técnica e iconografía. Se trata sólo de pinturas; no hay grabados y tampoco se observa la combinación pintura-grabado que es típica de Taira. Además, los tocados de los personajes son ajenos a la iconografía de este grupo estilístico. La forma menos grácil en que han sido representados los camélidos marca igualmente una diferencia estilística. Su única similitud es la iconicidad con que están expresados los animales, que lleva incluso a exagerar su característico pie hendido, pero esto no basta para adscribir las figuras a Taira, ya que este rasgo no siempre está presente en este último grupo (H. Horta, comunicación personal 1994). Los conjuntos III, IV y V, por su parte, se adecuan bien a nuestro grupo Kalina (Niemeyer 1967a: figs. 3-5; aquí Figura 7). En cambio las

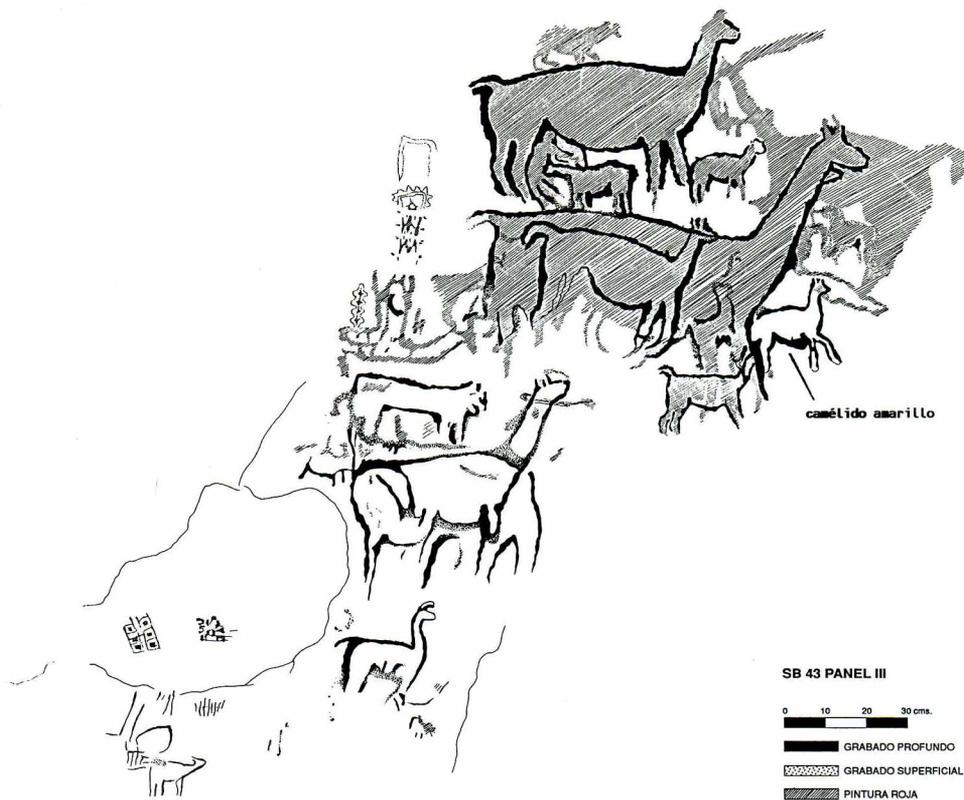


Figura 5. Panel III del sitio-tipo de Taira (dibujo: Paola Moreno).

pictografías del conjunto VI (Niemeyer 1976a: Figura 6) parecen corresponder a nuestro grupo Milla (Figura 8).

Mostny y Niemeyer (1983: 54) sostienen que este grupo estilístico se extiende por la cuenca alta del Loa, pero no hemos inspeccionado sistemáticamente toda la zona. En lo que se refiere a Lasana y alrededores (Loa Medio), no hay referencias al grupo en cuestión, si bien su existencia allí no puede descartarse.

Las características distribucionales y locacionales del grupo estilístico Taira en el resto de la región son, hasta ahora, imperfectamente conocidas (véase Cáceres & Berenguer 1993). Mostny y Niemeyer (1983) dicen que el grupo Taira se extiende también hacia la cuenca alta del río Salado, donde habría una escena muy similar a la descrita en la figura 6. Si se refieren a las pinturas del Alero de Ayquina (Orellana 1968), la similitud parece demasiado general; estas pinturas no incluyen los típicos pictograbados ni los motivos

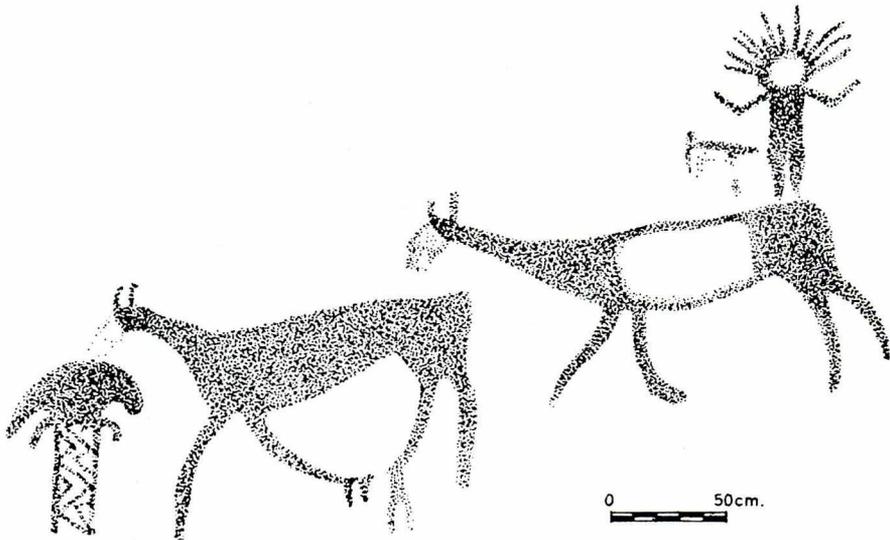
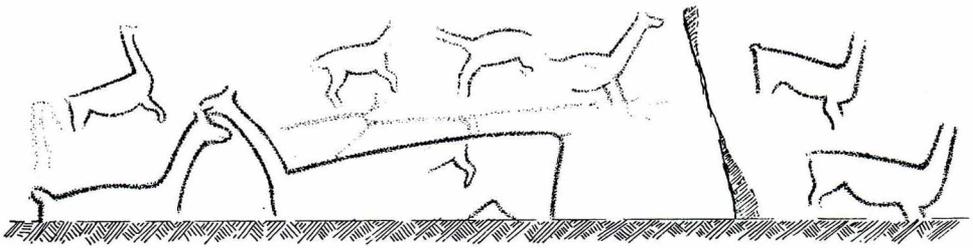


Figura 6. Pictografía de antropomorfos y camélidos naturalistas en localidad de Taira, según Niemeyer (1967a: Figura 1).

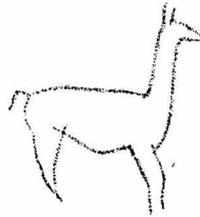
propios de este grupo estilístico (e.g., aves, vulvas), aunque las figuras son casi tan icónicas como las de Taira. Con todo, tenemos noticias de posibles símiles en esa cuenca, al parecer con las mismas características estilísticas, locacionales (junto a manantiales) e iconográficas (camélidos junto a aves) del grupo Taira (Le Paige 1965: Lám. 26b; F. Gallardo, comunicación personal 1991; Gallardo & Castro 1992: Figura 6; M. Uribe, comunicación personal 1994) y es previsible que estos hallazgos se incrementarán con las futuras investigaciones en esa área (Figura 9).

Siempre siguiendo a Mostny y Niemeyer (1983), símiles del grupo Taira se encontrarían en el cañón del río Chuschul (también conocido como Salado), afluente del río San Pedro, en la cuenca del Salar de Atacama (Niemeyer 1968). En efecto, unas pocas figuras de camélidos grabados son estilísticamente reminiscentes de las de Taira, aunque las representaciones de aves (suris o avestruces andinas) guardan con este grupo una relación que no parece ser estilística, sino puramente iconográfica. Recientemente, un artículo periodístico informa y documenta fotográficamente el hallazgo por parte de L. Núñez y F. Téllez de al menos un sitio con arte rupestre similar al de Taira en esta zona, a unos 25 km al NE de San Pedro de Atacama (Godoy 1995: C1).

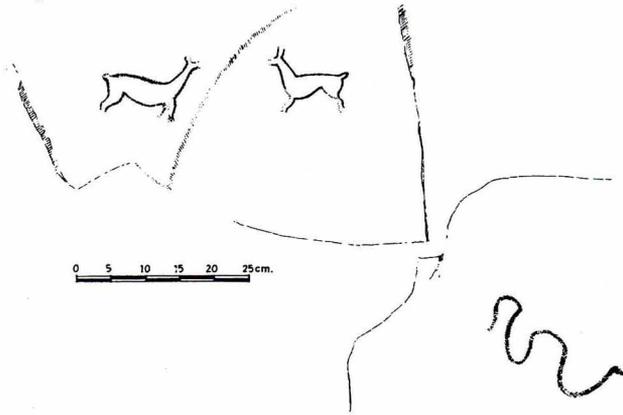
En Qbda. Tulán, Salar de Atacama, Dransart (1991: 314-315) menciona unos paneles (TU-60) con figuras ejecutadas en forma naturalista (Figura 10). Según la autora, se localizan junto a un manantial de aguas salobres que da origen al arroyo de Tilomonte. En realidad, hay allí por lo menos tres afloramientos de aguas laterales al curso del arroyo (Figura 11). Los paneles contienen figuras de camélidos, felinos y aves, algunas de ellas a escala natural. Dransart deja la impresión de que este arte rupestre es comparable al de Taira, opinión que ha sido ratificada por nosotros y también por Núñez y Carlos Aschero (comunicación personal, 1993 y 1994, respectivamente). No quisiera, sin embargo, dejar de expresar mi apreciación —si bien todavía subjetiva— de que estas representaciones parietales me parecen estilísticamente algo más antiguas que las del sitio-tipo de Taira.



0 5 10 15 20 25
Cms.



0 5 10 15 20 25
Cms.



0 5 10 15 20 25 cm.

Figura 7. Petroglifos de camélidos naturalistas en localidad de Taira, según Niemeyer (1967a: Figs. 3-5).

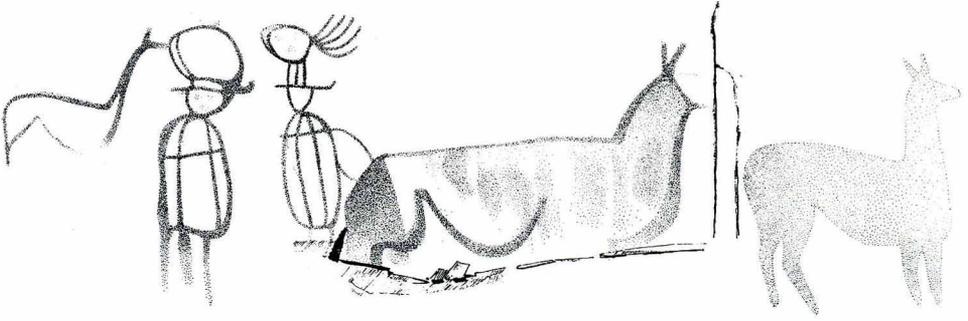


Figura 8. Pictografía de antropomorfos y camélidos naturalistas en localidad de Taira, según Niemeyer (1967a: Figura 6).

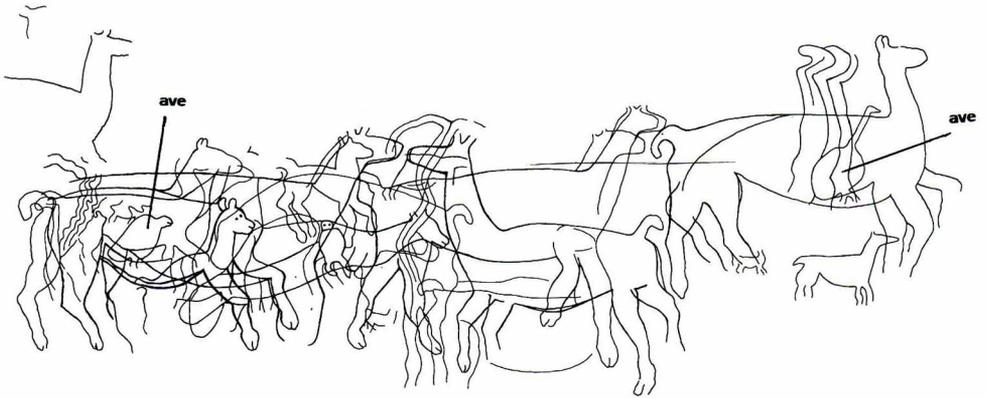


Figura 9. Petroglifos de camélidos naturalistas en confluencia de los ríos Caspana y Salado (cortesía de F. Gallardo; dibujo: Bernardita Brancoli).

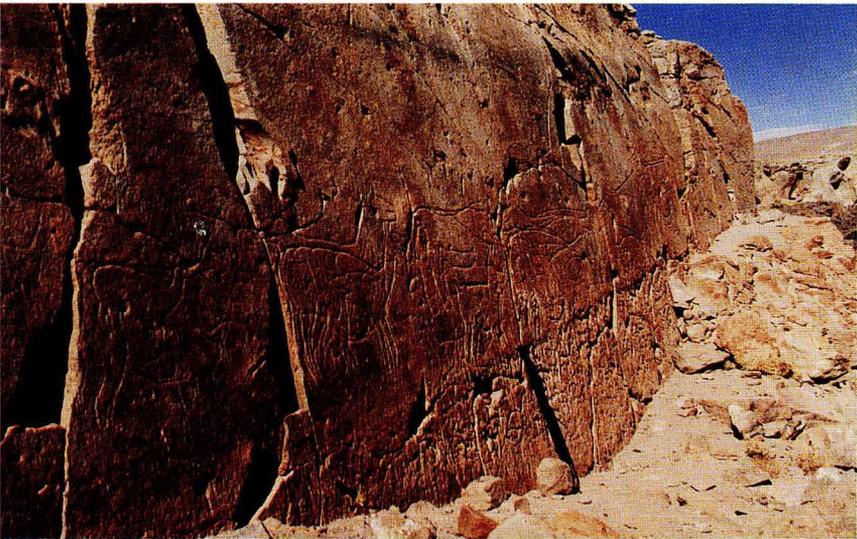


Figura 10. Sector de un panel con camélidos naturalistas en TU-60, Qbda. Tulán, Salar de Atacama (cortesía de L. Núñez).

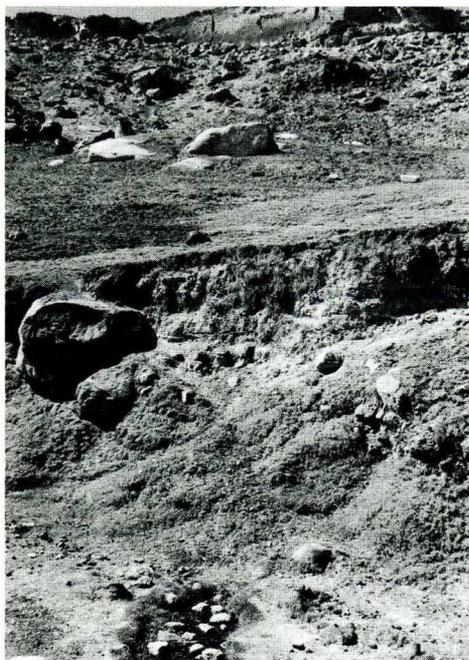


Figura 11. Manantial en la base del talud donde se encuentra el sitio TU-60, Qbda. Tulán, Salar de Atacama (cortesía de L. Núñez).

En suma: el grupo estilístico Taira y sus símiles parecieran extenderse a lo largo de una franja de 330 km, entre los 21° y 24° Lat. S, por las quebradas altas del interior de la II Región, generalmente por sobre los 3.000 m de altura.

LA DIMENSIÓN CRONOLÓGICA

El más básico problema que encara la investigación del arte rupestre es la cronología. Pese a todos los avances técnicos hechos durante el último tiempo, recién existen medios relativamente seguros y rutinarios de fecharlo directamente. Con todo, las dataciones siguen obteniéndose, en gran parte, a través de medios indirectos y tienen carácter incierto y, en la inmensa mayoría de los casos, relativo (Prous 1989). Esta es, probablemente, una de las principales razones por las cuales los arqueólogos se resisten tanto a integrar al arte rupestre en sus reconstrucciones sobre la vida prehistórica. Pese a estas reticencias, en el caso de Taira es posible pronunciarse tentativamente a este respecto.

Sobre la base de los fragmentos cerámicos encontrados en la superficie del sitio-tipo de Taira (SBa-43), Rydén (1944: 87, 93, Figura 59) sugirió que los autores del arte rupestre de Taira correspondían a la población “atacameña” que fue enterrada 45 km aguas abajo en el valle, en el cementerio “Los Antiguos” de Lasana, muy cerca del pukara del mismo nombre. En términos actuales, esta población equivale a la fase II del Complejo Lasana, tentativamente fechada entre 800 y 1470 d.C. (Pollard 1970).

Por nuestra parte, pozos de sondeo y dataciones en SBa-43 sugieren que el arte rupestre tiene una data más temprana que la señalada por Rydén. Una vasija que se halló enterrada junto a una de las estructuras del mencionado sitio (Figura 12), es muy parecida a otra que Rydén (1944: Figuras 18A y B) publica como procedente del pukara de Lasana y adjudica-

ble a Lasana II. No obstante, la vasija de Taira —que estaba en una capa ocupacional que cubre parte de uno de los paneles— fue fechada por TL en 615 ± 190 d.C. (UCTL-133). Vasijas similares encontradas en otros sitios con arte rupestre del área (SBa-158 y SBa-159), han proporcionado fechas TL algo más tardías: 880 ± 100 d.C. (UCTL-134) y 1050 ± 100 d.C. (UCTL-137), respectivamente. Estas ocupaciones corresponden a la fase inmediatamente pre-Quinchamale en la secuencia local. Sin embargo, un análisis de C-14 de un madero de cactus de la bóveda de la estructura principal del sitio-tipo que cubre parte de un panel, produjo una fecha de 220 ± 100 d.C. (BETA-29760, fecha sin calibrar). Estas dataciones ayudan a fijar un *terminus ante quem* para algunos paneles, esto es, edades mínimas para el momento de su ejecución. Uno de los paneles habría sido hecho con anterioridad a 615 d.C. y otro sería anterior a 220 d.C. En la secuencia regional, estas fechas corresponden a las fases Lasana I (400-800 d.C.) y Loa II (200 a.C. - 400 d.C.), respectivamente (Pollard 1970).

En realidad, hay cierto fundamento para pensar que el arte rupestre de Taira es de una insospechada antigüedad. El mencionado sitio TU-60, en Quebrada Tulán, contiene un arte rupestre análogo al de Taira que, según la evaluación preliminar de Núñez (comunicación personal 1993), corresponde a pastores portadores de cerámica temprana, posiblemente de la fase Tilocalar (ca. 1200-450 a.C.). En términos loínos, esto equivale a un desarrollo pre-Vega Alta y Vega Alta (Pollard 1970) y contemporáneo con las ocupaciones pastoras tempranas de la aldea Chiuchiu-200 (Benavente 1985), en el Loa Medio. En forma coherente, un reciente análisis radiométrico de una muestra de carbón de la base del depósito en el sitio-tipo Taira, produjo una fecha de 650 a.C.

Sobre la base de ciertas correlaciones-por-contigüidad-de-emplazamiento observadas por nosotros entre sitios arcaicos/formativos y sitios con paneles de la “tradición naturalista” de arte rupestre (Berenguer et al. 1985; Berenguer & Cáceres 1989), tendemos a pensar que el grupo Kalina es el producto de sociedades arcaicas, posiblemente del complejo Chiuchiu (Berenguer et al. 1985), y que el grupo Taira es el resultado de la actividad de sociedades



Figura 12. Vasija de cerámica encontrada en el sitio-tipo de Taira, fechada por TL en 615 ± 190 d.C.

formativas, quizás de los complejos Vega Alta o Loa. Habría así una sucesión estilística de Kalina a Taira. Con todo, tanto la filiación cultural de las comunidades locales como sus presuntas vinculaciones con grupos estilísticos específicos son hipótesis que requieren ser comprobadas.

Pese a las dataciones tempranas, es obvio a través de las fechas de las vasijas mencionadas, que estos aleros con arte rupestre del grupo Taira estuvieron ocupados por lo menos hasta fines de la fase pre-Quinchamale (ca. 1000 d.C.). Por lo demás, Rydén (1944: 93) sostiene que el hecho de que las figuras de Taira sitio-tipo estén con frecuencia superpuestas unas a otras, podría considerarse como evidencia de que no fueron ejecutadas durante un período corto. Aunque en arte rupestre la superposición de figuras no es, necesariamente, sinónimo de diferentes componentes culturales (particularmente, cuando no hay diferencias estilísticas entre ellos), cabe la posibilidad de que en el caso del patrón Taira éste siguiera haciéndose y rehaciéndose, usándose y reusándose, por lo menos hasta tiempos pre-Intermedio Tardío. Nuestras investigaciones en el Sector Santa Bárbara indican que, en algún momento entre 1000 y 1200 d.C., los ocupantes de abrigos rocosos con arte rupestre del grupo Taira abandonaron estos lugares para instalarse en localizaciones del valle más propicias para el tráfico de caravanas interregional (Berenguer, en prensa b.). Si bien en tiempos Intermedio-Tardíos no es posible descartar la existencia de un grupo epigonal o residual a Taira (e.g., el grupo Milla), en este período irrumpe en el Sector una tradición esquemática en concomitancia con el caravaneo interregional, cuyos cánones estilísticos, iconográficos y locacionales son radicalmente diferentes a los que caracterizan al grupo Taira.

LA DIMENSIÓN SEMÁNTICA

El estudio de la dimensión semántica del arte rupestre implica una preocupación por la relación entre los signos y su significado (Smits 1990). ¿Cuáles son los códigos o convenciones culturales implicados en la iconografía del grupo Taira? Las opiniones a este respecto presentes en la literatura son pocas y en su mayoría corresponden a intentos muy básicos de atribuir significados, identificando —directamente— lo que se observa en las “escenas”. En general, los investigadores ha sido fuertemente empiristas, incursionando rara vez más allá de lo inmediatamente observable. La verdad es que en todo los Andes son muy pocas las investigaciones serias que se han arriesgado a interpretar el sentido que el arte rupestre tuvo para quienes lo crearon (van Kessel 1976).

Por ejemplo, refiriéndose a un panel del sitio Taira (Figura 13), Rydén (1944: 80-81, Figura 49) sostuvo: “it appears to have been the artist’s intention to depict a definite episode, viz. a herd of llamas being driven along by a number of men” portando hondas en las manos.

Pucher de Kroll, por su parte, intentó una interpretación más perspicaz de este mismo panel:

[...] sin duda alguna, es una demostración de una cazería [sic] “Chako” de dichos animales [...] *El auquénido grande del cual se hace mención en este trabajo, demuestra otro más pequeño que está posesionado [sic], al parecer, debajo la barriga, o también al lado, del regazo materno, a manera de una cría que busca protección y alimento,* y es curioso observar que debajo de la barriga del joven auquénido se puede ver un grupo de 6 antropomorfos, cuya interpretación ideológica pudiera representarnos, las tres primeras familias de la genealogía andina que vinieron a poblar dichas regiones y las cuales tenían por protección al auquénido cosmogónico, el que les “proveía de todo sustento y aumento” en esta vida terrenal (Pucher de Kroll 1950: 234-235, énfasis mío).

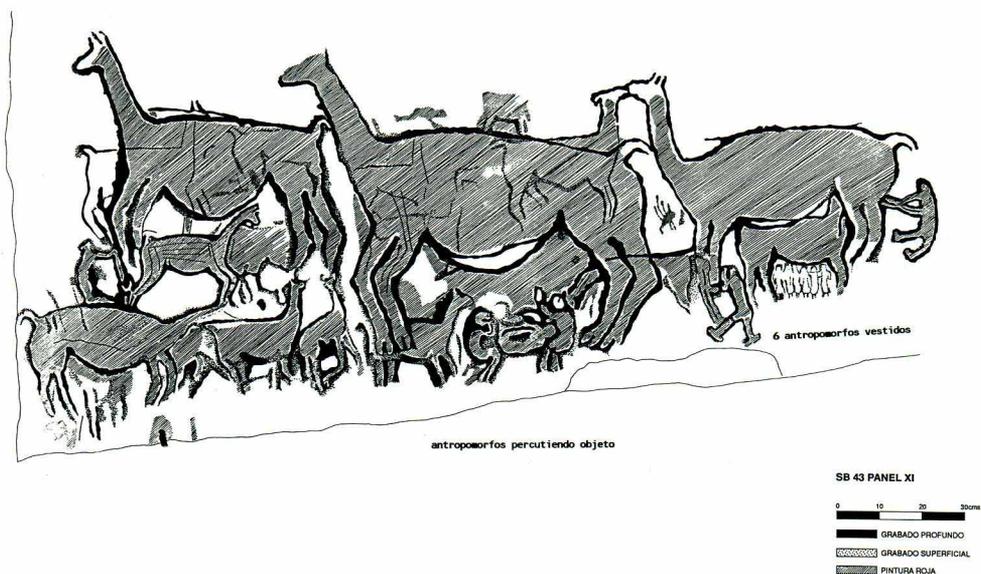


Figura 13. Parte superior del panel IX del sitio-tipo de Taira (dibujo: Paola Moreno).

Comentando el mismo panel, Mostny (1969: 139) observó “escenas de camélidos con cazadores desnudos portando arcos y grupos de personas vestidas quienes acorralaban a los animales”. Niemeyer (1972: 161), por último, y en relación al mismo panel comentado por Rydén, Kroll y Mostny, vio “escenas de caza (...) con hombres evidentemente armados con arcos”. En un enunciado más general, Taira es clasificado por Mostny y Niemeyer (1983: 127 y 139) dentro de las escenas narrativas de caza. Sea como sea, la circunscripción del grupo estilístico Taira exclusivamente a las quebradas altas de la II Región (véase sección La dimensión espacial) y muchas veces a sectores de altitud marginal para la agricultura o donde la agricultura intensiva fue practicada sólo desde el Período Intermedio Tardío en adelante (caso del Alto Salado), sugiere, en efecto, que sus artífices y usuarios mantenían un modo-de-vida basado en la caza o en el pastoreo de camélidos.

Dos de los cuatro autores que hemos mencionado consideraron interpretaciones alternativas a las que habían señalado en primer lugar, particularmente respecto a si se trata de escenas de caza o de pastoreo. Rydén (1944: 84-88) admitió que, quizás, las figuras están asociadas con la caza de camélidos salvajes y Niemeyer (1967a: 161) expresó la posibilidad de que dichas figuras se relacionen con la crianza de camélidos domésticos. Es evidente que la ambigüedad en la interpretación de las figuras en términos de sistemas de subsistencia tan amplios, como son los de caza y pastoreo, se debe en parte a la dificultad que existe en identificar las diferentes especies de camélidos únicamente a partir de representaciones gráficas. En arte rupestre a menudo es imposible distinguir entre figuras de camélidos salvajes (guanaco y vicuña) y domésticos (llama y alpaca), una dificultad que también encaran los analistas de fauna que trabajan con fragmentos óseos de estos animales.

Inspirados parcialmente en Mostny (1969) y van Kessel (1976), y como una reacción al énfasis empirista que prevalecía entonces en los estudios de arte rupestre del norte de Chile, a mediados de los años '80 llevamos a cabo un estudio piloto de la dimensión semántica del arte rupestre de Taira. Sobre la base de analogías estructurales con mitos de Huarochirí (cerca de Lima), Chinchaycocha (Perú) e Isluga (norte de Chile), nuestro análisis inicial concluyó que Taira es un arte rupestre vinculado a una ideología de pastores (cf. Ávila 1983 [1598], Gow & Gow 1975 y Martínez, G. 1976). En efecto, una de las posibles

“lecturas” del sitio, es que los paneles analizados estén expresando un concepto andino sobre la creación y mantención de los camélidos domésticos (Berenguer & Martínez 1986, 1989). Su iconografía (camélidos, crías de camélidos, seres humanos, aves, vulvas, orificios), así como la localización de sus paneles (junto a manantiales), se relacionarían a creencias tanto sobre el origen de las llamas en los manantiales como acerca de la multiplicación de los rebaños (Figura 14).

Las aves son un componente especialmente importante en esta interpretación (Figura 15). Hoy en día en los Andes la asociación entre camélidos y aves es parte de una ideología de pastores (Flores Ochoa 1981; Mariscotti 1978; G. Martínez 1976). A las llamas y alpacas suele ponérseles nombres de aves, tales como *chullumpi*, *suri*, *kiu*, *qellwayto*, *wallata*, etcétera. Todavía más, una de las principales constelaciones de “nubes oscuras” de la etnoastronomía quechua es precisamente *Yutu*, la Perdiz Celeste, la que se encuentra espacial y conceptualmente muy próxima a *Yakana*, la Llama Celeste (Urton 1981). Al parecer, para los aymaras de Isluga (norte de Chile) los *chullumpis* son aves míticas que tienen un gran parecido con los patos, pero sin corresponder a ninguna especie de ánade en particular; sin embargo, entre sus vecinos uru-chipayas de Coipasa (ellos mismos pertenecientes a una edad mítica para los aymaras), los *chullumpis* son una reconocible especie de pato que puede ser vista en los arroyos del río Lauca (G. Martínez y V. Cereceda, comunicación personal 1985). Por otra parte, Flores Ochoa (1981: 200) señala que a los camélidos machos empleados como sementales en la región de Cuzco se les denomina *chullumpis* (nombre de pájaro asociado al poder genésico masculino). Según Gentile (1984-85 citando al padre Albornoz), en el Cuzco las *vilcanas* o morteros para semillas de *vilca* o *cebil* tienen forma de camélidos y se les denomina *chullumpis* si representan llamas e *illas* si representan alpacas. Añade que en el Cuzco efectivamente se refieren a animales machos, pero que en el noroeste de Argentina se han encontrado *vilcanas* que representan hembras con su cría; dada esta dualidad, la autora se pregunta si en las ceremonias para pedir

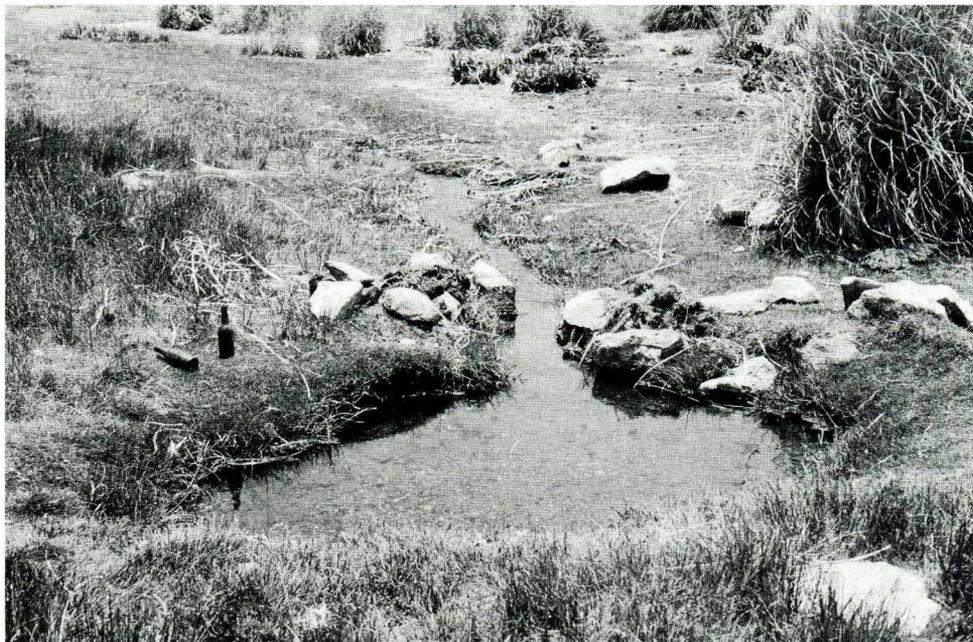


Figura 14. Uno de los 16 manantiales de la localidad de Taira.



Figura 15. Panel VIII del sitio-tipo de Taira (dibujo: Paola Moreno).

por el aumento del ganado, que incluye el uso de estas *vilcanas*, da lo mismo referirse al poder genésico de los machos que a la fertilidad de las hembras (Gentile 1984-85: 212, Figura 1C).

En fin, sea mítico o real, represente sólo a llamas o también a alpacas, se refiera puramente a animales machos o a machos y hembras sin distinción, lo cierto es que el *chullumpi* está asociado a la reproducción y fertilidad de los rebaños. Entender la relación simbólica entre camélidos y aves es de vital importancia para comprender la ideología del pastoralismo andino y su manifestación en diferentes contextos iconográficos prehispánicos o posteriores⁵. M. E. Grebe (1989-90: 41, 45, 47) dice que los pastores de Isluga creen que el *chullumpi* es el ánima o alma de la llama, que “vive” en ella y que es bueno para la multiplicación de su ganado, colocándose ejemplares embalsamados de estos pájaros, de uno y otro sexo, en los costados de la *mesa* ritual que despliegan en las ceremonias de marcado de animales. Quizás porque comparten ciertos atributos como patas y cuello largo y los colores matizados, el *chullumpi* sea una suerte de *alter ego* de la llama; ambos tienen el poder de transformarse en el otro. Incidentalmente y siempre de acuerdo a Grebe, los islagueños piensan que el *chullumpi* y los humanos tienen un remoto antepasado común.

Retomando nuestro argumento: sobre bases que son extrínsecas a las representaciones (Clottes 1989), concluimos en el estudio que comentamos que las figuras de camélidos de Taira no corresponden a especies salvajes (guanacos o vicuñas), sino a especies domésticas

⁵ Para un ejemplo prehispánico de esta relación simbólica camélido/ave en iconografía, véanse las figuras anatómicas que flanquean a la figura central en la portada del trabajo sobre Pica-8 de Zlatar (1984). Para un ejemplo etnográfico, véase Adelson y Tracht (1983: 141).

(llamas o alpacas). La implicancia de nuestro análisis, por lo tanto, es que los autores/usuarios del arte rupestre de Taira desarrollaron sus actividades de subsistencia dentro de un modo-de-vida esencialmente ganadero. Esta conclusión es ratificada (si bien no en forma concluyente) por las fechas recientemente disponibles para el sitio, ya que éstas remontan la ejecución de este arte rupestre a un período en que es más razonable esperar encontrar allí ocupaciones pastoralistas que propiamente cazadoras-recolectoras. De hecho, en los sitios con arte rupestre del grupo Taira no se han encontrado, hasta ahora, depósitos arqueológicos atribuibles al Arcaico. Así, este grupo estilístico aparece como un arte más propio de pastores que de cazadores.

En fin, sobre la base de múltiples fuentes hemos procurado demostrar que existen relaciones sistemáticas entre la iconografía de Taira y ciertas creencias ganaderas actuales de amplia dispersión en los Andes.

El ritual es otra de las expresiones del sistema cognitivo de una cultura que puede revelar esta clase de conexiones con el arte rupestre (Lewis-Williams 1983). En consecuencia, una posibilidad de interpretación que surge de nuestro análisis es que el arte rupestre de Taira tenga que ver con ritos ganaderos de similar dispersión en el mundo andino.

Uno de los rituales ganaderos que aparece como más sugerente en este sentido es el que tiene lugar con ocasión del marcado de los animales. Como parte de estas ceremonias de marcado (denominadas *waytakuy*, *señalakuy*, herranza, floreo, etcétera, según la región), algunas llamas son vestidas como personas y algunos pastores se cubren con los cueros del ganado sacrificado durante el año e imitan brevemente a las llamas (Mariscotti 1978: 171). Así, en el contexto de estas ceremonias se traspasan y vuelven difusos los límites entre “animalidad” y “humanidad”, cuestión que recuerda el dato de Grebe sobre un antepasado común para humanos y *chullumpis* entre los islagueños. De hecho, es el momento en que los pastores se entregan a toda clase de juegos sexuales (Ambrosetti 1899; Aranguren 1975; Delgado 1971; Quispe 1969), sugiriendo que la fecundidad de los animales se vincula estrechamente con la de los humanos (Mariscotti 1978; Palacios 1981). Dos o más de los mejores recentales del rebaño, de distinto sexo, pueden ser “casados” o apareados simbólicamente (*llamatinku*, entrevero, *killpi*, empadres o siembra del ganado). En algunas regiones, los pastores muestran una marcada preferencia por contraer matrimonio durante este período (Aranguren 1975). A veces, la concurrencia baila la Danza del Kiyu (*kiula*, en otras regiones), un baile con claras connotaciones sexuales y de fertilidad, en la que se imita la conducta de esta ave (*Tinamotis petlandii*) semejante a la perdiz (Delgado 1971; para bailes relacionados con el *chullumpi*, véase Grebe 1989-90). Las llamas, en tanto, son engalanadas y/o pintadas con *taku* u ocre rojo (Aranguren 1975; Delgado 1971; Mariscotti 1978), que es el color preferido de las deidades. Hay datos de que a las hembras que han quedado preñadas en el “entrevero” se les cuelga un cordón de lana de varios colores en la cola, “como señal para no volverles a poner macho” (Palacios 1981).

En ciertos lugares, estos rituales están asociados a lagunas, manantiales u “ojos de agua”, denominados *pukios* (quechua) o *juturis* (aymara) que son los agujeros creacionales de los camélidos y de donde éstos surgen bajo la forma de *chullumpis* (Martínez, G. 1983). En localidades atacameñas como Peine a estos “ojos de agua” se les denomina *ckepiac* y en Socaire reciben el nombre de *tami*, voz quizás relacionada con el vocablo aymara *thami*, que significa “entre dos luces de parte de noche, o antes de amanecer claro” (Bertonio II.: 344 citado por Barthel 1986). Uno de los significantes más importantes para identificar a un *juturi* en la comunidad de Isluga es la presencia de los *chullumpis*. En los relatos de *juturi* (G. Martínez 1976: 284; cf. Grebe 1989-90: 45), se dice que durante la noche los hombres tratan de apoderarse de las llamas que salen del manantial, pero generalmente sólo logran arrancarles mechones de lana, los que, al clarear el día (o sea, con el “cambio de luces”), se convierten en plumas de *chullumpis*. Una persona que logró capturar con una soga a una “llama/*chullumpi*” en uno de estos *juturi*, actualmente posee un abundante rebaño de llamas

que descenden de ese ejemplar. Hombres y mujeres, acompañados de tambores, invocan a los *juturi* “natales”, es decir, a los manantiales de donde provienen los animales de su rebaño.

Desgraciadamente, la literatura etnográfica andina no menciona al arte rupestre como parte de estos rituales ganaderos⁶. Sin embargo, las referencias etnográficas respecto a que estos rituales suelen realizarse en cercanía a manantiales u “ojos de agua”, que en ellos se emplean sogas, tañen tambores y se engalana y/o *pinta* a los camélidos de rojo, y que dichos rituales involucran de alguna forma a aves y se realizan para asegurar la fecundidad de los animales, son demasiado sugerentes como para ignorarlas en el caso de Taira. Recordemos que el arte rupestre del sitio-tipo se encuentra adyacente a un conjunto —único en el Alto Loa— de 16 manantiales, cuyas aguas termales afloran por el lado del valle donde se encuentra el volcán San Pedro y muy probablemente se originan en él (Figura 14). Presenta, además, figuras humanas en actitud de percutir un objeto ovalado, otras con lo que parecen ser sogas en las manos; figuras de camélidos en su inmensa mayoría pintadas de rojo y en un caso con la cola adornada con flecos que caen sobre los cuartos traseros; figuras de aves (incluyendo parinas, suris, perdices y aves fantásticas); y representaciones que aluden muy explícitamente a fertilidad (e.g., vulvas) (ver Figuras 13 y 15). El acto de “pintar”, sobre todo, supone en los Andes el dar vida a algo inerte (véase e.g., Molina [El Cuzqueño] 1959 [1575]: 118), un acto de creación vital que nos parece en extremo sugerente para vincular teóricamente rituales de fecundidad con un arte rupestre que ha sido conceptualmente ligado por nosotros a fertilidad del ganado (Berenguer & Martínez 1986, 1989).

Si bien habría que ser en extremo cuidadosos al extrapolar información etnográfica de los Andes Centrales a áreas relativamente distantes (aunque dentro de la macro-tradición cultural andina) y a un pasado que puede ser mucho más remoto de lo que se piensa (véase sección La dimensión cronológica), creemos que hay aquí insinuada una posible razón cultural de por qué se habrían representado camélidos domesticados, aves y vulvas en un lugar donde afloran manantiales relacionados con un volcán.

¿Pero a qué especie de camélidos domésticos corresponden las figuras de Taira? ¿Se trata de llamas o de alpacas? Por fortuna en este grupo estilístico las relaciones entre forma y contenido están basadas en una fuerte semejanza formal entre las figuras y los animales que se desea representar. Gracias a esta inusual iconicidad (*sensu* Hodder 1987b; cf. Morphy 1989; cf. Peirce 1931-33) es posible identificar, por ejemplo, a la mayoría de las especies de aves representadas en los paneles; incluso es posible catalogar como “míticas” o “fantásticas” a unas pocas de ellas por no tener equivalentes actuales en la naturaleza (J. Rothmann, comunicación personal 1988) (Figura 15). Según algunos especialistas, mientras las llamas tienen orejas, hocico y cuello largo, cuello recto, lomo redondeado, cola enroscada y separada del cuerpo, y patas largas, las alpacas presentan orejas, hocico y cuello cortos, cuello encorvado, lomo recto, cola pegada a los cuartos traseros y patas cortas en relación al cuerpo (Flores Ochoa 1991). Un cotejo de estos rasgos diagnósticos con las figuras de camélidos de Taira permite concluir con cierta seguridad que las figuras de camélidos no corresponden a alpacas, sino a llamas. Es también posible entregar evidencia circunstancial en apoyo a nuestra idea. Hasta ahora no hay registro de alpacas en contextos arqueológicos preinkaicos de la región (Benavente, comunicación personal 1991). Lo mismo ocurre

⁶ Es posible que esto se deba a una ausencia objetiva, quizás como resultado de las medidas represivas en relación a las figuras de “animales que los yndios pintan en cualquier parte” impuestas por el Virrey Toledo en el siglo XVI (Berenguer & Martínez 1986: 98, nota 2). También puede ser que los etnógrafos no hayan puesto suficiente atención en estos aspectos: en nuestra área de estudio, virtualmente todas las estancias se localizan en lugares inmediatamente adyacentes a sitios con arte rupestre y en varios casos los paneles están en los mismos corrales del ganado (Villaseca 1995 Ms.). Estamos investigando esta asociación en nuestro proyecto.

aparentemente en el noroeste argentino (M. Tarragó & H. Yacobaccio, comunicación personal, 1994). Por otra parte, la actual presencia de alpacas en la vecina Región de Tarapacá parece ser —al igual que en otras partes distantes del núcleo andino— un fenómeno reciente, ligado al interés por su fibra en el mercado mundial (Flores Ochoa 1991). No hay razones, por lo tanto, para pensar que los camélidos representados en Taira corresponden a alpacas.

En síntesis: se ha insistido en esta sección que el arte rupestre de Taira es parte de una ideología de pastores de llamas y se ha sugerido que las figuras fueron ejecutadas ajustándose a códigos o convenciones análogas a las que subyacen a las actuales ceremonias andinas de marcado del ganado, con muchas de sus connotaciones de fertilidad para los animales y para los propios pastores.

LA DIMENSIÓN PRAGMÁTICA

El estudio de la dimensión pragmática implica un interés por el propósito, rol o función del arte rupestre para sus creadores y/o usuarios (Smits 1990). Una de las asunciones básicas del estudio de esta dimensión, es que el arte rupestre tenderá a localizarse en forma estructurada y regular en relación tanto al medio natural como a otros restos culturales. Esto es así porque el arte rupestre es un registro parcial de sistemas de asentamientos prehistóricos y se halla integrado con las diversas esferas de la vida de las sociedades.

Los pronunciamientos sobre la función del arte rupestre de Taira son escasísimos. Rydén (1944: 85-86), por ejemplo, nota que los dos sitios de arte rupestre de Taira se hallan en vecindad inmediata a un manantial (en realidad son 16) que brota del muro del cañón y sostiene que las construcciones que allí aparecen podrían estar indicando la realización de rituales conectados con este arte parietal. Dado que el agua es tan crucial en el desierto para hombres y animales, Rydén (1944: 85 y 88) sugiere que todo el conjunto (arquitectura y arte rupestre) estaría conectado a nociones mágicas para asegurar el abastecimiento del vital elemento. Mostny (1969: 135), por su parte, en una acotación desalentadoramente muy breve, concuerda con Rydén en que el arte rupestre de Taira tiene una “función mágica”, aunque sin desarrollar más esta idea. Como se puede apreciar, esta dimensión del arte rupestre permanece virtualmente inexplorada en el caso de Taira.

Dado que hemos avanzado la idea de una vinculación entre rituales de arte rupestre y ceremonias análogas a las actuales de marcado de ganado en los Andes, una forma de estudiar esta dimensión es explorar qué puede haber de pragmático en estas ceremonias. Por conveniencia, aunque con todas las precauciones y matices del caso, recurrimos a la síntesis sobre los pastores andinos ofrecida por Flannery y co-autores (1989: 25-26, 36-37, 145, 178-179 y pss.) en algunos capítulos de su trabajo.

Según esta síntesis, en aquellas partes de los Andes donde el *ayllu* (un grupo de parentesco endógamo, patrilineal y corporado) es demográficamente pequeño (como ocurre en el Alto Loa), los matrimonios deben ser inter-*ayllu*. A fin de evitar el incesto, el individuo debe casarse sólo con aquellas personas con las cuales no tiene una relación de parentesco por tres o cuatro generaciones. Los agricultores y pastores pueden pertenecer a los mismos *ayllu* y comunidades, pero mientras los primeros residen en aldeas, los segundos lo hacen en pequeñas y aisladas estancias. Como prácticamente todos aquellos que residen en una estancia son parientes demasiado cercanos para elegirlos como cónyuges, es preciso mantener relaciones de amistad con otras personas a través de una amplia red de estancias y aldeas, dispersas por muchos cientos de kilómetros cuadrados. La mantención de esta red se consigue por medio de una serie de obligaciones basadas en el *ayni*, un concepto andino de reciprocidad simétrica. Cada persona tiene obligaciones con los miembros de su *ayllu* y estas obligaciones se hacen extensivas a los parientes políticos vía matrimonio. El término

“parientes políticos” puede hacerse extensivo incluso a personas que no son parientes, pero que ofrecen participar de dichas obligaciones. Esta inclusión de “miembros honorarios” del *ayllu* es necesaria, ya que no existe ningún otro contexto en el que se pueda extender la reciprocidad a los forasteros.

Las llamas, por otra parte, se heredan patrilinealmente y, por lo tanto, se mantienen dentro del *ayllu*. Empero, no pertenecen al pastor, sino a los “dioses de los cerros” (denominados *wamani*, *roal*, *urqu*, *apu*, *mallku*, etcétera, según la región). Estas deidades viven en la montaña más cercana al corral y tienen el poder de hacer que el rebaño prospere y aumente, pero a cambio exigen rituales bajo la forma de “pagos” y plegarias. Dos veces al año (en agosto y febrero), la tierra se abre y las deidades —hambrientas de ofrendas— salen de su reposo y caminan por la tierra. Son meses peligrosos, ya que el movimiento de las divinidades implica desorden y potencial destrucción; hay que hacer lo indicado para que vuelvan a su reposo, restaurando el orden y alejando la amenaza del desastre (cf. Martínez, J.L. 1986). Agosto y febrero, por lo tanto, son períodos en que las relaciones del pastor con sus deidades se tornan inestables, y es preciso renovarlas. Esta ceremonia de renovación no es otra cosa que una forma particular de *minka*, un concepto andino de reciprocidad asimétrica. El pastor “paga” a las deidades con libaciones y sahumerios y sacrifica ritualmente a un animal con la finalidad de que, más adelante, aquéllas permitan que su rebaño se multiplique.

Suegros, yernos y nueras cumplen con sus obligaciones rituales, y aquellos visitantes no emparentados que contribuyen al éxito de la ceremonia son tratados como parientes ficticios. Esto es consistente con la idea de que todos —incluso los forasteros y las llamas— pueden participar en la ceremonia si, para el bien del ritual, ambos pueden ser considerados como miembros del *ayllu*. Durante el desarrollo de la ceremonia, el pastor acostumbra dar una llama viva como regalo a uno de los participantes. Puesto que normalmente las llamas se heredan patrilinealmente, este acto (denominado *suñay* en algunas regiones) proporciona un mecanismo para mover llamas desde rebaños grandes y prósperos a otros pequeños y amenazados de extinción, con independencia de los criterios de parentesco. De esta manera se asegura que los pastores menos exitosos puedan aumentar sus llamas y que en alguna ocasión en el futuro, dadas las cíclicas bajas en el monto de los rebaños (por enfermedades, predadores, etc.), éste pueda hacer lo propio con otro pastor en dificultades. Hasta aquí la recapitulación del texto de Flannery y colaboradores.

Vemos así que ciertos rituales ganaderos andinos de la actualidad se sitúan en una suerte de interfaz entre el sistema de creencias, las relaciones sociales, los procesos ecológicos y el sistema de asentamiento/subsistencia de los pastores. Probablemente, ceremonias análogas a las reseñadas proporcionaban en el pasado el contexto institucional para la circulación e interacción de gentes y animales sobre una área que es extensísima, y que, por añadidura, durante el Formativo temprano era seguramente de una densidad demográfica muchísimo más baja que en tiempos posteriores. Esta circulación e interacción no se relacionaba necesariamente con el tráfico de caravanas, sino con una movilidad mucho más ampliamente entendida, a veces de muy larga distancia y abiertamente ligada a la reproducción de las en ese entonces incipientes y al parecer frágiles comunidades simbióticas de pastores y camélidos domésticos.

¿Pero cómo entra aquí el arte rupestre? La verdad es que los vínculos que hemos sugerido entre rituales ganaderos y sitios de arte rupestre no son puramente teóricos. M. P. Flores (1988), por ejemplo, describe un abrigo con pinturas de camélidos, denominado *Llamayoq-qaqa*, que es parte de un circuito de peregrinaje de los actuales pastores en Písaq (Cuzco). Según los informantes, el espíritu de la montaña reside en el abrigo y las figuras simbolizan los hatos que entran y salen de los corrales construidos por la deidad. Los pastores ofrendan allí hojas de coca y solicitan que la deidad permita el aumento de los rebaños. Esta deidad es, así, la propiciadora de la fertilidad de los camélidos y el abrigo es

el sitio donde dicha deidad realiza actividades propias del pastor. La manifestación divina de su poder se concreta más tarde en la procreación de los rebaños de llamas y alpacas. En cierto sentido, entonces, los camélidos pintados en el abrigo funcionan como símbolos prefigurativos que, al igual que el rito de las “llamitas de greda” observado por van Kessel (1976) entre pastores actuales de Cariquima e Isluga (norte de Chile), poseen en sí mismos una fuerza realizadora especial: serían parte de rituales de producción, una suerte de “tecnología simbólica” en que los símbolos “imitan su finalidad” (van Kessel 1992; cf. Godelier 1978)⁷.

En realidad, no hay que ir tan lejos como Písaq, Cariquima o Isluga para encontrar vínculos entre actuales ritos ganaderos y sitios de arte rupestre. En la vecina localidad de Inacaliri hay una cueva cuyas paredes presentan grabados con forma de “vulvas”, a la que los pastores del lugar llaman “Cueva de las Chuchas” (chilenismo por órgano femenino); hay cierta información relativa a que estas “vulvas” de Inacaliri operan hoy en día dentro de un contexto de ritos de fecundidad del ganado (C. Aldunate & V. Castro, comunicación personal, 1985). Más aún, se nos ha informado que, hasta hace unos 50 años, en el Alto Loa se hacían ceremonias de “floreo” o marcado de las llamas frente a cuevas adyacentes a vegas y manantiales. Las ceremonias eran acompañadas por tañido de tambores y a ellas acudía gente de toda la zona, incluyendo parientes, compadres y “entrantes” o forasteros (Manríquez 1988; Martínez, J.L. 1988). Significativamente, estas cuevas contienen arte rupestre del grupo estilístico Taira.

Por otra parte, los vínculos estructurales entre los signos rupestres y geográficos del sitio-tipo de Taira con algunos elementos del mito huaroquirano de *Yakana*, tales como la Llama, su Cría y la Perdiz celestes (nótese la centralidad de estos animales en Figura 15), así como la congruencia formal de algunos de los componentes del mito con la información etnoastronómica recogida por Urton (1981) en una comunidad de agricultores cercana al Cuzco (véase Berenguer & Martínez 1986) y, más significativamente, por miembros de nuestro equipo en el vecino río Salado (Magaña 1995 Ms.), justifican una exploración de las posibles implicancias arqueoastronómicas de este sitio⁸.

Ya a mediados de este siglo Pucher de Kroll propuso una interpretación en esta dirección:

Al respecto nos hablan los Proto Historiadores, Polo de Ondegardo, Garcilaso de la Vega, Fray Calancha, Acosta, Arriaga y otros, los que nos transmitieron uniformemente, que en aquellos tiempos “*los indios adoraban en el cielo una llama con su cría, que está debajo de su regazo, y a cuyo cargo están los demás de la tierra*”. Esta transmisión verbal y literal hasta nuestro tiempo nos demuestra claramente una de las configuraciones cosmogónicas del Zodíaco blanco el cual se publicará en otra oportunidad, siendo así, que *los Picto y Petroglifos de Taira, son la repetición ideológica que representan en su conjunto un tema “propiciatorio y expiatorio” culto que se rendía en tiempos pasados, a las diferentes deidades del Firmamento*. Según las interpretaciones dadas en sentido comparativo, los Picto y Petroglifos de Taira nos demuestran por lo siguiente una escena de cacería de los auquénidos, y es obvio afirmar que dichas representaciones rupestres en su conjunto alegórico sean de influencia cosmogónica, procedente del Auquénido cosmogónico, el Thia Hua-

⁷ A unos 7 km al S de Taira hemos entrevistado lo que parece ser una vigencia actual de esta “tecnología de símbolos prefigurativos que imitan su finalidad”. En la recién pasada víspera de San Juan, una familia de pastores locales construyó varias miniaturas de corrales de piedra junto a la fogata que hacen para esa festividad, declarando que a los corralitos se les deja la puerta abierta para que entren más animales y multipliquen (Villaseca 1995 Ms.b).

⁸ La Memoria de Título en Arqueología de Flora Vilches, Universidad de Chile, está abordando esta cuestión dentro de los marcos de nuestro proyecto de investigación (Vilches 1995 Ms.).

nako, o mejor dicho del “Huanako, muy lejano” esto es, del más allá, en el Cosmos (Pucher de Kroll 1950: 235, el primer énfasis es del autor, el segundo, mío)⁹.

Recientes investigaciones etnoastronómicas nuestras en la vecina cuenca alta del río Salado (Magaña 1995 Ms.), muestran que en esa área la población nativa efectivamente reconoce y observa los solsticios y basan sobre estas observaciones pronósticos sobre el curso de las estaciones, futuras condiciones meteorológicas y mayor o menor fecundidad de la tierra y el ganado. Más aún, el conocimiento de las constelaciones básicas es compartido por la mayoría de los aldeanos, si bien el conocimiento preciso de otras pareciera reservado a unos pocos especialistas rituales. Los informantes identificaron 11 constelaciones, incluyendo varias conocidas, aunque con otro nombre, como la del Llamu o Guanaco y la del Llamito (La Llama y su Cría), además de otras no reportadas hasta ahora, tales como la del Quirquincho y el Revolcadero de Llamu. Hubo también otras reportadas y no reportadas en la literatura andina que fueron sólo mencionadas, pero no identificadas en el cielo (las del Buitre, el Rey de Espadas, el Carcancho, el Sapu, etc.). Si el conocimiento astronómico actual entre los nativos de la región puede ser tomado como indicio de que en tiempos prehispánicos existieron allí conocimientos similares sobre los fenómenos celestes, no habría que descartar entonces una interpretación arqueoastronómica para Taira. Puesto que el conocimiento astronómico en las sociedades preindustriales siempre tiene que ver con las condiciones materiales de existencia (Urton 1981), ésta es una cuestión que aludiría a la dimensión pragmática del arte rupestre de Taira, es decir a la función o funciones que desempeñaban los signos rupestres en el problema de asegurar la subsistencia.

Concluyendo: se hipotetiza que el sitio de Taira, con sus complejas conexiones simbólicas entre iconografía rupestre, agujeros creacionales de los camélidos en la tierra (manantiales) y animales “dadores de vida” en el cielo nocturno (constelaciones de “nubes oscuras”), fue diseñado primariamente con el propósito de prefigurar simbólicamente lo que los pastores deseaban: la fertilidad y multiplicación de las llamas. Seguramente, toda la capacidad simbólica de lugares como éste era activada periódicamente durante ciertas ceremonias ganaderas (calendáricas o *ad hoc*), en las cuales, subyaciendo a la justificación explícita del evento (asegurar simbólicamente el aumento de los rebaños y su protección frente a enfermedades, predadores y otras mermas), estaba el crear y mantener las condiciones políticas y de interacción social que —en esa época— eran imprescindibles para la reproducción social y biológica de las antiguas comunidades ganaderas del desierto.

DISCUSIÓN

Presentando la problemática de Taira, hemos ofrecido varios ejemplos de cómo vincular a los estudios de arte rupestre con problemas específicos de la arqueología atacameña.

1. Por ejemplo, hay diferentes líneas de evidencia para sugerir que el grupo de arte rupestre de Taira es post-Arcaico y pre-Intermedio Tardío (ca. 1000 a.C. - 1000 d.C.). Precisar con mayor detalle la cronología de este grupo estilístico pasa a ser importante para la problemática arqueológica regional, ya que, como ha quedado insinuado aquí, podría tratarse de un arte rupestre ligado a una ideología del pastoreo temprano (Berenguer & Cáceres 1989). De esta manera, la presunta sucesión estilística Kalina/Taira (véase sección

⁹ Cuando señalamos las relaciones que veíamos entre las constelaciones de “nubes oscuras” de la Llama, su Cría y la Perdiz en la etnoastronomía andina, y ciertas figuras rupestres del sitio-tipo de Taira (Berenguer & Martínez 1986, 1989), no conocíamos aún estas interpretaciones de Pucher de Kroll.

La dimensión cronológica) podría estar repitiendo a nivel de la expresión simbólica, la misma relación evolutiva que algunos autores advierten entre el complejo Arcaico tardío Puripica y la fase del Formativo temprano Tilocalar, ambos de la cuenca del Salar de Atacama (Núñez 1994). O, para ponerlo en términos de la periodificación del río Loa: entre el complejo del Arcaico temprano Chiuchiu y el complejo del Formativo temprano Vega Alta. De ser así, esto daría un renovado significado a la temprana aldea de pastores del Formativo temprano en Chiuchiu-200, situada a unos 55 km al sur de Taira (Benavente 1985; cf. Cáceres & Berenguer 1993).

2. En cuanto a su espacialidad, Taira parece ser un grupo de arte rupestre cuya dispersión abarca un área mucho más amplia que la localidad homónima. Tal como bien lo anticiparan Mostny y Niemeyer, tendría presencia no sólo a lo largo del Sector Santa Bárbara, sino también en las vecinas cuencas del Alto Salado y el Salar de Atacama. Lo importante son las implicancias que tendría esta extensa dispersión para la historia cultural de la Región Atacameña, ya que, independiente de las variantes estilísticas sub-regionales que surjan con la investigación en el futuro, Taira es parte de una amplia tradición naturalista que se extiende como un arco por cerca de 330 km, virtualmente desde las nacientes del Loa hasta el extremo meridional del Salar de Atacama.

El punto es explicar por qué, si los procesos arcaicos tardíos y formativos tempranos de las vertientes occidental y oriental del macizo andino son paralelos y tan interrelacionados entre sí (Núñez 1994), hasta ahora no hay ningún grupo estilístico naturalista convincentemente atribuible a esos períodos en regiones inmediatamente trasandinas (Podestá, comunicación personal 1994). Al estado presente de la investigación, el tratamiento naturalista de los camélidos en el arte rupestre de períodos tempranos aparece como una elaboración de grupos pastoralistas que es exclusivamente cisandina. Desde luego, habrá que continuar explorando la vertiente oriental, pero es indudable que, por ahora, sus símiles más estrechos fuera de la región se hallan, más bien, al norte, en la sierra de Arica (Niemeyer 1972) y en los Andes del sur peruano. Esta divergencia en patrones iconográficos tan amplios a ambos lados de la cordillera, es un típico problema de la “archaeology as long-term history” propuesta por Hodder (1987a [Ed.]), problema que es preciso abordar como tema de investigación en el futuro.

3. Con relación a la dimensión sintáctica, es en extremo urgente definir las propiedades formales de este grupo estilístico con el mayor detalle, a fin de establecer si la dispersión tan amplia de este grupo es entendible en términos de identidad o, más bien, de semejanza, así como determinar si las similitudes son puramente estilísticas o también iconográficas y locacionales. Nuestra revisión sugiere que hay cierta confusión en la adscripción estilística de algunos sitios de la región y que las descripciones e identificaciones pueden ser en algunos casos incorrectas o, al menos, incompletas. Hay aquí, entonces, una tarea descriptiva y analítica que es necesario emprender en un más detallado nivel de resolución.

En lo que se refiere a nuestras interpretaciones de la iconografía de Taira como relacionadas conceptualmente con el origen y multiplicación del ganado, éstas han sido criticadas porque nuestro análisis sobredimensionaría el plano narrativo-comunicativo del arte rupestre, en desmedro de su especificidad contextual, dejando entrever una concepción estática del proceso cultural, en el que arte y entorno son vistos como ilustración de un mito o ritual sujeto a reglas de identidad invariables (Gallardo et al. 1990). Puede que se esté en lo cierto al echar de menos una mayor contextualización y una concepción más histórica en nuestros trabajos previos. Es preciso avanzar en estos aspectos y nuestro proyecto actual fue diseñado para resolver falencias como éstas. Empero, pareciera que nuestros críticos no advierten suficientemente que hay una sutil pero muy importante diferencia, entre entender que vemos al arte rupestre de Taira como “simples ilustraciones de mitos orales” (sic), y entender —como en realidad fue nuestra conclusión— que las imágenes visuales y los mitos

pertenece a similares sistemas de significados subyacentes (para un comentario más ajustado a nuestro planteamiento, véase Morphy 1989).

Se nos podría cuestionar también la analogía que nos permitimos hacer con el mito de *Yakana*, por tratarse de un relato del Perú colonial recogido en Huarochirí, a miles de kilómetros de Taira y perteneciente a una cultura muy diferente a la representada en este último sitio, la que, por añadidura, es muy poco conocida. Habría que puntualizar, no obstante, que, además de ese mito sobre el origen de las llamas, consideramos en nuestro análisis al menos otros dos, uno de Chinchaycocha (Perú) y otro recogido en la mucho más cercana localidad de Isluga (norte de Chile). Con todo, existe un mito recogido recientemente por nosotros precisamente entre la propia población actual de la localidad de estudio (el mito de Los Toros del Sirawi) que, a primera vista, sugeriría similitudes estructurales con el de *Yakana*¹⁰. Por lo demás, el mito de *Yakana* es reminiscente, estructuralmente hablando, no sólo de ciertos aspectos de la etnoastronomía quechua en el Cuzco (Urton 1981), sino también de la de los tobas del Chaco (Newberry & Waag 1979-1982), los mapuches de Chile y Argentina y los *aonikenk* o tehuelches de la Patagonia (Coña 1973). Es decir, con áreas cultural y geográficamente tanto o más distantes de Taira que Huarochirí. Así, en lugar de rechazar de plano cualquier posible analogía en este sentido, parecería más interesante y productivo intentar explicar por qué se observan similitudes formales y estructurales, a veces tan estrechas, en contextos culturales, temporales y espaciales tan diferentes. No por desechar la reificación de “lo andino”, que ya es una aproximación en extremo particularista cuando se la ubica dentro de contextos más amplios de discusión, vayamos a caer en un hiperparticularismo de “lo huarochirano”, “lo atacameño”, “lo mapuche” o “lo tehuelche”.

Una primera respuesta tentativa al problema planteado por estas geográficamente amplias similitudes estructurales es que, subyaciendo a las manifestaciones andinas de estas estructuras, hay, quizás, conceptos desarrollados en la vertiente oriental de Sudamérica que fueron difundidos hacia esta vertiente en períodos muy remotos. Después de todo, las relaciones culturales entre regiones trasandinas y el norte de Chile están bien acreditadas durante el Formativo temprano (Núñez 1994; Núñez et al. 1974), lapso que —como hemos visto en la sección *La Dimensión Cronológica*— podría ser el período en que el arte rupestre de Taira fue ejecutado.

Una respuesta alternativa y quizás más compatible con la ausencia de una tradición naturalista de arte rupestre en períodos tempranos en regiones trasandinas, como también con la idea de un desarrollo más autóctono en nuestra región (Núñez 1994), podría ser que muchas de estas creencias compartidas derivan no de conexiones históricas directas con desarrollos culturales del otro lado de la cordillera, sino de un antiquísimo sustrato de creencias de cazadores-recolectores de Sudamérica, el que sentaría las bases de las creencias más tardías de pueblos pastoralistas de uno y otro lado de los Andes. Si, como dicen Browman (1974) y Núñez y Dillehay (1979; Dillehay & Núñez 1988), en los Andes el

¹⁰ A unos 2 1/2 km al W del sitio-tipo de Taira, en la ladera E de una estribación del Co. Colorado conocida como Sirawi o Co. Bramador, hay lo que los lugareños denominan un “ojo de arenas”. Este “ojo” o *juturi seco* (sensu G. Martínez 1976) exhibe singulares efectos visuales y acústicos (Berenguer 1994a; cf. Lindberg 1969: 63-65). Durante nuestra campaña de septiembre de 1994, una pastora local nos contó que “una noche andaba por allí un caballero y se puso a descansar al pie del ojo [de Sirawi] y salieron dos toros, uno negro y otro bayo. Él se hizo como muerto en el suelo, pegadito al suelo, y el toro trataba de cornearlo. Al final lo tapó con bostas. Al otro día, todas las bostas eran de oro. Se hizo rico”. Al escuchar este relato, es imposible no asociarlo al mito huarochirano de *Yakana*, en el que una llama mítica baja desde la Vía Láctea o *Mayu* por la noche a un manantial, cubriendo con lana de varios colores al pastor que se encuentra en la orilla, lana que al día siguiente (nuevamente tenemos aquí el “cambio de luz”) éste vende para comprar un enorme rebaño de llamas que lo convierte en un próspero pastor (Urioste 1983: 217 y 219). Villaseca (1995 Ms.c) ha recogido en la zona una versión más completa y detallada del mito de Los Toros de Sirawi, que merecería un análisis estructural y un cotejo con el que realizamos sobre *Yakana* y el arte rupestre de Taira en otras publicaciones (Berenguer & Martínez 1986, 1989).

pastoralismo de camélidos mantiene mucho de la estructura ecosistémica de sus predecesores cazadores-recolectores (y la presunta continuidad entre los complejos del Arcaico tardío y Formativo temprano en la región así pareciera confirmarlo [Núñez 1994]), entonces no se divisa una buena razón para descartar que mantuvieran también algo de su sistema de creencias.

Especial cuidado deberá colocarse, por supuesto, en evaluar las modificaciones que se pueden producir en la textualidad del arte rupestre al cambiar los contextos espaciales, temporales, culturales y conductuales. Las continuidades a través del tiempo y/o el espacio en ítem iconográficos específicos no suponen necesariamente continuidad en los significados culturales adscritos a estos signos (cf. Trigger 1991: 553 citando a Goff 1963: xxxv) y las continuidades tempo-espaciales en estos significados culturales tampoco implican necesariamente continuidad en los ítem iconográficos. Las llamativas similitudes estructurales entre el mito de *Yakana* y el de Los Toros del Sirawí, como también sus diferencias componenciales, podrían estar aludiendo a las clases de permanencias, transformaciones, conjunciones y disyunciones que experimentan significados y significantes al manifestarse en distintos contextos. De alguna manera, el grupo estilístico Milla como un posible epígono de Taira habla también de esta dinámica de los signos rupestres en la localidad de estudio.

5. Por último, están los aspectos pragmáticos. A propósito de nuestra interpretación de Taira a la luz de mitos, alguien podría preguntarse (quizás con alguna razón) con qué objeto los autores del arte rupestre de Taira habrían representado en imágenes visuales lo que bien podían decir con palabras. La redundancia de ciertos contenidos en diferentes componentes del sistema cognitivo (arte rupestre, mitos y rituales) es una cuestión que apunta a la función que tienen los signos en diversos contextos conductuales. Este asunto está siendo materia de investigación en nuestro proyecto. No quisiéramos dejar de hacer notar, sin embargo, que en los Andes hay varios casos de mitos que hallan expresión en el arte gráfico, la danza, el ritual y otros contextos. Demos tan sólo un ejemplo: el mito de “La Rebelión de los Artefactos”, recogido en fuentes documentales del siglo XVI en el norte del Perú y, al parecer, plasmado casi 800 años antes en un mural de la Huaca de la Luna y en botellas de cerámica de la cultura Moche (e.g., Bonavía 1974; Quilter 1990).

Dentro de estos aspectos pragmáticos están, finalmente, aquellos indicios que insinúan implicancias astronómicas para el sitio-tipo de Taira (figs. 13 y 15). Tan complejos conocimientos no debieran extrañar en períodos tempranos como los postulados para los artífices y usuarios de este arte rupestre. La sofisticación del temprano ceremonialismo pastoralista atacameño ha quedado palmariamente en evidencia en el sitio TU-54 de la fase Tilocalar, donde, entre 1200 y 450 a.C., se ha encontrado arquitectura compleja, ceremoniales vinculados a la explotación de camélidos (incluyendo arte rupestre naturalista) y metalurgia del cobre y objetos de oro dispuestos como ofrendas funerarias de infantes, en aparente relación a incipiente jerarquización social (Núñez 1994).

Lo que sí debiera extrañar es que las investigaciones etnoastronómicas en los Andes se hayan realizado hasta ahora casi exclusivamente en comunidades agrícolas, en circunstancias que los elementos más conspicuos en la conceptualización del espacio celeste andino —por su centralidad en los textos y en la propia Vía Láctea— son constelaciones que aluden más a una ideología de pastores que a una de agricultores (pastor, llamas, crías de llamas, revolcaderos de llamas, aves, zorro). El análisis arqueoastronómico de un sitio de arte rupestre vinculado a un modo-de-vida esencialmente pastoralista, como el que estamos efectuando en Taira, puede contribuir, quizás, a documentar un hasta ahora pensado rol de los antiguos pastores de camélidos de los Andes en la elaboración y/o transmisión de conocimientos astronómicos, los que más tarde, sabemos, fueron tan cruciales para las sociedades complejas andinas.

CONSIDERACIONES FINALES

El potencial del arte rupestre para ampliar nuestro conocimiento de las culturas andinas prehispánicas ha sido hasta el momento mínimamente aprovechado. Síntoma de ello es, tal vez, el lugar accesorio y el tratamiento ahistórico que se destina a los resultados de estos estudios en las síntesis sobre prehistoria de los Andes (cuando no se le omite por completo). Definitivamente, el estudio de estas manifestaciones no tiene hasta el momento prioridad alguna en la arqueología andina.

Hay razones para esta situación. La más importante es que el arte rupestre pocas veces se encuentra en condiciones de ser fechado e incorporado en las secuencias culturales locales y con frecuencia se le encuentra aparentemente aislado, sin una relación concluyente o demostrable con un sistema de asentamiento particular. Naturalmente, esta situación hace difícil vincularlo a desarrollos culturales concretos. No habría que desechar, sin embargo, la posibilidad de que la omisión del arte rupestre como problema sustantivo (no periférico) de investigación en el norte de Chile y en otras partes de los Andes, se deba a que muchos arqueólogos sienten que este aspecto del registro arqueológico no es susceptible de estudiar con el método o grupo de métodos que ellos dominan y prefieren. De ser así, sería un hecho grave, porque significaría que los temas de investigación están dictados más por los métodos favoritos del investigador que por las interrogantes que plantea el propio registro arqueológico. Es evidente, por supuesto, que los métodos para llevar a cabo investigaciones de esta naturaleza no están todavía suficientemente formalizados. Pero los métodos disponibles no tienen por qué determinar el tipo de preguntas que hagamos o los problemas que nos propongamos investigar como arqueólogos. Si fuera así, nunca nadie se internaría más allá de lo que Kuhn denominó “problemas de la ciencia normal”. Dicho de otro modo: debieran ser las nuevas preguntas las que estimulen una innovación en los métodos y no tanto al revés, como desgraciadamente ocurre con suma frecuencia (Berenguer 1994b). Y el arte rupestre del norte de Chile está a la espera de estas nuevas “interrogaciones”.

Pensamos que un marco sintético como el adoptado en este artículo puede ayudar a contrarrestar muchas de estas falencias. Al menos en el caso del arte rupestre de Taira, esto parece posible, ya que está permitiendo discutirlo e “interrogarlo” dentro de problemas de directa relevancia para la investigación arqueológica de la Región Atacameña. En efecto, considerando su amplia distribución en la precordillera de esta región, su probable data formativa y su posible relación con una incipiente ganadería de altura, un estudio interdisciplinario, multidimensional e integral de este grupo de arte rupestre puede proporcionar información sobre el ceremonialismo de los más antiguos pastores atacameños. De ser así, se estaría en vías de entender los “resortes” funcionales y simbólicos que subyacen a la gravitación que, al parecer, tuvo siempre el pastoralismo en el desarrollo cultural de la región y de los Andes Centro-Sur (cf. Dillehay & Núñez 1988; Núñez & Dillehay 1979).

Qué “restricciones externas y/o internas” (Trigger 1991) condujeron a los primeros pastores atacameños a desarrollar un ceremonialismo tan elaborado, es una cuestión que merecería una investigación más detallada. Por mientras, anticipamos la siguiente hipótesis: debido a la crucialidad del agua en un territorio definido como hiperárido, a la presencia de manantiales u “ojos de agua” de origen volcánico en la zona, a la creencia vastamente difundida en los Andes de que las llamas se originan en ellos y a la movilidad e interacción social (incluyendo concertación de matrimonios) que suponen ceremonias ganaderas análogas a las celebradas hoy en día en lugares como éstos, es razonable hipotetizar que localidades como la de Taira fueron elegidas por pastores prehispánicos como escenarios de rituales ganaderos que reunían a personas procedentes de diversos lugares del desierto y la puna. Mediante la ejecución de arte rupestre, los oficiantes y/o participantes quizás contribuían simbólicamente a asegurar no sólo cuestiones vitales para la subsistencia económica, como son la fertilidad y la conservación de los tal vez precarios rebaños de camélidos de

entonces; contribuían también a crear las condiciones políticas y sociales que eran indispensables en esos tiempos para la reproducción social y biológica de las pequeñas y sistemáticamente frágiles comunidades ganaderas del Formativo puneño.

Concluyendo: hemos argumentado en este artículo que es necesario esforzarse por vincular a la investigación del arte rupestre con problemas arqueológicos específicos de la prehistoria de una región. Estamos ciertos que, haciéndolo, el conocimiento generado por los estudios de arte rupestre se tornará paulatinamente más significativo para los arqueólogos y éstos lo integrarán cada vez más en sus síntesis locales, regionales y suprarregionales. Hacia esta dirección se orienta cada vez más el trabajo de un puñado de arqueólogos del norte de Chile y el noroeste de Argentina (e.g., Aschero & Podestá 1986; Aschero et al. 1991; Hernández Llosas 1991; Núñez 1976, 1985, 1989; Núñez & Dillehay 1979; Podestá 1986/87). No obstante, es imprescindible que estas nuevas aproximaciones asuman el difícil reto de complementar el pensamiento ecológico de la arqueología procesal —hacia el cual algunos autores probablemente sienten mayor proclividad— con la interpretación de los sistemas simbólicos, avanzando en una síntesis paradigmática que, desde no hace mucho, parece estar en la agenda de un pequeño pero creciente número de antropólogos y arqueólogos (e.g., Dillehay 1994; Harris 1985; Roscoe 1993; Salomon 1985; Trigger 1991; cf. Berenguer 1989 Ms.).

RECONOCIMIENTOS

A los co-investigadores del Proyecto FONDECYT N° 1940099, Iván Cáceres (arqueología), Helena Horta (arte rupestre) y Edmundo Magaña (etnografía). También a las tesis Flora Vilches (arqueoastronomía) y María de los Ángeles Villaseca (etnoarqueología), así como a nuestra dibujante Paola Moreno y a varios alumnos de la carrera de arqueología de la Universidad de Chile. Un reconocimiento especial para José Luis Martínez, con quien iniciáramos esta “mirada” a Taira a mediados de la década pasada. Varias personas contribuyeron a dar forma a este artículo, revisando versiones más tempranas del manuscrito: Tom Dillehay y Graham Rowles (University of Kentucky), y Olga Soffer y Tom Zuidema (University of Illinois at Urbana-Champaign). Las posibles deficiencias, sin embargo, son de la exclusiva responsabilidad del autor. Agradezco también la generosidad de Lautaro Núñez (Universidad Católica del Norte) por llevarme a la Quebrada de Tulán y mostrarme los paneles de arte rupestre y otros sitios que se encuentra investigando. Por último, quedo sumamente agradecido por las observaciones críticas hechas a este manuscrito por los revisores anónimos consultados por el equipo editorial de esta revista.

REFERENCIAS

- ADELSON, L. & A. TRACHT
1983. *Aymara Weavings: Ceremonial Textiles of Colonial and 19th Century Bolivia*. Washington. D.C.: Smithsonian Institution, Travelling Exhibition Service.
- ALDUNATE, C.; J. BERENGUER & V. CASTRO
1983. Estilos de arte rupestre en el Alto Loa. *Revista Creces* 4 (3): 22-28, Santiago.
- AMBROSETTI, J. B.
1899. Notas de arqueología calchaquí (1ª Serie). Buenos Aires (En separata publicada en *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*).
- ARANGUREN, A.
1975. Las creencias y ritos mágico-religiosos de los pastores puneños. *Allpanchis* 8: 103-132, Cuzco.

- ASCHERO, C. & M. M. PODESTA
1986 El arte rupestre en asentamientos precerámicos de la puna argentina. *Runa* 16: 29-57; Buenos Aires.
- ASCHERO, C.; M. M. PODESTA & L. C. GARCIA
1991 Pinturas rupestres y asentamientos cerámicos tempranos en la puna argentina. *Arqueología. Revista de la Sección Prehistoria* 1: 9-49, Universidad de Buenos Aires.
- AVENI, A. F. Ed.
1990 *The Lines of Nazca*. Philadelphia: Memoirs of the American Philosophical Society, vol. 183.
- ÁVILA, F. de
1983 [1598]. *Runa yndio ñiscap...* Edición a cargo de G. L. Urioste, 2 vols. New York: Syracuse University.
- BARTHEL, T. S.
1986 El agua y el festival de primavera entre los atacameños. *Allpanchis* 28: 147-184.
- BENAVENTE, M. A.
1985 Chiu-Chiu 200: Una comunidad pastora temprana en la Provincia del Loa (II Región). En *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología* (1982), pp. 75-94. La Serena: Sociedad Chilena de Arqueología & Museo Arqueológico de La Serena.
- BERENGUER, J.
1983 El Método Histórico Directo en Arqueología. *Boletín de Prehistoria de Chile* 9: 63-72.
1989 Ms. South-Central Andean Ethnology in Retrospect: Milestones in the Collao Development Since the 1930's. Unpublished Paper, University of Kentucky, Lexington.
1993 Aclaración. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 17: 41, Santiago.
1994a Recientes hallazgos de evidencias inkaicas en el Sector Santa Bárbara, Alto Loa. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 18: 10-16 (junio).
1994b La muerte como un discurso para los vivos: hacia una semiótica de la evidencia funeraria. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 19:23-27. Santiago.
1995 Ms. Informe de avance Proyecto FONDECYT N° 1940099.
(en prensa a.) Atacama. En *The Dictionary of Art*. London: McMillan Publishers Limited.
(en prensa b.) Impacto del caravaneo prehispánico tardío en Santa Bárbara, Alto Loa. En: *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*. Antofagasta: Sociedad Chilena de Arqueología / Universidad de Antofagasta.
- 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. & P. ALLIENDE
1994 Ms. Informe final del Proyecto FONDECYT N° 0011-92. Santiago.
- BERENGUER, J. & I. CÁCERES
1989 Correlaciones entre arte rupestre y asentamientos de pastores en el Alto Loa: Nota preliminar. *Boletín SIARB* 3: 57-60, La Paz.
- BERENGUER, J. & J. L. MARTÍNEZ
1986 El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 79-99, Santiago.
1989 Camelids in the Andes: Rock art, environment and myths. En: *Animals into Art*, H. Morphy, ed., pp. 390-416. London: Unwin Hyman.
- BERENGUER, J.; F. PLAZA, L. RODRÍGUEZ & V. CASTRO
1975 Reconocimiento arqueológico del río Loa Superior, Sector Santa Bárbara. *Boletín de Prehistoria de Chile* 7-8: 59-97, Santiago.
- BONAVIA, D.
1974 *Ricchata Quellccani: Pinturas murales prehispánicas*. Lima: Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú.
- BRANDT, S. A. & B. CARDER
1987 Pastoral rock art in the horn of Africa: Making sense of udder chaos. *World Archaeology* 19 (2): 194-213, London.
- BROWMAN, D. L.
1974 Pastoral nomadism in the Andes. *Current Anthropology* 15: 188-196.

CÁCERES, I. & J. BERENGUER

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

CANE, R.

- 1985 La adoración de montañas y la interpretación de algunos geoglifos y petroglifos de Quebrada de Aroma, Chile y Pampa Nazca, Perú. En: *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 233-241. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

CERDA, P.; S. FERNÁNDEZ & J. ESTAY

- 1985 Prospección de geoglifos de la Provincia de Iquique, Primera Región 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.

CLOTTE, J.

- 1989 The identification of human and animal figures in european palaeolithic art. En *Animals into Art*, H. Morphy, Ed., pp. 21-56. London: Unwin Hyman.

CONKEY, M. W.

- 1984 To find ourselves: Art and social geography of prehistoric hunter-gatherers. En: *Past and Present in Hunter-gatherers*, C. Schrire, Ed., pp. 253-277. Orlando: Academic Press.

COÑA, P.

- 1973 *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: Instituto de Capacitación e Investigación en Reforma Agraria (ICIRA).

DAVIS, W.

- 1984 Representation and knowledge in the prehistoric rock art of Africa. *African Archaeological Review* 2: 7-39.

DELGADO, J. G.

- 1965 El señalakuy. *Allpanchis* 3: 185-197, Cuzco.

DILLEHAY, T.

- 1994 Los nuevos 'ismos' en la arqueología. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 18: 28-33.

DILLEHAY, T. & L. NÚÑEZ

- 1988 Camelids, caravans, and complex societies in the South-Central Andes. En *Recent Studies in Pre-Columbian Archaeology*, N. J. Saunders & O. de Montmollin, Eds., pp. 603-634. Oxford: BAR International Series 421 (ii).

DRANSART, P.

- 1991 Llamas, herders and the exploitation of raw materials in the Atacama. *World Archaeology* 22 (3): 305-319, London.

ECO, U.

- 1980 *Signo*. Barcelona: Editorial Labor S.A.

FAULSTICH, P.

- 1986 Pictures of dreaming: Aboriginal rock art of Australia. *Archaeology* 39 (4): 18-25.

FLANNERY, K. V.; J. MARCUS & R. G. REYNOLDS

- 1989 *The Flocks of the Wamani*. San Diego: Academic Press.

FLORES, J.

- 1981 Clasificación y nominación de camélidos sudamericanos. En: *La Tecnología en el Mundo Andino*, H. Lechtman & A. M. Soldi, Eds., pp. 195-215. México, D.F.: Universidad Autónoma de México.
- 1991 Los camélidos en la iconografía prehispánica y distribución de la alpaca en los Andes. Conferencia dictada en el Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, Santiago.

FLORES, M. P. P.

- 1988 Ceremonias y pinturas rupestres. En: *Llamichos y paqocheros: pastores de llamas y alpacas*, J. Flores O., Ed., pp. 217-223. Cuzco: Centro de Estudios Andinos Cuzco.

GALLARDO, F.; V. CASTRO & P. MIRANDA

- 1990 Jinetes sagrados del Desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56, Santiago.

GALLARDO, F. & V. CASTRO

- 1992 Etnografía en el río Salado (Desierto de Atacama). *Creces* 13 (4): 16-21, Santiago.

GENTILE, M. E.

- 1984-85 Hulti - Acerca del uso de cierta alfarería Tiwanaku Expansivo. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XVI, N.S.: 205-220, Buenos Aires.

- GODELIER, M.
1978 Infraestructures, societies, and history. *Current Anthropology* 19 (4): 763-771.
- GODOY R., J.
1995 Descubren petroglifos prehistóricos en II Región: antiguas muestras de arte. *Diario El Mercurio*, 31 de julio; Santiago.
- GOW, D. & R. GOW
1975 La alpaca en el mito y el ritual. *Allpanchis* 8: 141-164, Cuzco.
- GREBE, M. E.
1989-90 El culto a los animales sagrados emblemáticos en la cultura Aymara de Chile. *Revista Chilena de Antropología* 8: 35-51.
- HARRIS, O.
1985 Ecological duality and the role of the center: Northern Potosí. En: *Andean Ecology and Civilization*, S. Masuda, J. Shimada & C. Morris, Eds., pp. 311-336. Tokyo: University of Tokyo Press.
- HERNÁNDEZ LLOSAS, M. I.
1991 Modelo procesual acerca del sistema cultural Humahuaca Tardío y sus modificaciones ante el impacto invasor europeo: implicaciones sobre las representaciones rupestres. En: *El Arte Rupestre en la Arqueología Contemporánea*, M. M. Podestá, M. I. Hernández Llosas & S. F. Renard de Coquet, Eds., pp. 53-65. Buenos Aires.
- HIDALGO, J.; V. SCHIAPPACASSE, H. NIEMEYER, C. ALDUNATE & I. SOLIMANO [Eds.]
1989 *Culturas de Chile: Prehistoria*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- HODDER, I. [Ed.]
1987a *Archaeology as Long-Term History*. Cambridge: Cambridge University Press.
1987b The contextual analysis of symbolic meanings. En *The Archaeology of Contextual Meanings*, I. Hodder, Ed., pp. 1-10. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUFFMAN, T. S.
1983 The trance hypothesis and the rock art of Zimbabwe. En *New Approaches to Southern African Rock Art*, J. D. Lewis-Williams, Ed., *South African Archaeological Society Goodwin Series* 4.
- IRIBARREN, J.
1968 Arte rupestre del norte de Chile. En *Actas y Memorias del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas*, vol. II: 391-418, Buenos Aires.
- LATCHAM, R. E.
1938 *Arqueología de la Región Atacameña*. Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.
- LE PAIGE, G.
1959 Antiguas culturas atacameñas en la cordillera chilena: Época Paleolítica (2ª Parte). *Revista Universitaria* 44.
1965 San Pedro de Atacama y su zona (14 temas). *Anales de la Universidad del Norte* 4.
- LEROI-GOURHAN, A.
1982 [1968]. *The Dawn of European Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LEWIS-WILLIAMS, J. D.
1981 *Believing and Seeing: Symbolic Meanings in Southern San Rock Art*. London: Academic Press.
1983 Introductory Essay: Science and Rock Art. *South African Archaeological Society Goodwin Series* 4: 3-13.
- LINDBERG, I.
1969 Conchi Viejo: una capilla y ocho casas. En: *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología*, pp. 59-73. La Serena: Sociedad Chilena de Arqueología / Dirección General de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- MAGAÑA, E.
1995 Ms. Informe Etnografía: I. Astronomía. Proyecto FONDECYT N° 1940099.
- MANRÍQUEZ, V.
1988 Diario de terreno, Proyecto FONDECYT N° 1166-88. Santiago.
- MARISCOTTI, Mª T.
1978 Pachamama Santa Tierra. *Indiana Suplemento* 8, Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- MARSHACK, A.
1975 Exploring the Mind of Ice Age Man. *National Geographic Magazine* 147 (1): 64-89.

MARTÍNEZ, G.

- 1976 El sistema de los Uywiris en Isluga. En *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J.*, H. Niemeyer, Ed., pp. 255-327. Antofagasta: Universidad del Norte.
- 1983 Los dioses de los cerros en los Andes. *Journal de la Société des Américanistes* 69: 85-116, París.

MARTÍNEZ, J. L.

- 1986 El 'Personaje Sentado' en los keru: Hacia una identificación de los kukara andinos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 101-124, Santiago.
- 1988 Ms. Diario de terreno, Proyecto FONDECYT N° 1166-88.

MILLS, C. W.

- 1959 *The Sociological Imagination*. London / Oxford / New York: Oxford University Press.

MOLINA [El Cuzqueño], C. de

- 1959 [1575]. *Ritos y Fábulas de los Incas*. Buenos Aires: Editorial Futuro.

MORPHY, H.

- 1989 Introduction. En: *Animals into Art*, H. Morphy, Ed., pp. 1-17. London: Unwin Hyman.

MORRIS, Ch. M.

- 1938 Foundations of the Theory of Signs. En *International Encyclopedia of United Science*, vol. I, N° 2. Chicago: University of Chicago Press.

MOSTNY, G.

- 1964 Los petroglifos de Angostura. *Sonderdruck Zeitschrift für Ethnologie* 89 (1): 51-70.
- 1969 Ideas mágico-religiosas de los Atacamas. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 30: 133-140, Santiago.
- 1970 La subárea arqueológica de Guatacondo. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 29 (16): 271-287.

MOSTNY, G. & H. NIEMEYER

- 1963 Informe sobre investigaciones arqueológicas en la Quebrada de Guatacondo. *Noticiario Mensual del Museo Nacional de Historia Natural* 86: 2-5.
- 1983 *Arte Rupestre Chileno*. Santiago: Ministerio de Educación.

MUÑOZ, I. & J. CHACAMA

- 1982 Investigaciones arqueológicas en las poblaciones precerámicas de la costa de Arica. *Documentos de Trabajo* 2: 3-97, Arica.

NEWBERRY, S. J. & E. M. WAAG

- 1979-82 El Señor de los Avestruces. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 9: 113-133, Buenos Aires.

NIEMEYER, H.

- 1967a *Estudio de la contaminación del río Loa (entre Lequena y Calama)*. Santiago: Ministerio de Obras Públicas y Transportes / Dirección de Riego.
- 1967b Un nuevo sitio de arte rupestre en Taira (Río Loa, Prov. Antofagasta, Chile). *Revista Universitaria* 52, Santiago.
- 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.
- 1972 *Las Pinturas Rupestres de la Sierra de Arica*. Santiago: Ed. Jerónimo de Vivar.
- 1979 *Estudio de racionalización del área de riego del río Loa, II Región*. Santiago: Ministerio de Obras Públicas.
- 1985 El yacimiento de petroglifos de Las Lizas (Región de Atacama, Provincia de Copiapó, Chile). En *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 131-171. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

NÚÑEZ, 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 de la puna de Atacama: Hacia el sedentarismo. *Chungara* 8: 137-168, Arica.
- 1985 Petroglifos y tráfico 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.
- 1989 Tráfico de metales en el Área Centro-Sur Andina: Factos y expectativas. *Cuadernos Instituto Nacional de Antropología* 12: 73-105, Buenos Aires.
- 1994 Emergencia de complejidad y arquitectura jerarquizada en la Puna de Atacama: Las evidencias del

- sitio Tulán-54. *Taller de Costa a Selva: Producción e Intercambio entre los Pueblos Agroganaderos de los Andes Centro-Sur*, María E. Albeck Ed., pp. 85-115. Jujuy: Instituto Interdisciplinario Tilcara, Universidad de Buenos Aires.
- NÚÑEZ, L. & C. SANTORO
1988 Cazadores de la puna seca y salada del Área Centro-Sur Andina (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 9: 11-60, San Pedro de Atacama.
- ORELLANA, M.
1963 Las pinturas rupestres del Alero de Ayquina. *Revista Mapocho* 3: 153-158, Santiago.
- PEIRCE, C. S.
1931-33 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edición a cargo de C. Hardshorne & P. Weiss. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- PLAGEMANN, A.
1906 Über die chilenischen 'Pintados'. En: *XIV Amerikanisten Kongress*, Stuttgart.
- PODESTÁ, M. M.
1986-87 Arte rupestre en asentamientos de cazadores-recolectores y agroalfareros en la puna sur argentina: Antofagasta de la Sierra, Catamarca. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 17 (1) N.S.: 241-263.
- POLLARD, G. C.
1970 The Cultural Ecology of Ceramic-Stage Settlements of the Atacama Desert. Ph.D. Dissertation, Columbia University. Ann Arbor: University of Michigan Microfilms.
- PROUS, A.
1989 Las tentativas de datación de las obras de arte rupestre. *Boletín SIARB* 3: 19-27, La Paz.
- PUCHER DE KROLL, L.
1950 *El Auquénido y Cosmogonía Amerasiana*. Potosí: Universidad Tomás Frías.
- QUILTER, J.
1990 The Moche Revolt of the Objects. *Latin American Antiquity* 1 (1): 42-65.
- QUISPE, U.
1969 *La herranza en Choque Huarcaya y Huancasancos, Ayacucho*. Lima: Instituto Indigenista Peruano, Serie Monográfica 20.
- REICHEL-DOLMATOFF, G.
1967 Rock Paintings of the Vaupés: An Essay of Interpretation. *Folklore Americas* 27 (2): 107-113.
1985 Aspectos chamanísticos y neurofisiológicos del arte indígena. En: *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate et al., Eds., pp. 291-307. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- ROSCOE, P. B.
1993 Practice and political centralization. *Current Anthropology* 34 (2): 111-140.
- RYDÉN, S.
1944 *Contributions to the Archaeology of the Rio Loa Region*. Göteborg: Elanders Boktrickery Aktiebolag.
- SALOMON, F.
1985 The dynamic potential of the complementarity concept. En: *Andean Ecology Civilization*, S. Masuda, J. Shimada & C. Morris, Eds., pp. 511-532. Tokyo: University of Tokyo Press.
- SANTORO, C. & P. DAUELSBERG
1985 Identificación de indicadores tempo-culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile. En: *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 69-86. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- SCHAAFSMA, P.
1985 Form, content, and function: Theory and method in North American rock art studies. En: *Advances in Archaeological Method and Theory*, M. B. Schiffer, Ed., vol. 8. pp. 237-277. New York: Academic Press.
- SMITS, L. G. A.
1990 Research on the rock art of Southern Africa in the 1980s. En: *American Indian Rock Art*, S. A. Turpin, Ed., pp. 11-19. Austin: The University of Texas.
- SPAHNI, J. C.
1961 Los petroglifos del Desierto de Atacama. *Noticiero Mensual del Museo Nacional de Historia Natural* 61: 6-7, Santiago.

- 1976 Gravures et peintures du désert d'Atacama (Chili). *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 40: 29-35, Ginebra.
- TOLOSA, B.
1963 Petroglifos de Tamentica. *Noticiario Mensual del Museo Nacional de Historia Natural* 86, Santiago.
- TRIGGER, B. G.
1991 Distinguished lecture in archaeology: Constraint and freedom-A new synthesis for archaeological explanation. *American Anthropologist* 93 (3): 551-569.
- URIOSTE, G. L.
1983 *Hijos de Pariya Qaqa: la tradición oral de Waru Chiri*. 2 vols. New York: Syracuse University.
- URTON, G.
1981 *At the Crossroads of the Earth and the Sky: An Andean Cosmology*. Austin: University of Texas Press.
- Van KESSEL, J.J. M.M.
1976 La pictografía rupestre como imagen votiva (Un intento de interpretación antropológica). En: *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J.*, H. Niemyer, Ed., pp. 227-244. Antofagasta: Universidad del Norte.
1992 El pago a la tierra: porque el desarrollo lo exige. *Allpanchis* 40: 201-217, Cuzco.
- VILCHES, F.
1995 Ms. La arqueoastronomía de Taira. Informe de Avance Proyecto FONDECYT N° 1940099.
- VILLASECA, M. de los A.
1995 Ms.a. Modelos de uso del espacio en los actuales estancieros del Alto Loa: una visión etnoarqueológica. Práctica Profesional inédita, Depto. de Antropología, Universidad de Chile. Proyecto FONDECYT N° 1940099.
1995 Ms.b Informe Festividad de San Juan, Conchi Viejo, II Región Chile. Proyecto FONDECYT N° 1940099.
1995 Ms.c Una historia sobre el Sirahue. Proyecto FONDECYT N° 1940099.
- Von TSCHUDI, J. J.
1869 *Reisen durch Süd-Amerika*. Leipzig.
- WEISCHET, W.
1975 Las condiciones climáticas del desierto de Atacama como desierto extremo de la Tierra. *Norte Grande* 3-4: 363-373, Santiago.
- WHITTEN, S. J.
1988 Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering. *World Archaeology* 19 (3): 297-397, London.
- WINSER, N.
1989 *The Sea of Sands and Mists-Desertification: Seeking Solution in the Wahiba Sands*. London: Century Hutchinson Ltd.
- ZLATAR, V.
1984 *Cementerio Prehispánico Pica-8*. Antofagasta: Universidad de Antofagasta.