

ELEMENTOS DE ATUENDO E IMAGEN RUPESTRE EN LA SUBREGIÓN DE RÍO SALADO, NORTE GRANDE DE CHILE

Indira Montt Schroeder*

* Magíster en Antropología, Universidad de Tarapacá, Arica, Chile, Universidad Católica del Norte, San Pedro de Atacama, Chile. imontt@ucn.cl; indira1210@yahoo.com

La investigación arqueológica ha abordado aspectos religiosos, mágicos, cúltricos, mítico-rituales o ceremoniales del arte rupestre. Este tipo de interpretaciones se basa en categorías y modelos explicativos ajenos a la misma representación y al modo en que ésta se construye. Esta investigación parte de una premisa diferente: la imagen rupestre es susceptible de ser analizada e interpretada y, por tanto, conocida a partir de sí misma, de los elementos y atributos que la conforman, pudiendo de esta forma acceder a los contenidos socioculturales inherentes a ella. Quizás lo más relevante de este artículo sea la idea de un estudio de la imagen a partir de su contexto de producción y no su contexto de uso. En esta perspectiva, se asume la problemática de las figuras antropomorfas y su atuendo. Faldellines, tocados y objetos en las manos son representados reiterativamente, alcanzando el 77% del total de figuras antropomorfas, en una continuidad temporal que obviamente no adolece de variabilidad formal y diferencias en su expresión. Paralelamente, se realizó un seguimiento temporal y espacial de estos materiales en el Norte Grande, con lo que se obtuvieron ciertas orientaciones que son consideradas en el presente trabajo.

Palabras clave: Atacama-Subregión Río Salado, arte rupestre, figuras antropomorfas, atuendo, faldellín, tocado, estólicas, dardos.

Along the history of archaeological research works that consider the religious, magic, cultic, mythic-ritualist or ceremonial aspects of rock art. This kind of interpretations are based on categories and explicative models detached from the representation and the way it is constructed. This investigation begins from a different premise: the rupestrine image can be analyzed and interpreted, and therefore known by itself, and the elements and attributes that shapes it, for us to go into its inherent sociocultural contents. Maybe the most important thing of this article is the idea of an image study from its production context and not from the use context. In this perspective, this study assumes the problem of the anthropomorphic figures and their attire. Fringed pubic coverings, headdresses and hand objects are repeatedly represented, reaching the 77% of the total anthropomorphic figures, in a temporal continuity that obviously presents formal variability and differences in their expression. In a parallel way a revision of this materials in the Norte Grande was realized obtaining orientations that are considered in this article.

Key words: *Atacama-Río Salado subregión, rock art, anthropomorphic figures, attire, fringed pubic covering, headdress, spearthrower, darts.*

Sin duda, al tratar con evidencias como las que ofrece el arte rupestre no se puede ignorar el hecho de que ante todo ellas son imágenes y que es en ellas mismas donde habita todo su ser. Con una suerte de hermetismo, ellas se explican sólo ante quien es capaz de ver una condición cada vez más ajena a nosotros, ya sobrepasados por las obras de arte que la cultura occidental ha producido durante siglos e indiferentes ante tanto desfile y manejo de visiones venidas de la fotografía, el cine, la televisión y la voraz publicidad. Y es que de tanto ver, nosotros, enfermos visuales, nos hemos dormido en una amable ceguera. Ante obras como las pinturas y grabados rupestres no podemos reincidir. Es necesario situarse ante ellas originariamente, en un estado aporreado y de inquieta búsqueda, en una extraña desconfianza de que, en lo que se ve, algo también se esconde.

Confluencia o la Construcción de las Apariencias

En términos metodológicos, la primera tarea consistió en sistematizar el objeto de estudio, creándole atributos a los objetos que veíamos en las manos, a los faldellines y a los tocados. Ya no bastó saber si al interior de cada estilo o a lo largo de cada período estos objetos se presentaban o no, o si eran muchos o pocos, sino que hubo que definir cualidades que permitieran una comparación sólida, se tratara de estilos o períodos distintos, y que de paso dieran cuenta y documentaran el particular modo en que el artista abordaba su propia realidad. El primer paso consistió en preguntarnos si los objetos que presentaban las figuras antropomorfas en las manos eran o no de función reconocible.

Ahí una primera cualidad. Lo segundo fue segregar en aquellos objetos de función reconocible, los que podían ser adscritos a la categoría de armas. Fueron reconocidas como portando armas todas aquellas figuras que exhibían en una de sus manos un objeto¹ corto y en otras uno largo ([Figura 1a](#)), un haz de objetos largos ([Figura 1b](#)) y/o objetos largos con una protuberancia en uno o ambos extremos ([Figura 1c](#)), correspondientes en mi interpretación a estólica y dardo, haz de dardos y dardos con elementos estabilizadores, respectivamente.

No voy a extenderme en demasía sobre las ya conocidas condiciones de forma y animación que definen al estilo Confluencia ([Gallardo et al. 1999](#); [Gallardo 1999](#)). En un esfuerzo por acentuar los rasgos anatómicos del cuerpo humano, los artífices de este estilo representaron figuras de torsos y caderas amplias, cinturas delgadas y piernas bien contorneadas, generalmente dispuestas de perfil en un logrado efecto de animación y movimiento. Este es hasta el momento el único estilo de la subregión en el que gran parte de los objetos que se portan en las manos es de función reconocible. A su vez, podemos darnos cuenta ([Tablas 1 y 2](#)) que éstos en su mayoría son armas, estólicas y/o dardos².



a



b



c

Figura 1. (a) Los Danzantes (Caspana), pintura del estilo Confluencia, detalle de figuras portando objeto corto en una mano y objetos largos en la otra*; (b) Confluencia (confluencia Caspana con Salado), pintura del estilo Confluencia, detalle de figura portando un haz de objetos largos*; (c) El Pedregal (Caspana), pintura del estilo Confluencia, detalle de figura portando objetos largos con protuberancias en sus extremos*.

Tabla 1. Presencia de objetos en las manos por estilo

	Sí	No	Total
Conflcia	40 80,00%	10 20,00%	50
Cueva B	7	7	14
	50,00%	50,00%	

Tabla 2. Funcionalidad objetos en manos por estilo

	Func. nr	Sin obj.	Func. rec	Total
Conflcia	11 22,00%	10 20,00%	29 58%	50
Cueva B	7	7	0	14
	50,00%	50,00%	0,00%	

En cuanto al tocado³ puedo decir que definí tres categorías: la primera de ellas referida a lo que reconocía como un tocado parcial o penacho, circunscrito a un tercio del perímetro de la cabeza ([Figura 2a](#)), el clásico tocado radial que abarca el tercio superior y se extiende hacia los lados de la cabeza ([Figura 2b](#)) y el tocado dual, a modo de dos orejas ([Figura 2c](#)). Veintitrés de veintiséis casos de tocado en Confluencia, casi un 100%, correspondían a la categoría de tocado parcial o penacho ([Tabla 3](#)).

Por último, en base a lo visto, reconocí tres tipos de faldellín. El faldellín segmentado ([Figura 3a](#)), el faldellín segmentado continuo ([Figura 3b](#)) y la falda continua ([Figura 3c](#))⁴. Siendo los faldellines Confluencia en su totalidad correspondientes a la primera categoría ([Tabla 4](#)).

Mucho se ha dicho en relación a las cualidades realistas o naturalistas del arte Confluencia. Se puede percibir a través de la información anteriormente expuesta cómo este afán mimético se construye involucrando los elementos de nuestro interés. Se consolida en este estilo una inclinación a ver las cosas con acuciosidad y a mostrarlas tal como son, para que sean reconocidas, en una suerte de fidelidad a las apariencias. El arte rupestre Confluencia sólo demanda una cosa: claras distinciones. En el acto de representación el artista debió desarrollar una extraordinaria destreza, ya que el objeto de búsqueda parece haber sido cómo lograr un parecido con la realidad. La representación nunca es una imitación de la realidad, "no reproduce lo visible, hace visible" como dice Klee, en un camino de descubrimiento que no se debió tanto a la observancia de la naturaleza como a la invención de efectos pictóricos.

Tal como lo reseñara [Gombrich \(1969\)](#) para el arte egipcio, no debe suponerse que estos artistas tempranos creyeran que las personas eran de la forma en que las representaron: con la cabeza de perfil, el torso de frente y las piernas de perfil, sino que, simplemente, se limitaban a seguir una regla que les permitiera insertar en la forma humana todo aquello que consideraban importante. Las caderas amplias y las piernas bien contorneadas sólo aspiran a atrapar el huidizo volumen de las formas en profundidad; en la pintura, la superficie bidimensional está dada y la profundidad debe ser lograda en forma indirecta ([Raphael 1968](#)). A su vez, las cinturas delgadas construyen y definen el contraste entre las caderas y el torso ya que, de haber sido representadas en forma gruesa torso y cadera, estarían plasmados en una amorfa continuidad. Pese a que sólo un poco menos de la mitad de las figuras no presentan objetos reconocibles como dardos/estólicas la necesidad de pintar un torso en forma frontal se hace crítica al representar figuras armadas: de no estar de frente ¿cómo podrían haber exhibido las armas sin una previa resolución de planos en profundidad? La frontalidad del torso otorga, por una parte, más información y, por otra, reduce la ambigüedad que generarían torsos de perfil.

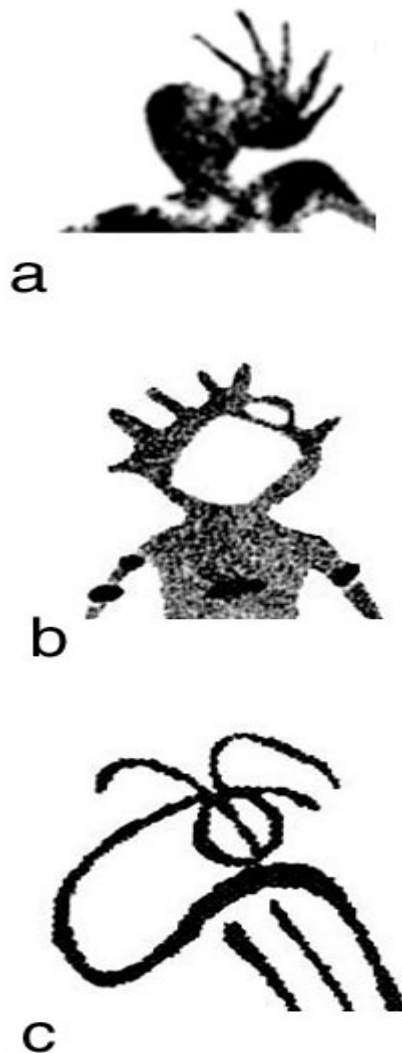


Figura 2. (a) Confluencia, detalle de tocado parcial*; (b) Confluencia, detalle de tocado radial*; (c) Confluencia, detalle de tocado dual*.

Tabla 3. Tipos de tocado por estilo

	T. Parcial	Sin Tocado	T. radial	Otro	T. Dual	Total
Confcia	23	24	2	0	1	50
	46,00%	48,00%	4,00%	0,00%	2,00%	
Cueva B	2	3	5	4	0	14
	14,29%	21,43%	35,71%	28,57%	0,00%	

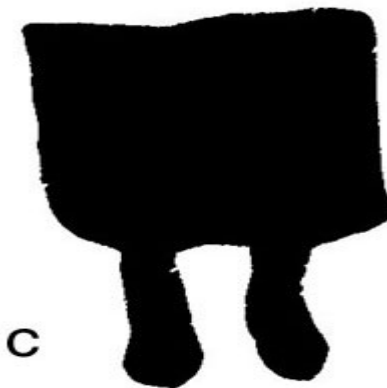


Figura 3. (a) Los Danzantes, pintura del estilo Confluencia, detalle de figura con faldellín segmentado*; (b) El Suri (Cupo), detalle de figura con faldellín segmentado continuo*; (c) El Suri, detalle de figura con falda continua*.

Tabla 4. Tipos de faldellín por estilo

	F. Ctnuo	F. Seg.	F. Seg. C	Sin Fald.	Total
Confcia	0 0,00%	23 46,00%	0 0,00%	27 54,00%	50
Cueva B	0 0,00%	0 0,00%	1 7,14%	13 92,86%	14

En el estilo Confluencia el artista evita tener que confiarse en el conocimiento del espectador y en su poder de adivinar, aborrece las conjeturas, evita las ambigüedades en el reconocimiento de referentes concretos. Ninguna imagen puede representar más que ciertos aspectos de su referente: una línea corta y otras largas, protuberancias; estos atributos esenciales e indispensables, entendidos como notas de la intención del artista, creo que bastan para traducir esos simples trazos como estólicas y dardos.

Estos artefactos, comunes en sitios arcaicos costeros y formativos tempranos del Norte Grande⁵, están a la vez presentes en el Loa Medio en Topater ([Thomas et al. 1994](#)) y en el sitio 273 A-1 de [Pollard \(1970\)](#), ambos relativamente contemporáneos al arte rupestre Confluencia. La pregunta no es si los referentes realmente se parecen a estas representaciones, sino si las pinturas con esos rasgos sugieren una lectura en términos de los objetos o referentes. Hay que notar _en relación a las armas_ que gran parte de las representaciones de dardos dejan ver una protuberancia en uno o dos de sus extremos. Al encontrarnos ante un estilo de marcado carácter isomórfico no debe sorprendernos el hecho de que, en contextos que bordean los 490 a.C. (Azapa 70) ([Focacci y Erices 1971](#)), hayan sido encontrados ejemplares de dardos con protuberancias, las que han sido interpretadas como pesas estabilizadoras⁶. Estos elementos arrojados, cinco o seis veces más largos que el aparato propulsor, han sido a su vez relacionados con un tipo particular de estólica cuya forma consta de dos secciones, con una plataforma rectangular y acanalada, con un pequeño gancho en el extremo posterior y una sección transversal que constituye el mango, lo que en publicaciones es descrito como una vara con cruceta en el asa ([Rivera y Zlatar 1982](#)). Tanto el largo como la protuberancia de los dardos han quedado en la impronta Confluencia, lo que nos induce a reconocer tras estos sutiles trazos el referente material concreto ([Figuras 4a, b, c](#)).

El movimiento o animación es otra de las características de este estilo, y son exclusivamente las piernas las depositarias de este efecto vivo. Expuse con anterioridad el hecho de que el artista Confluencia representa el faldellín sólo como faldellín segmentado en una especie de regla formal para nada antojadiza. Este tipo de faldellín asume la corporalidad de la figura, ¿en qué otra cosa podría basarse la construcción faldellín segmentado si no es en favor de la transparencia?, ¿no contribuye el faldellín a la visibilidad del movimiento?

Los faldellines han estado presentes en los contextos del Norte Grande desde muy temprano. Muchas de las momias Chinchorro fueron vestidas con faldellines de pabilos colgantes, en un principio de fibras vegetales y más tarde de fibras de camélido, ya sea se tratara de mujeres ([Standen 1997](#)) o niños. Otra evidencia

corresponde al hallazgo de veintitrés faldellines de fibra vegetal intencionalmente doblados y depositados en el sitio arcaico tardío La Capilla 1, en Arica ([Chacama y Muñoz 1991](#)), lo que me lleva a pensar en una instalación en la cual esta prenda obviamente jugó un rol preponderante.

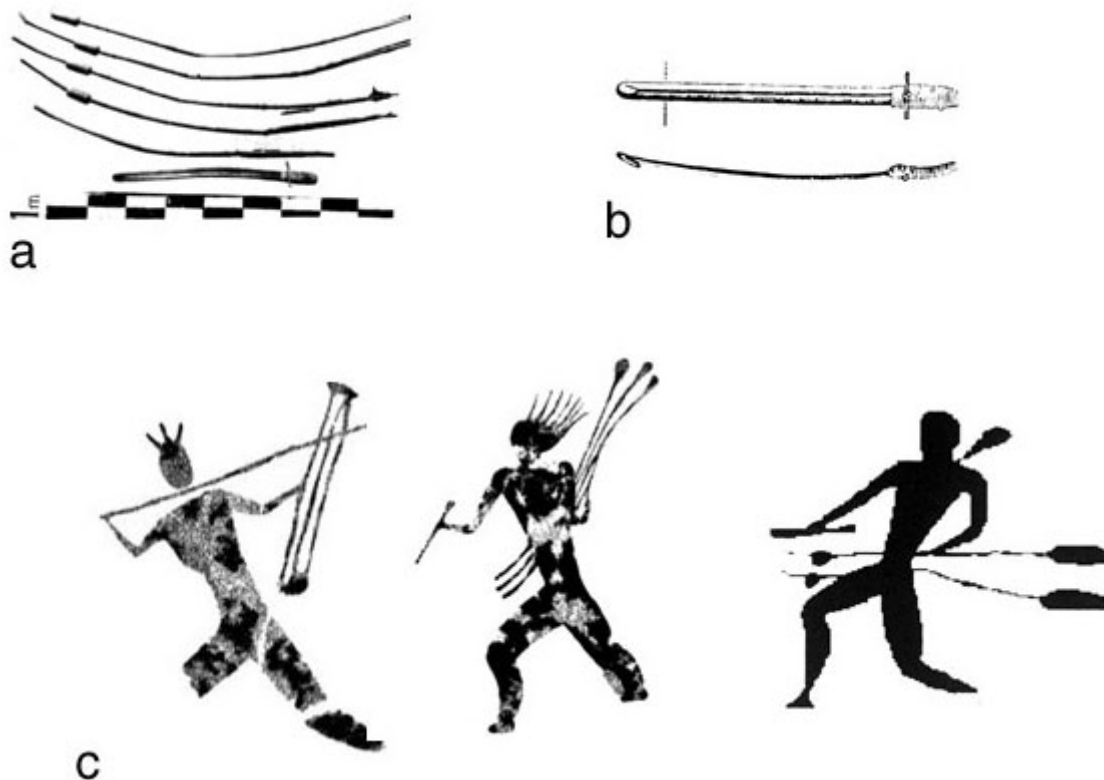


Figura 4. (a) Azapa 70 (Focacci y Erices 1971:58, Lám.11); (b) Propulsor tipo "vara con cruceta en el asa" ([Rivera y Zlatar 1982](#), Lám. 2); (c) Figuras del estilo Confluencia, portando propulsor y dardos arrojadizos con pesas estabilizadoras*.

Evidencias formativas de faldellines provienen del cementerio Tarapacá 40A y B, confuso en cuanto a su cronología, ya que tiene publicada sólo una fecha de 290 d.C. (Formativo Tardío) ([Núñez 1970](#)), sin haberse reparado en que con toda seguridad se trata de un sitio bicomponente. [Agüero y Cases \(2000\)](#) trabajan parte de su colección textil sin registrar, entre otros elementos, faldellines. Gran parte de las piezas revisadas corresponden al período Formativo Tardío, coherente con la fecha antes señalada. La "marcada popularidad" de los faldellines en Tarapacá 40A a la que se refiere [Núñez \(1969\)](#) quizás caracteriza un componente temprano, no fechado y poco representado en la colección que revisan [Agüero y Cases \(2000\)](#). De importancia son las figurillas antropomorfas de arcilla, las que visten faldellines miniatura sobre vientres abultados, en un marcado carácter femenino ([Núñez 1967/1968](#)). En relación a los propulsores, se deduce en este sitio su presencia a partir del hallazgo de dardos. Otro sitio del cual provienen faldellines es Topater, en el Loa Medio, cementerio bicomponente "donde un componente representa las tradiciones locales (Fase Toconao) y el otro un componente andino (Alto Ramírez)" ([Thomas et al. 1994](#)). Cuatro individuos presentaban esta prenda, manufacturada en fibra de camélido blanca o café⁷, la que junto con los turbantes muestra una baja representatividad ([Agüero y Cases 2000](#)). Según estas autoras, los textiles revisados pueden ser adscritos al Formativo Medio-Tardío.

Cueva Blanca o el Manejo de la Transposición

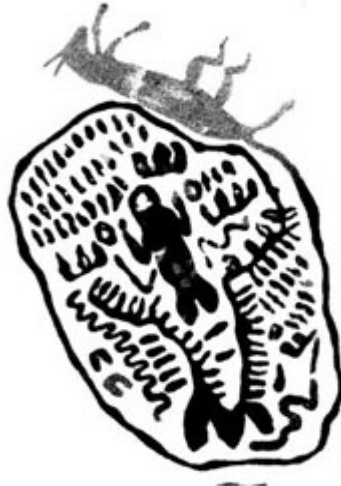
Durante el Formativo Tardío, hacia el 400 d.C., se da el auge de un nuevo modo de representación: Cueva Blanca. Los artistas de este estilo desafían radicalmente el juego de las apariencias y reela-boran tanto el cómo se construye la obra de arte como el qué se representa en ella. Encontramos motivos antropomorfos que se desentienden de la voluptuosidad y el movimiento y, por ende, de la dimensionalidad característica del estilo precedente. Ya han sido tratadas en múltiples publicaciones las características de este estilo ([Gallardo 1999](#); [Sinclair 1997](#)), por lo que voy a remitirme a lo fundamental: se trata de figuras humanas representadas de frente y construidas bajo un esquema de axialidad ([Mege 1998](#)) que las hace extremadamente rígidas. La ruptura con los modos representativos del pasado es doble, por una parte Cueva Blanca no trata con lo que directamente ve en la realidad natural o social, sino que reedita la construcción de una imagen antropomorfa en circulación; trabaja con referentes ya elaborados, venidos de la imaginería textil ([Sinclair 1997](#)) entre otros posibles soportes. Cueva Blanca toma un modo de representar ajeno, lo reformula y lo hace suyo ([Figuras 5a, b, c](#)).

Al desentrañar las voluntades encubiertas por las imágenes Cueva Blanca, lo primero que salta a la vista es un deseo de participación, pertenencia o identificación cumplido a través del manejo de un arsenal iconográfico ampliamente difundido en el Norte Grande, caracterizado _entre otros elementos_ por la construcción de figuras antropomorfas basada en una técnica de desdoblamiento conocida como *split*⁸.

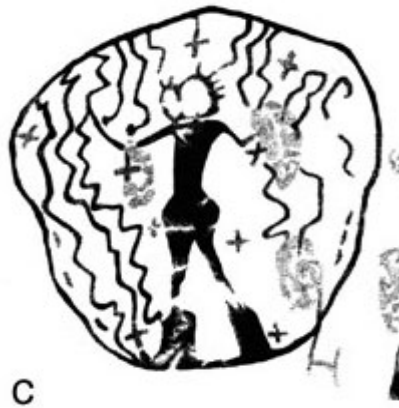
En lo que se refiere a la representación del atuendo, el viraje que se produce en este estilo es dramático con respecto al estilo Confluencia. Pese a que la presencia de elementos de atuendo es alta (doce de catorce figuras los presentan en forma aislada o combinada) ([Tabla 5](#)) no se dan tendencias tipológicas claras ([Tablas 2, 3, 4, 6](#)).



a



b



c

Figura 5 (a) La Capilla (Caspana), pintura del estilo Cueva Blanca; (b) Confluencia, pintura del estilo Cueva Blanca; (c) Confluencia, pintura del estilo Cueva Blanca.*

Tabla de Frecuencia 5. Presencia de elementos de atuendo por estilo

	Sí	No	Total
Confcia	46	4	50
	92,00%	8,00%	
Cueva B	12	2	14
	85,71%	14,29%	

Tabla de Frecuencia 6. Objetos en manos de función reconocible como armas por estilo

	Sí	No	Total
Confcia	28	22	50
	56,00%	44,00%	
Cueva B	0	14	14
	0,00%	100%	

Sin embargo, al encarar la evidencia pictórica del Formativo Tardío con exclusión de las imágenes definidas como Cueva Blanca, es posible darse cuenta que es el arte ajeno a las soluciones formales de este estilo el que en alguna medida se hace cargo de la herencia venida desde Confluencia ofreciendo por otra parte la continuidad hacia el imaginario del Período Intermedio Tardío en la subregión. Efectivamente, se da el estilo Cueva Blanca pero en él no se agota la representación pictórica; muchas figuras hechas durante este lapso asumen rasgos característicos del estilo Confluencia, presentando a su vez elementos o atributos novedosos, originales en su expresión, no ceñidos a las normas constructivas impuestas por Cueva Blanca, pero presentes con posterioridad en el arte del Período Intermedio Tardío de Cupo, como se verá más adelante.

Hubo seguramente ciertas ventajas en la manipulación de imágenes antropomorfas simétricas y desdobladas que hicieron despegar este nuevo modo de representación en la subregión y en el Norte Grande en general. Sólo la construcción de formas básicas (como la utilizada para representar la figura humana, independientemente de su atuendo) ofrece la posibilidad de control estricto y la seguridad de lo repetible. Y es que precisamente el arte a partir del Formativo Tardío en adelante ya no tiene como meta el dominio de las apariencias en la realidad natural, sino que extiende su dominio a otro tipo de realidad: la realidad social.

Pese a que en el estilo Cueva Blanca no se registra presencia de faldellines, la construcción de la figura antropomorfa nos remite a otras evidencias del Norte Grande que sí muestran esta prenda. Ésta es observable en el pendiente de Guatacondo 12 ([Meighan 1979](#), [Mostny 1972](#)) ([Figura 6a](#)); en los paneles de arte

rupestre del sitio 2 Loa 231, en el Alto Loa ([Sinclair 1997](#)) ([Figura 6b](#)); en Tamentica ([Mostny y Niemeyer 1983](#)) y Ariqueña ([Chacama y Briones 1996](#)) ([Figura 6c](#)), ambos sitios de las Quebradas Intermedias. También es visible el faldellín en un panel de Vilama Sur, en la zona del Salar de Atacama; además, se presenta en soporte textil en Chorrillos ([Berenguer 1981](#), [Sinclair 1997](#)) ([Figura 6d](#)). En base a estas representaciones es posible correlacionar indirectamente el estilo Cueva Blanca con un nuevo tipo de faldellín: el faldellín desdoblado.

Las poblaciones locales a través de la imagen estarían paulatinamente creando un sistema de incorporaciones en el cual se identifican y quizás legitiman ciertos aspectos de su cultura a través del manejo de una figura antropomorfa altamente estandarizada, cuyos antecedentes se remontan a la litoescultura Pukara o Chiripa y, posteriormente, Tiwanaku. Ésta se difunde por el Norte Grande materializándose en distintos soportes ([Gallardo y Sinclair 2000](#)). Con incorporaciones quiero decir un afán de participar en, pertenecer a, o bien identificarse con un *corpus* social, económico e ideacional validado y, sobre todo, valorado en la época, sin perder la autonomía ni los rasgos culturales que le son propios. No existen evidencias desde la arqueología que permitan pensar en una ocupación extranjera de la zona, más bien se percibe que la subregión de río Salado estaría siendo partícipe de las influencias altiplánicas, en un proceso mediante el cual integran modelos representativos foráneos y los manejan con ciertos fines.

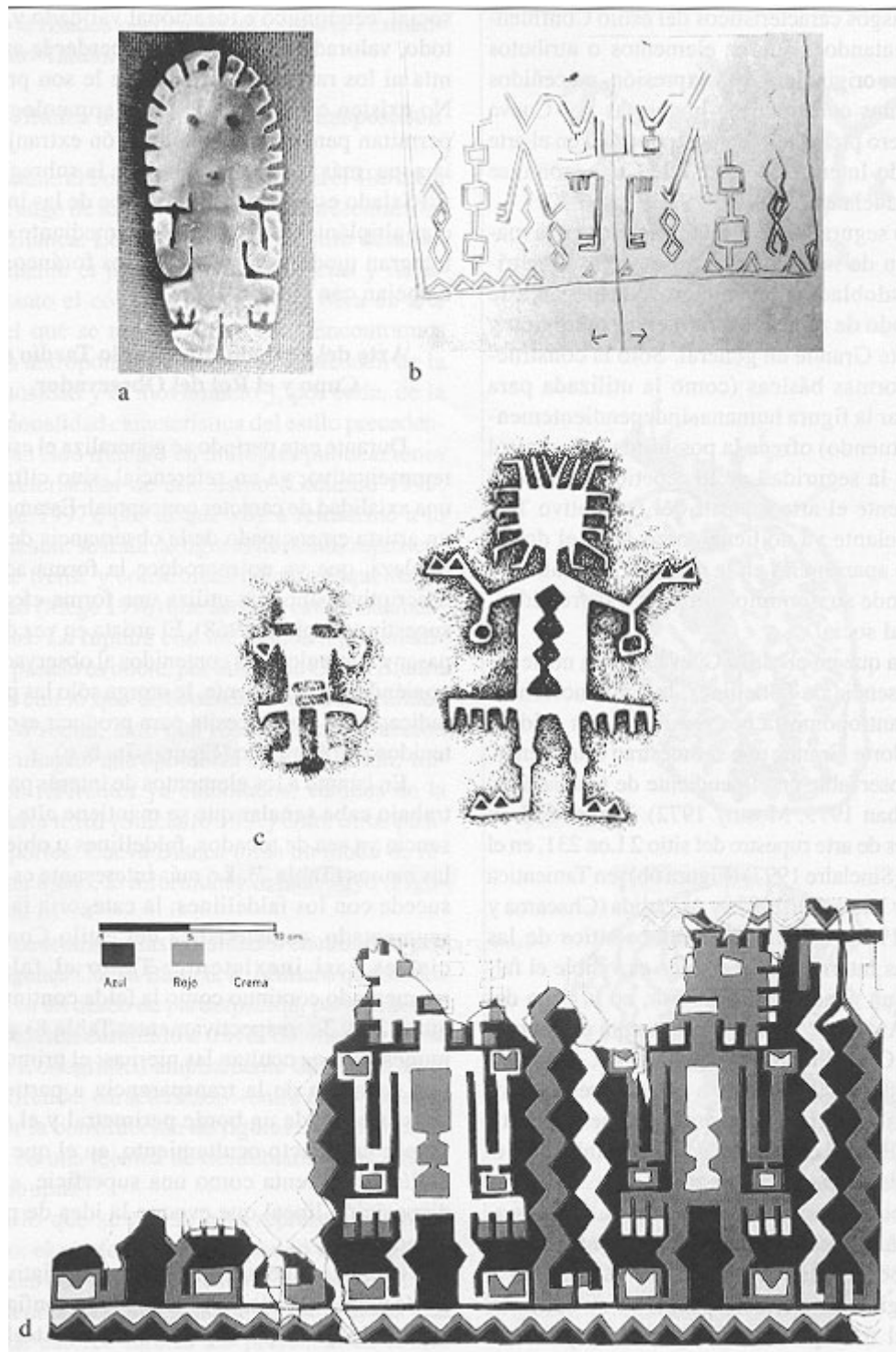


Figura 6 (a) Guatacondo ([Mostny y Niemeyer 1983](#): 89, Fig. 111); (b) 2 Loa 231 (Alto Loa), Croquis ([Sinclair 1997](#): 336, Fig.11); (c) Ariqueña (Quebrada de Aroma) ([Chacama y Briones 1996](#): 47, Fig. 3); (d) Chorrillos (Loa Medio), dibujo [Sinclair \(1997](#): 333, Fig. 7).

Arte del Período Intermedio Tardío en Cupo y el Rol del Observador

Durante este período se generaliza el esquema representativo, ya no referencial, sino cifrado en una axialidad de carácter conceptual. Estamos ante un artista emancipado de la observancia de la naturaleza, que ya no reproduce la forma actual o descriptiva, sino que utiliza una forma efectiva o sugestiva ([Raphael 1968](#)). El artista en vez de traspasar y comunicar los contenidos al observador exponiéndolos cabalmente, le otorga sólo las pistas o indicaciones que necesita para producir esos contenidos por él mismo ([Figuras 7a, b, c](#)).

En cuanto a los elementos de interés para este trabajo cabe señalar que se mantiene alta la presencia ya sea de tocados, faldellines u objetos en las manos ([Tabla 7](#)). Lo más interesante es lo que sucede con los faldellines; la categoría faldellín segmentado, característica del estilo Confluencia, es casi inexistente. Tanto el faldellín segmentado continuo como la falda continua ([Figuras 3b y 3c](#), respectivamente; [Tabla 8](#)) son comunes; ambos ocultan las piernas: el primero por una negación de la transparencia a partir de la construcción de un borde perimetral y el segundo por un directo ocultamiento, en el que el faldellín se presenta como una superficie, sin una disposición lineal que evoque la idea de pabilos colgantes.

El artista que usa este estilo abreviativo, lleno de ambigüedades, siempre puede confiar en el espectador para que supla lo que él omite, hay un acabado estudio y manejo del control que se puede ejercer sobre el observador de las obras. Estas imágenes sugieren lo que ya no puede ser mostrado, con lo que sentimos la presencia incluso de partes que ya no vemos ([Figuras 7a, b, c](#)). No existía una cabal consideración de la facultad del espectador rupestre antes de las representaciones del PIT en Cupo, las que involucran al observador con la misma obra. Pero este arte rupestre parece no haber sido la única instancia en que se produjo un cambio. Curiosamente, reaparecen en los contextos los faldellines y las estólicas; sin embargo, estos artefactos parecen no estar sumidos únicamente en su funcionalidad, sino se posesionan de un carácter que hace única a cada pieza a través de la iconografía. Ambos objetos ya no sólo son lo que son, sino que además constituyen en sí mismos imágenes. Su valor de uso queda soslayado por su valor representativo, en el que el verlos constituye la aproximación previa al usarlos o, dicho de otra forma, son artefactos cuyo uso está probablemente mediatizado por lo que, como imagen, muestran. Es así como en sitios como Chacance, Pica 8 ([Zlatař 1984](#)) y un caso en Playa Miller 4 ([Dauelsberg 1959](#)) se encontraron enterratorios con individuos que vestían falde-llines de pabilos colgantes⁹ embarrilados en lanas de colores, los que juntos configuran diseños geométricos (Chacance y Playa Miller 4) y antropomorfos (Pica 8). Por otra parte, en la confección de las únicas estólicas encontradas para la época, provenientes de Bajo Molle ([Núñez 1963](#)) y Patache ([Sanhueza 1986](#)) se modelaron caras humanas cuyos ojos y boca fueron enfáticamente suplantados por piedras o conchas.



a



b



c

Figura 7a-c. El Suri (Cupo). Archivo visual F. Gallardo.

Tabla de Frecuencia 7. Presencia de elementos de atuendo por período

	Sí	No	Total
No Defini	24 42,11%	33 57,89%	57
P.I.T.	89 91,75%	8 8,25%	97
For. Tard	66 82,50%	14 17,50%	80
For. Tem	59 80,82%	14 19,18%	73
P. Tardío	4	1	5
	80,00%	20,00%	

Tabla de Frecuencia 8. Tipos de faldellín por período

	F. Ctnuo	F. Seg.	F. Seg. C	Sin Fald.	Total
No Defini	1 1,75%	3 5,26%	0 0,00%	53 92,98%	57
P.I.T.	12 12,37%	3 3,09%	19 19,59%	63 64,95%	97
For. Tard	8 10,00%	8 10,00%	3 3,75%	61 76,25%	80
For. Tem	2 2,74%	23 31,51%	0 0,00%	48 65,75%	73
P. Tardío	0	0	0	5	5
	0,00%	0,00%	0,00%	100%	

Los aleros que presentan el arte rupestre de Cupo se abren uno a uno a lo largo de la quebrada homónima, enfrentados a un complejo sistema de andene-rías, utilizadas en labores agrícolas a gran escala. Su asociación no ha sido demostrada, pero se ha planteado la posibilidad de que las ocupaciones de estos aleros guarden relación con las actividades agrícolas desarrolladas en las inmediaciones ([Ayala 1999](#)). Expuse previamente cómo el arte del PIT en Cupo se debe al espectador, hecho que quizás explique en alguna medida su emplazamiento. Sin duda la expansión de las economías agrícolas a partir del 900 d.C. gatilló la centralización de la autoridad en cuyas manos estaba el liderazgo y la organización de las fuerzas laborales, acto mediatizado seguramente por un aparataje simbólico ya desarrollado. Este tipo de relación social y productiva, clave en la época, fue quizás el vínculo al que apelaban las imágenes rupestres en Cupo.

Agradecimientos: Muy especialmente a Pancho, Carole, Charly y todos quienes trabajaron en este proyecto: de corazón, gracias. A Carolina Agüero, Bárbara Cases y Mauricio Uribe, por apoyarme con información y fotografías. A Claudia del Fierro, Bernardita Bráncoli y Carolina Ayala, por su asesoría con el material visual. A mis papás que me dieron, entre otras cosas, un cuerpo para ver el arte rupestre.

Notas

- ¹ En realidad se trata de un trazo o trazos lineales.
- ² El 56% de los objetos de función reconocible son armas.
- ³ Nuevamente, al decir tocado, doy cuenta de trazos lineales perpendiculares al borde que define la cabeza.
- ⁴ Correspondientes a una línea horizontal de la que penden líneas verticales (faldellín segmentado), el mismo caso anterior, pero con una línea perimetral o de borde (faldellín segmentado continuo) y una línea trapezoidal (faldellín continuo).
- ⁵ Sitios Chinchorro tales como Morro 1, Playa Miller 8, Quiani, Pisagua, Patillos y Caleta Huelén 42 y sitios como Azapa 70, Junín, Caleta Huelén 43, respectivamente.
- ⁶ Estos elementos estabilizadores son bastante visibles en los dardos que ostentan las figuras antropomorfas del estilo cerámico Hualfín Gris de la cultura Aguada; A. Rex [González \(1999\)](#) señala que el propulsor es el arma representada con mayor frecuencia en la iconografía Aguada.
- ⁷ Un faldellín presenta dos sectores de distinto color; otro, fue manufacturado a base de hilados teñidos por amarras ([Agüero y Cases 2000](#)).
- ⁸ "La aplicación de criterios simétricos para el estudio del arte indígena fue inaugurado por F. Boas (1955[1927]), quien describió exhaustivamente el arte de los indígenas de la costa del Pacífico, en Norteamérica. Definiendo la técnica de *split*, o división en dos, de modo que los perfiles de ciertos animales totémicos se unen en la mitad, siendo partidos por diferentes ejes de reflexión vertical". ([González P. 1998](#)).
- ⁹ Estructurados en forma diferente a los del Arcaico, Formativo Temprano y Formativo Tardío, ya que en el caso de los ejemplares del PIT (salvo el faldellín de PIM4) los pabilos cuelgan a partir de una faja tejida en tapicería.

Referencias Citadas

Agüero, C. y B. Cases 2000 Los textiles formativos del Norte de Chile. Informe de Avance Proyecto Fondecyt 1990168. Manuscrito en posesión de la autora.
[[Links](#)]

Ayala, P. 1999 Modalidades de ocupación del espacio durante los períodos Intermedio Tardío y Tardío (900 d.C.-1.560 d.C.) en la Subregión del Río Salado (II Región). Informe Final, Proyecto Fondecyt 1980200. Manuscrito en posesión de la autora. [[Links](#)]

- Berenguer, J. 1981 En torno a los motivos biomorfos de la Puerta del Sol en el Norte de Chile. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural* 38:167-182.
[[Links](#)]
- Boas, F. 1947 *El Arte Primitivo*. Fondo de Cultura Económica, México. [[Links](#)]
- Chacama, J. y L. Briones 1996 Arte Rupestre en el desierto tarapaqueño Norte de Chile. *Sociedad de Investigación del Arte Rupestre de Bolivia* 10:41-51.
[[Links](#)]
- Chacama, J. e I. Muñoz 1991 La cueva de La Capilla: manifestaciones de arte y símbolos de los pescadores arcaicos de Arica. *Actas del XI Congreso de Arqueología Chilena* Tomo I: 37-41. [[Links](#)]
- Dauelsberg, P. 1959 Algo sobre los tejidos de la tumba encistada de Playa Miller. *Boletín del Museo Regional de Arica* 1: 3-9. [[Links](#)]
- Focacci, G. y S. Erices 1971 Excavaciones en los túmulos de San Miguel de Azapa (Arica-Chile). *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena*:47-55, Santiago.
[[Links](#)]
- Gombrich, E.H. 1969 *Art and Illusion*. Princeton University Press, Princeton.
[[Links](#)]
- Gallardo, F. 1999 Arte, arqueología social y marxismo: comentarios y perspectivas. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 27: 33-43. [[Links](#)]
- Gallardo, F. y C. Sinclair 2000 Informe de Avance, Proyecto Fondecyt 01980200. Manuscrito en posesión de los autores. [[Links](#)]
- Gallardo, F., C. Sinclair y C. Silva 1999 Arte Rupestre, Emplazamiento y Paisaje en la Cordillera del Desierto de Atacama. *Arte Rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 57-96. *Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago. [[Links](#)]
- González, A.R. 1999 *Arte Precolombino. Cultura la Aguada. Arqueología y Diseños*. Filmediciones Valero, Buenos Aires. [[Links](#)]
- González, P. 1998 Códigos visuales en las pinturas rupestres de la subregión del río Salado, Norte de Chile. *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1. Santiago, en prensa. [[Links](#)]
- Mege, P. 1998 Herramientas semiológicas para el análisis e interpretación de la pintura rupestre. *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago, en prensa. [[Links](#)]
- Meighan, C. 1979 *Archaeology of Guatacondo, Chile. Prehistoric Trails of Atacama: Archaeology of Northern Chile*, editado por C.W. Meighan y D.L. True. Universidad de California, Los Angeles. [[Links](#)]
- Mostny, G. 1972 *Prehistoria de Chile*. Editorial Universitaria. Santiago, Chile.
[[Links](#)]

Mostny, G. y H. Niemeyer 1983 *Arte Rupestre Chileno*. Serie El Patrimonio Cultural Chileno. Publicación del Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación. Santiago, Chile. [[Links](#)]

Núñez, L. 1963 En torno a los propulsores prehispánicos del Norte de Chile. *Boletín de la Universidad de Chile* 44: 4-8. [[Links](#)]

1967/1968 Figurinas tempranas del Norte de Chile. *Estudios Arqueológicos* 3-4: 85-105. [[Links](#)]

1969 Sobre los complejos culturales Chinchorro y Faldas del Morro. *Rehue* 2: 111-142. [[Links](#)]

1970 Algunos problemas del estudio del Complejo arqueológico Faldas del Morro, norte de Chile. *Abband. Berich. des Staa. Mus. Volker. Dresden Bond* 31: 79-109. [[Links](#)]

Pollard, G. 1970 *The Cultural Ecology of Ceramic Stage Settlement in The Atacama Desert*. Ph.D. Dissertation. Dept. of Anthropology, Columbia University. [[Links](#)]

Raphael, M. 1968 *The Demands of Art*. Princeton University Press, Princeton, N.J. [[Links](#)]

Rivera, M. y V. Zlatar. 1982 Las estólicas en el desarrollo cultural temprano prehispánico del Norte de Chile. *Actas del IX Congreso Nacional de Arqueología Chilena*: 14-34, La Serena. [[Links](#)]

Sanhueza, J. 1986 La presencia del hombre. *Colosos de Iquique* I: 9-34. [[Links](#)]

Standen, V. 1997 Temprana complejidad funeraria de la Cultura Chinchorro (Norte de Chile). *Latin American Antiquity* 8: 134-156. [[Links](#)]

Sinclair, C. 1997 Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña: paralelos iconográficos. *Estudios Atacameños* 14: 327-338. [[Links](#)]

Thomas, C., A. Benavente, I. Cartajena y G. Serrachino 1994 Topater, un cementerio temprano: una interpretación simbólica. *Actas del XIII Congreso Nacional de Arqueología Chilena* 9: 159-169. [[Links](#)]

Zlatar, V. 1984 *Cementerio Prehispánico Pica 8*. Universidad de Antofagasta, Facultad de Educación y Ciencias Humanas, Instituto de Investigación Arqueológica y Restauración Monumental, Antofagasta. [[Links](#)]