

El Poder de los Gentiles
Arte Rupestre en el Río Salado
(Desierto de Atacama)

Victoria Castro
Francisco Gallardo

La precordillera del desierto de Atacama, en especial aquella abrupta franja por la que escurren las aguas que alimentan al río Loa, el único que en esta región alcanza el mar, presenta un paisaje que impresiona por su aridez. Mirado desde el aire, parece un manto rocoso y áspero surcado por profundas quebradas que bajan desde las altas cumbres de Los Andes en dirección a la planicie desértica.

Este es un escenario imponente donde reina el silencio. Emplazado por encima de los 3.000 metros de altitud, su clima es seco, con días calurosos y noches muy frías. A primera vista, parece un ambiente hostil y sin embargo durante miles de años, ha sido habitado y domesticado por la gente andina.

Cientos de ruinas arqueológicas² dan testimonio de su pasado prehispánico. Hay aleros con basuras olvidadas por 7.000 años, restos de campamentos donde grupos de cazadores recolectores se cobijaron de las inclemencias del tiempo, conjuntos de habitaciones de piedra dispersas sobre vegas altoandinas que fueron ocupados en los primeros siglos de nuestra era por antiguos pastores de la región. Aldeas tardías que hacia los años 900 d.C. fueron habitadas por poblaciones altiplánicas, las que también construyeron extensos sistemas de andenerías para el cultivo. Además, minas de cobre y centros residenciales que estuvieron bajo el dominio del fino tejido político y religioso del imperio Inca.

La región del río Salado, principal afluente del Loa, propone una prehistoria compleja, sometida a tensiones culturales provenientes de áreas vecinas

²Acerca de la prehistoria de la región, véase, Aldunate *et al.* (1986).

como el salar de Atacama, el altiplano Boliviano y el noroeste argentino. Plantea situaciones históricas diversas y cambiantes en los planos ecológico, económico, político e ideológico. Este verdadero archivo arqueológico provoca innumerables preguntas, especialmente cuando indagamos acerca del arte rupestre, un terreno poco explorado, plagado de prejuicios y obviedades. Cientos de grabados y pinturas yacen sobre las rocas de las quebradas y en los aleros. Sabemos que están allí proporcionando una dimensión nueva al ambiente, generando una ruptura artificial sobre un continuo de naturaleza. Son lugares marcados por señales indelebles, cuyos contenidos no son evidentes. Generalmente, los esfuerzos por penetrar en sus significados, han sido estériles.

La tarea de interpretar el arte rupestre, de intentar establecer algún tipo de comprensión, tiene necesariamente que reconocer el poder modelador (limitado y oscurecedor) de nuestras concepciones culturales, de nuestras formas de comprender el mundo. Por eso pensamos que cualquier descripción posible del arte rupestre debe comenzar por darle crédito a las concepciones y categorías indígenas involucradas en la producción de ese "arte". Debe reconocer que los "artistas" de cada cultura crean sus propios lenguajes, construyen sus obras en otros sentidos, marcándolos con materias diversas pero significativas. Las palabras, los gestos, las arcillas, las piedras, los metales, los pigmentos, los surcos (y otros tantos elementos cargados de significación) sirven de "materia prima" para la manufactura de mensajes "estéticos" suspendidos en redes de símbolos e ideologías, sometidos a los vaivenes del quehacer social, con sus intrigas políticas y sociales, prisioneros de trampas económicas y ecológicas.

Esta opción interpretativa supone un desplazamiento, un distanciamiento definitivo de la idea que el arte rupestre fue hecho para ser visto como una obra en un museo. Sobre este tema nos proponemos reflexionar en las líneas siguientes.

ARTE Y PODER EN EL MUNDO ANDINO

Uno de los tantos hechos nuevos y extraños que impresionaron al conquistador europeo a su llegada al Perú fueron las magníficas pinturas que cubrían los muros de habitaciones y templos, como lo describe Cobo:

Después del soberbio templo del sol, tenía el segundo lugar de grandeza, devoción, autoridad y riqueza el de Pachacama; al cual, como a santuario universal, venían en peregrinación las gentes de todo el imperio de los Incas (...) Las paredes destes aposentos como los terraplenos y del demás edificio (...) estaban enlucidas de tierra y pintura de varios colores, con muchas labores curiosas a su modo, si bien al nuestro toscas, y diversas figuras de animales mal formadas³.

³Cobo (1956(1653): 186-187).

La tradición de este arte mural es larga, y aunque su origen puede ser encontrado en los muros de los primeros templos de la civilización andina hacia los 1800 antes de Cristo, nos sentimos tentados a ligarla a formas de representación aún más antiguas. El arte rupestre —pinturas y grabados sobre un soporte rocoso— es probablemente uno de los primeros sistemas de representación iconográfica en Los Andes. Conocemos muchos asentamientos de cazadores recolectores —anteriores a la adopción de la cerámica y la agricultura— que muestran animales, seres humanos y otras figuras⁴.

En estos contextos históricos, el arte se presenta como un hecho evidente y público que se involucra directamente con la vida cotidiana. Ciertamente no es un decorado. Los relatos indígenas recogidos por los cronistas españoles en el siglo XVI, sugieren otros significados. Molina escribe,

Y para entender donde tuvieron origen sus ydolatrías porque es así que estos no usaron escritura y tenían una casa del sol llamada Poquen Cancha, que es junto al Cuzco la vida de cada uno de los Yngas, y de las tierras que conquistó pintado por sus figuras en unas tablas, y que origen tuvieron⁵.

Las tablas pintadas del Inca contenían un relato, evocaban una historia que era, de acuerdo a otro testimonio colonial, puro discurso mítico. De hecho, sabemos que una de estas pinturas consignaba el mito de creación de las naciones andinas.

En apariencia, el valor de estas obras era amplio, pues en ciertos eventos comunales eran utilizadas para definir roles sociales y posiciones políticas. Durante las festividades del Intiraimi (la celebración del Sol), el Cuzco era visitado por kurakas venidos de todos los rincones del Tawantinsuyu, quienes según Garcilaso, “traían pintadas las hazañas que al servicio del Sol y de los Incas habían hecho”⁶.

El dominio de la pintura era entonces socialmente activo, patrimonio de muchas personas. Sin embargo, pocas tenían el privilegio para manipular sus significados. Es el caso del Quilca Camayoc, un funcionario de la burocracia incaica, quien poseía de acuerdo a Guaman Poma un quipo (cordeles con nudos) de “colores teñidos”⁷ mediante los cuales registraba las palabras del Inca y llevaba la cuenta de los meses y años.

El énfasis dado a la pintura en los distintos registros históricos, parece delimitar el campo del arte y el simbolismo, dejando implícitamente fuera otros medios de expresión. Sin embargo, nos parece que esto es pura apariencia, una ilusión que puede ser disipada recurriendo al reino de la palabra indígena. Según Ludovico Bertonio (1612), el aimara del siglo XVII (que en

⁴Véanse Berenguer *et al.* (1985); Muelle (1970); Núñez (1983); Matos y Rick (1978) entre otros.

⁵Molina (1913) 1975: 117-118.

⁶Garcilaso de la Vega (1615) 1943: 47.

⁷Guaman Poma de Ayala (1615) 1980: 331.

este caso es similar al quechua) designaba esta actividad con la palabra *Quellcatha*, “que es propiamente afeitar (enlucir), pintar, o rafguñar (grabar) al modo de indios”⁸. La misma designación sirve para significar el “el escriuir como hazen los Epañoles”⁹. La palabra es precisa y su significado parece buscar un centro en la idea de algo marcado, inscrito. Diferenciado y modificado artificialmente. Lleno de contenido interpretable, como la escritura.

Ahora sabemos que este arte andino supone un código y un mensaje, una “historia” con otro tiempo. No se trata de una escritura, pero da vida a un lenguaje que organiza formas y colores. Sus signos son visibles, pero sus significados están ocultos en la mente de los privilegiados que pueden “descifrarlos”. El arte andino (como muchos otros) pretende comunicar, pero quizá ésta no es su cualidad más relevante. Su aspecto comunicativo y la “política” de su circulación social amenazan con oscurecer su poder real. Molina relata que

el Hacedor empezó a hazer las gentes y naciones que en esta tierra ay y haziendo de barro cada nación *pintádoles los trajes y vestidos* que uno avían de traer y tener y los que avían de traer cavellos con cavello los que cortado cortado el cavello, y que concluyó cada nación dio la lengua que avía de hablar y los cantos que avían de cantar, y las simientes y comidas que habían de sembrar, y *acabado de pintar y hazer dichas naciones y de barro dio ser y anima a cada uno*¹⁰.

Es en este mito de creación de las naciones andinas, donde es posible apreciar la magnitud de las fuerzas desatadas por el *quellcatha*. Su cualidad no reside únicamente en la construcción de significados, sino también en su poder para manipular y ordenar el mundo. En el mito, la pintura (o el acto de pintar) es intermediaria entre dos “estados de la materia”, juega un papel crucial en el paso entre dominios opuestos, entre el “reposo” y el “movimiento”. A través del *quellcatha* lo inanimado cobra vida. Sólo así la figuras de barro modeladas por el “Hacedor” pueden llegar a adquirir presencia vital y obtener identidad cultural. El *quellcatha* permite una transformación de la “materia”, apelando a su inconmesurable eficacia simbólica.

El poder contenido en esta red material de tensiones simbólicas fue desplegado en muchos rituales andinos. Por ejemplo, durante las fiestas de cosecha se ofrecían a las divinidades grandes rebaños de animales “pintados de todos los colores”¹¹. Este poder simbólico, que responde a un orden y es capaz de ordenar nuevos acontecimientos, es una dimensión del mundo andino poco conocida, pero las noticias coloniales dejan claramente establecido su carácter sagrado.

⁸Bertonio 1984 (1612): 286.

⁹Ibidem.

¹⁰Molina (*op. cit.*: 118, el énfasis en cursivas es nuestro).

¹¹Guaman Poma (*op. cit.*: 219).

Una actividad de este tipo debió recaer en un especialista, un individuo que por razones desconocidas para nosotros tenía el poder de manipular las fuerzas transformadoras del *quellcatha*. Entre las ordenanzas del Inca *Atawallpa*, recogidas por Guaman Poma, se menciona a los “pintores, que pintan en paredes y en quiro y en mate que les llaman *Cuscoc, llimpec*”¹². El campo de acción de esta categoría de especialistas, que en aymara se llaman “*Quellque-riccofcori, Llimpiri*”¹³, parece haber cubierto una variedad de dominios. En tal sentido, se ha sugerido que los tintoreros eran artesanos diferentes a los hilanderos, una división social y simbólica del trabajo que pudo segregar también a los pintores de textiles y los labradores de metales¹⁴.

Estas cualidades sociales, simbólicas y sagradas del arte andino no pasaron desapercibidas para el español, quien no dudó en incluir esta práctica indígena entre las “idolatrías” que debían ser perseguidas, castigadas y extirpadas. En el año 1575, una disposición del virrey Francisco de Toledo fue explícita al respecto:

Ytem, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quién solían mochar (reverenciar) en sus duhos, tianas, vasos, báculos, paredes y edificios, mantas, camisetas, lampas y casi en todas cuantas cosas les son necesarias, parece que en alguna manera conservan su antigua idolatría, proveeréis, en tratando en cada repartimiento, *que ningún oficial de aquí adelante labre ni pinte* las tales figuras so graves penas, las cuales ejecutaréis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudiesen quitar que pongan cruces y otras insignias de Xptianos (cristianos) en sus casas y edificios¹⁵.

Ante tales medidas represivas, no es de extrañar que Guaman Poma (un *Quilca Camayoc* del siglo XVII) haya enviado al rey de España una colección de dibujos y textos acerca de la vida en Los Andes, en las que los pintores aparecen asociados a iconos católicos y las pinturas indígenas confinadas al cuerpo castigado de los “idólatras”.

EL ARTE CONTRADICTORIO

La región del río Salado es actualmente habitada por varias comunidades de pastores y agricultores andinos. En las aldeas de Cupo, Aiquina y Toconce

¹²(*Op. cit.*: 165).

¹³Bertonio (*op. cit.*: 368).

¹⁴Véanse Vrecland (1974); Rostworowski: (1977: 239-240) y Francisco de Toledo (1867 (1577): 105).

¹⁵En Duviols (1977: 297-298, el énfasis en cursivas es nuestro).

viven gentes que reconocen tener entre ellas grandes afinidades sociales y culturales, las que son permanentemente cultivadas. En público acostumbran hablar español y en privado suelen hacerlo en quechua. La comunidad de Caspana, cierra el circuito de poblados de esta zona, y es considerada algo distinta, como un enclave de fuertes raíces con las poblaciones locales antiguas. Algunos lugareños, creen que son los herederos directos de los “antiguos” o “gentiles”. Todas estas comunidades, viven bajo la advocación religiosa cristiana de un santo patrón. Sus imágenes son fuente de veneración y son festejadas en largos y extenuantes rituales colectivos, donde es costumbre transportarlas en andas, llevándolas y trayéndolas de un pueblo a otro, estrechando así, vínculos sociales y culturales.

Las imágenes, delicadamente policromadas y vestidas, tienen una gran importancia simbólica para el funcionamiento vital de las comunidades. Pero es sólo cuando uno participa en sus fiestas que logra calibrar mejor, los alcances políticos y culturales de estos eventos colectivos. Como observadores externos, lo primero que llama la atención, es el uso que se hace de los iconos cristianos. Ellos son activados mucho más allá de lo que la Iglesia Católica estimaría como una conducta religiosa usual. Sin duda las imágenes, son utilizadas bajo códigos culturales no occidentales. Ciertamente, no se trata de sincretismo, un proceso mediante el cual los símbolos de la cristiandad sirven para ocultar símbolos andinos, para mantener viva una cosmovisión indígena inmovible que traspasa el tiempo y proporciona identidad cultural.

Lo cierto es que la vida es siempre un juego de interpretaciones, de traducciones hechas a partir de un marco cultural de referencia¹⁶ siempre nuevo y cambiante. Mujeres y hombres, son seres atrapados en una red de signos que ellos mismos van tejiendo¹⁷, tejido en el cual todo acontecimiento nuevo es internalizado en términos de conocimientos y emociones preexistentes. Este es quizás el mecanismo más frecuente para hacer aceptable (tolerable) el acomodo de esas “extrañas partículas” impuestas la mayoría de las veces por una cultura dominante.

Un ejemplo de este proceso de traducción cultural es el Apóstol Santiago, el santo patrono de las tropas españolas que desembarcaron en el Nuevo Mundo. Santiago el Mayor, irrumpió en la vida del indígena de Los Andes bajo el estigma de la violencia. Las batallas para doblegar a la población, eran libradas bajo la protección del santo y los soldados atacaban invocando su nombre.

La imagen de este Santiago guerrero, poderoso y vencedor se popularizó rápidamente en el mundo andino. Lienzos, murales y esculturas religiosas recrean la figura de un hombre barbado montando un caballo blanco, con capa

¹⁶Véase Hodder (1985: 3).

¹⁷Véase Geertz (1973: 5).

al viento y una espada levantada en su mano, muchas veces cayendo sobre el cuerpo vencido de figuras que representan indígenas. El proceso mediante el cual el Apóstol Santiago llegó a cobrar importancia no es evidente, pero fue esta imagen, que “cabalgaba” (bordado o pintado en las banderas de los estandartes) con las tropas europeas, provocando la muerte bajo el trueno de los arcabuces y el ruido seco de los cascos de los caballos, la que finalmente sedimentó en la vida de los pueblos andinos, quienes se la apropiaron y re-semantizaron hasta hacer irreconocible la figura del santo venerado por los españoles. Según Guaman Poma,

Santiago Mayor de Galicia, apóstol de jesucristo, en esta ora que estaua asercado los cristianos, hizo otro milagro Dios, muy grande, en la ciudad del Cuzco. Dizen que lo uieron a uista de ojos que auajo el señor Santiago con un trueno muy grande. Como rrayo cayó del cielo a la fortaleza del Ynga llamado Sacsá Guaman (...) Y como cayó en tierra se espantaron los yndios y digeron que abía caydo yllapa, trueno y rrayo del cielo (...) Y desde entonses los yndios al rrayo les llama y le dize Sanctiagio¹⁸.

Con el tiempo esta concepción indígena del Santiago Illapa, la divinidad ecuestre del trueno y el rayo, la lluvia y el granizo, experimentó tal popularidad, que rápidamente tuvo que ser incluida entre las muchas “idolatrías” indígenas que debían ser prohibidas. Arriaga nos informa que,

En el nombre de Santiago tienen también superstición y suelen dar este nombre a uno de los chuchus como a hijos del rayo, que suelen llamar Santiago (...) usurpan con gran superstición el nombre de Santiago, y así, entre las demás constituciones que dejan los visitadores acabada la visita es una, *que nadie se llame Santiago sino Diego*¹⁹.

Durante los siglos siguientes, las referencias documentales respecto a este Santiago indígena son obviamente escasas, y sólo con la disolución de los lazos políticos, económicos e ideológicos de la administración colonial, es posible visualizar nuevamente su imagen. Un síntoma de este cambio político y cultural son las numerosas comunidades andinas que comienzan a aparecer bajo la advocación del santo.

La comunidad de Toconce es una de ellas. Allí la imagen del Santiago Apóstol es reverenciada e invocada constantemente como una forma de reducir las tensiones que gravitan sobre la vida y la reproducción de la vida en la comunidad. El Santiago toconcino posee el don de la presencia, protege y provee, según las narraciones de los lugareños:

¹⁸Guaman Poma (*op. cit.*: 377).

¹⁹Arriaga (1968 (1621): 215, el énfasis en cursivas es nuestro).

Pa' que haga llover, galopeando el caballo en medio de las lomas, tronando. Sacando chispa en medio de las lomas, con herraduras de bronce, frenillos de plata, espadas de plata²⁰.

El Santiago de Toconce es una escultura de madera policromada vestida de terciopelo. Ella permanece en la soledad de la iglesia, la que abre sus puertas para las fiestas comunales. El jinete Santiago es celebrado en julio durante una semana. Esta es una festividad que congrega a unas trescientas personas que colman la aldea, convirtiéndola en el escenario de incansables procesiones y devotos bailes de promesantes. Sólo el eco sonoro de las bandas de bronce y grupos de *sicus* quiebran el silencioso homenaje al santo indígena. La música, proporciona el ambiente adecuado para el drama ritual, provoca sensaciones acordes al estado emocional de los participantes. Es en este incansable ir y venir del santo y sus seguidores, donde el yatiri, el que sabe las costumbres, invoca los poderes de la imagen, ruega ante la figura del santo por la salud de la gente, la fertilidad de los campos y los animales. La imagen permite "producir" vida, favorece la reproducción de la comunidad.

El poder concentrado en esta "figura ecuestre" parece obvio ante el enorme peso simbólico que ella tiene en el mito y el ritual toconceño. Sin embargo, estas cualidades de la imagen son nuevas, recientemente adquiridas. De acuerdo al testimonio de los comuneros, antes de que el pueblo tuviera una iglesia, el santo se encontraba depositado en una sencilla capilla construida entre las ruinas de un sitio arqueológico donde los "antiguos" se enterraban, donde los "gentiles pagaban" (ofrendaban) a la tierra. En aquella época, Santiago era sólo una pequeña figura de madera, sin pintura, sin color. Ella no producía para la gente. Carecía de la eficacia simbólica que hoy posee. Fue en ese momento de total indefección, cuando la comunidad trajo desde Bolivia a un retocador, a un pintor.

Vino de Bolivia el retocador, era Domingo Yamque, ese retocó, ahí quedó grandecito el San Santiago ¡Grande! El chiquito ha puesto en el corazón (Víctor Berna, Toconce).

El especialista aplicó pintura sobre la escultura y la hizo crecer, le proporcionó el medio por el cual sus poderes pueden fluir hacia el exterior. Transformó simbólicamente y creó un puente entre lo "profano" y lo "sagrado", lo "improductivo" y lo "productivo".

El poder benéfico, público y comunitario que suele poseer este "arte" cambia radicalmente cuando se trata de imágenes rupestres. La primera reacción de los lugareños ante una pregunta directa o indirecta acerca del arte rupestre, es el silencio, situación que no se da en otros dominios del conoci-

²⁰Véase Castro y Varela 1992.

miento. Se siente en el aire la tensión, la incomodidad y el temor. Lo que sea, es algo más que exceso de prudencia; este no es un tema que pueda ser hablado abierta y espontáneamente. Sólo la intimidad de la convivencia prolongada es capaz de hacer tambalear el muro levantado ante nuestra curiosidad. Con el tiempo, se llega a sentir que el muro es algo permanente incluso entre ellos mismos.

Pese a las resistencias, existe consenso que el “arte rupestre” es obra de los “gentiles”, los “antiguos”, los “abuelos”. Dicen los yatiri,

tenemos la creencia en los gentiles, eso. Ustedes saben que esos hombres eran sabios (...) conversaban con todo, peña, agua, con aire, y todo (Juan Ayaviri, Toconce).

Es corriente que los “gentiles” sean asociados a los lugares que nosotros llamamos “yacimientos arqueológicos”. El arte rupestre no escapa a esta conceptualización nativa. Se considera que los sitios donde se emplaza este arte son espacios privilegiados, especialmente cargados de fuerzas no naturales. Poderes del “pasado” que coexisten y gravitan pesadamente sobre la cotidianidad de las gentes del río Salado. La opinión general es que los lugares con “retratos” tienen “encanto”.

Ahí está (la pintura). Una cueva ahí! está sonando! parece un río de agua! Como sereno está! Que es que suena el charango en ese, en ese rajón (Natividad Berna, Toconce).

Hay aquí un poder latente, esperando su oportunidad para “saltar” sobre el caminante inadvertido. Es un dominio de fuerzas desatadas en la interioridad de las rocas, cuya permanente posibilidad de filtración, provoca un temor reverencial.

Uno de estos lugares es una confluencia entre dos ríos donde se juntan el Salado y el Caspana. Aquí las aguas se reúnen —entre imponentes murallones naturales de roca rojiza— formando un solo caudal, en un punto donde abundan los manantiales. Aquí las arenas del fondo del río se mueven lentamente, impulsadas por el constante escurrir de aguas subterráneas.

La junta es un encuentro natural y un lugar de paso, un tejido de senderos que van desde la vega de Turi y el pueblo de Ayquina hasta la localidad de Caspana. Los senderos bajan y cruzan el río empalmando con una amplia vía despejada, que la gente llama el “camino del re’ inca”.

Arqueológicamente es una zona de enorme potencial. Las paredes de las quebradas que enfrentan los ríos poseen numerosos paneles de pinturas y grabados. Más aún, estudios realizados en las inmediaciones han revelado una clara ocupación de antiguos pastores y agricultores, quienes aparentemente usaron el lugar como un campamento. Sin embargo, la mayoría de los hallazgos sugieren una cronología que cubriría un tiempo más tardío, anterior y probablemente contemporáneo a los Incas. Fue en este período cuando se

construyeron terrazas agrícolas, un canal de riego, silos para almacenar granos y varias otras pequeñas estructuras de piedra de función ritual. La ocupación humana es larga (unos 1.000 años) y no existen dudas de que fueron éstos los responsables del arte rupestre, pues las excavaciones junto a los paneles permitieron recuperar algunas piedras con residuos de pintura y restos de pigmentos colorantes.

La gente originaria, conoce bien el lugar e insisten en que tiene “encanto”.

Q’ahí ei visto un volcán (...) Adentro de la peña. Ahí está. Clarito se escucha. Se escucha un ruido (...) ¡Parece que estuvieran chancando!
(Jerónima Salvatierra, Turi).

María, una pastora que vive en la vega de Turi, nos visitó mientras realizábamos los trabajos arqueológicos. Ella fue prudente en sus comentarios, pero identificó varias figuras pintadas y grabadas. Una amistad de años hizo posible que nos acompañara, pero para ella la estadía no fue grata, se sentía temerosa y durante los días siguientes le costó recuperarse de las molestias de decaimiento y falta de “ánimo” provocadas por esta visita; en su mundo los “encantos se *sienten*”. Algunos días más tarde, y en compañía de otros lugareños, pudo hablarnos algo más acerca del arte rupestre.

No todos los diseños fueron interpretados o descritos, pero aquellos que sí lo fueron, revelan ciertas estrategias y claves de identificación. Fórmulas de observación que obviamente siguen una dirección distinta a la nuestra. La pastora, dio prueba de ello. Parada frente a un panel de grabados superpuestos, conformado por grandes camélidos dibujados unos sobre otros hasta generar una confusión de líneas, María hizo dos observaciones espontáneas y sorprendentes. “Guanacos”, dijo sin dudarle un segundo. Ella descartó tácitamente, toda posibilidad de que se tratara de llamas o alpacas. Su argumento fue sencillo, sólo los guanacos son rojos. Nunca supimos si el color fue sugerido por la roca medianamente rojiza o por los escasísimos rastros de pintura que las figuras aún conservan. La segunda observación, para nosotros la más asombrosa, fue respecto a la escena. Siempre frente al panel, bajó la vista y sonrió pícaramente. Entre la madeja de líneas entrecruzadas, ella identificó un par de guanacos en acto sexual. Definitivamente nosotros no pudimos verlos. Meses después, en el laboratorio, separamos el conjunto dibujo por dibujo. Fue entonces cuando pudimos con bastante sorpresa, “descubrir” lo que ella describiera como el “guanaco montando a la guanaca”.

Revisando numerosas entrevistas, con diferentes personas en distintos momentos de nuestras estadías en el Salado, es posible distinguir varias claves identificatorias. Por lo general, los diseños son reconocidos por un atributo. Guanacos y vicuñas por su color; gatos es decir felinos, por su larga cola; vizcachas por sus orejas; la lechuza por sus ojos y el cóndor por la forma de posarse en tierra. Otros animales identificados o mencionados como dibujados y vistos en otros lugares de la región, fueron llamo, perdiz, guallata, culebra y

gusano. Las figuras humanas recibieron un trato distinto. La mayoría parecen ser “Supay”, un concepto que los españoles tradujeron como “Diablo”. Jerónima, sabia pastora nos cuenta que

en Aiquina hay así, pa’bajo de la quebrada. Hay un balcón (alero) !Grande así!. Era de los antiguos. Ahí están en un hoyo, lagarto, gatitos (...) entonces en peña (roca) han puesto así, culebras, hay lagartos, guanacos, vicuñas (...) hasta diablo. Diablo hay (...)me gusta mirar las vicuñas, los llamos. Cuando veo al diablo !Yo me arranco; !Me voy lejos; No quiero mirar (Jerónima Salvatierra, Turi).

Es en este punto donde el diálogo se vuelven difícil, se torna hermético. Aquí el relato pierde soltura y fluidez. El “supay” despierta temores.

Durante la noche el “encanto” de las peñas pintadas (o grabadas) cobra todo su poder, adquiere un tono amenazante. Los “retratos” del “supay” adquieren vida propia, se desprenden de la roca, merodean esperando una víctima. Nos cuentan que

Ese supay se salió del retrato. Eso puede pasar. Con Supay peleó don Rafael de Caspana y quedó ensangrentado. Ahí en El Encuentro.(Jerónima Salvatierra, Turi).

Los poderes de estas figuras pintadas liberadas de su prisión sobre la roca amenazan la tranquilidad. Ponen en peligro la estabilidad de este microcosmo andino. Da la impresión que el “balance simbólico” proporcionado por la imágenes pintadas que “dormitan” en las iglesias fuera demasiado débil ante la furia de los “retratos”, de las imágenes rupestres. Pinturas y grabados se ciernen desfavorablemente sobre la vida cotidiana y deben ser permanentemente controlados, neutralizados. Así nos enseñan que no tienes que molestar al *Supay*, siempre tienes que pagar, es decir, ofenderle.

Nanaycancha supay (...) Tranquilo *supay*. Siempre tienes que pagar. No molestando *Supay*. (Norberta Fernández, Toconce)

En este mundo indígena las imágenes cristianas y gentiles cohabitan, coexisten sin tocarse poniendo los límites simbólicos a la vida diaria. Las divinidades andinizadas de la cristiandad consagran, favorecen y permiten lo vivo en el presente, lo que existe en equilibrio. Por el contrario, los “gentiles” sugieren un pasado prisionero de ese mismo presente, un tiempo que fluye paralelo a la vida de hombres y mujeres, preparado para liberarse a través del poder retenido en sus imágenes “rupestres”, en un intento de desequilibrar la frágil balanza de lo cotidiano.

EL LENGUAJE DEL SILENCIO

Para conocer algunas claves que resuelvan los misterios del arte andino hemos hecho un amplio recorrido, un largo viaje aferrados a las palabras de otros: a los escritos indígenas o españoles de la colonia; a los testimonios orales de los indígenas de la región del río Salado. En un intento por fijar algunas nociones, por proporcionar un marco cultural de referencia para el arte rupestre, hemos indagado en documentos del pasado y del presente. Seducidos por esta palabra, que en su origen no ha sido la nuestra, creemos haber dejado establecida la multiplicidad de poderes que este “arte” indígena propone, provoca y libera. El es patrimonio de especialistas, significa algo, transforma lo inerte, gravita positiva o negativamente sobre la vida de las personas.

La palabra ilumina y da sentidos al “arte” en cuanto lo interpreta para nosotros; sin embargo, lo hace restringidamente. Por su propia temporalidad (histórica y cultural) nos impide ir hacia atrás en el tiempo. Cierra la posibilidad de hurgar en los significados del arte rupestre, en los signos inscritos por el indígena precolombino. Podemos intuir los poderes, pero en verdad nada sabemos de ellos. Sin registros orales o escritos este arte del pasado permanece en el silencio. Como diría Borges,

Nos llega sin mitología, sin la palabra que fue suya, pero con el apagado clamor de generaciones hoy sepultadas. Es una cosa rota y sagrada que nuestra ociosa imaginación puede enriquecer irresponsablemente. No oiremos nunca las plegarias, no sabremos nunca los ritos²¹.

Los obstáculos para interpretar el arte rupestre (para hacerlo “hablar”) son conocidos y no son diferentes a aquellos que afectan a otros objetos producidos, usados y descartados en el pasado. Es trabajo de los arqueólogos el crear puentes alegóricos (una narrativa), para decir cosas que puedan ser culturalmente relevantes.

El norte grande de Chile es especialmente rico en arte rupestre y el volúmen de publicaciones eruditas es cuantioso. Sin embargo, muchos de estos informes son como “colecciones de mariposas”, son registro puro. Un tipo de interpretación que carece de comentarios acerca de otras culturas, pero que abunda en conceptos culturalmente aceptables para un lector “occidental”. Son textos que hablan de nosotros mismos.

Afortunadamente hay también otros escritos. Existen al menos dos importantes y serias investigaciones que han ofrecido estimulantes fórmulas de mirar el arte rupestre.

El Dr. Lautaro Núñez, arqueólogo del Instituto de Investigaciones Arqueológicas de San Pedro de Atacama, es uno de los especialistas que mejor conoce el norte grande de Chile. Durante los años '60 y '70 realizó extensas

²¹Borges (1984: 10).

prospecciones y registros de geoglifos (enormes dibujos hechos sobre laderas o planicies desérticas). Cientos de estos diseños fueron descritos, fotografiados, dibujados y analizados a la luz de mapas y registros de campo. Las asociaciones eran sorprendentes. La distribución de estos motivos rupestres coincidían estrechamente con antiguos senderos prehispánicos.

En el pasado estas rutas unieron a las poblaciones de las tierras altas con aquellas que habitaban la costa. Caravanas de llamas cargadas con productos originarios de los más diversos ambientes ecológicos dieron vida a esta enorme red vial. Los geoglifos parecían jalonar estos desplazamientos, marcar “puntos obligados de las jornadas de transporte desde los pisos altos hacia la costa”²².

Los geoglifos eran lugares “sagrados” donde se detenían las caravanas de hombres y llamas a pernoctar (“paskanas”), después de largas travesías entre diversos ecosistemas. Es probable que a través de estos viajes, determinados traficantes responsables de las creencias mítico-religiosas elaboraban los geoglifos junto a las rutas tradicionales²³.

El norte grande está surcado por huellas, senderos prehispánicos que en ocasiones aún se utilizan. Caminos que favorecían la “eficiencia” de una economía multifacética, multiecológica y multiétnica. Vías de comunicación marcadas por diseños rupestres a gran escala, jalonados por un código sagrado. La proposición es atractiva y nos obliga a reflexionar acerca de la relación de este hombre prehispánico (aquel que sintió la necesidad de modificar el entorno con este arte monumental) y el ambiente, el territorio sobre el cual organizaba la vida. Da la impresión que esta geografía no le pertenece, ella aparece con un poder que debe ser “aplacado” (al menos en lo que se refiere a las incertidumbre de un viaje) haciendo “arte” en su superficie.

El carácter ritual que se le atribuye a los geoglifos ha sido pensado por analogía, por una asociación a prácticas indígenas conocidas que se estiman “similares”. Los geoglifos son presentados como el símil de una apacheta (un amontonamiento de piedras que los viajeros van construyendo ritualmente). Tanto los geoglifos, como las apachetas se construyen a la vera del camino, y aunque la idea de la similitud ritual es tentadora, éstas no se parecen ni en forma ni en distribución. Sin embargo, siendo la objeción plausible, el problema fundamental radica en que “el ritual de camino” nunca podrá explicar porqué los geoglifos tienen una formas y asociaciones y no otras, ni menos por qué ellos son diferentes en cada sitio.

La segunda investigación, desarrollada por el arqueólogo José Berenguer y el etnohistoriador José Luis Martínez, logra disipar algunas de las dudas surgidas en nuestra lectura de la interpretación de los geoglifos. El interés de

²²Núñez (1976: 177).

²³(*op. cit.*: 180).

estos investigadores se ha centrado en un sólo sitio de arte rupestre, esta vez de grabados y pinturas. Como en el caso anterior, también ellos han operado por analogía, aunque siguiendo un método completamente distinto²⁴.

Utilizando un texto quechua recogido a principios del siglo XVII en Huarochirí (Perú central), donde se relata el mito de Yakana —una llama celestial que baja a beber de los manantiales y proporciona ganado a los hombres—, buscaron semejanzas significativas con los paneles del sitio Taira (curso superior del río Loa, Chile). Las correspondencias fueron muchas e importantes. Tanto el mito como el arte rupestre (y su entorno inmediato) mostraron coincidencias que evocaban fertilidad, crianza, aumento, oscuridad, humedad y femeneidad.

Todo permite suponer que en Taira SBa-43 se operó con gran delicadeza, con una percepción muy fina —y muy andina además— de todos los rasgos físicos que estaban a disposición de los “artistas” para reproducir adecuadamente un conjunto significativo: el de las creencias relativas a la creación y conservación del ganado²⁵.

Embebidos en los diseños del arte rupestre de Taira (camélidos amamantando, vulvas y superposición de estos mismos animales) y en las cualidades del lugar (penumbra de los paneles y la proximidad del sitio a manantiales), estos investigadores llegaron a la conclusión de que estos elementos contituían “signos” elegidos por gente andina para expresar un mensaje cultural, para invocar los poderes simbólicos que favorecen la reproducción y abundancia del ganado camélido,

poca duda cabe de que el arte en general fue un medio de comunicación social —quizás el más antiguo de los Andes— a través del cual se transmitía algún genero de información. Las alteraciones que el arte rupestre produce en el ambiente natural, con sus texturas artificiales sobre los planos de las rocas (pinturas y grabados) o a ras del suelo (geoglifos), y mediante los elementos inmuebles que a menudo aparecen asociados a él, constituyen al parecer distintas manifestaciones de un verdadero sistema de comunicación visual²⁶.

La mayor contribución de este experiencia interpretativa recae precisamente en este reconocimiento explícito de que el arte rupestre y su entorno físico constituyen un “texto cultural”. Un “lenguaje” interpretable que puede hacer tambalear ese muro de silencio que nos cierra el paso hacia un “entendimiento” del arte rupestre.

Más allá de esta invaluable propuesta el estudio se torna discutible.

²⁴Véase Berenguer y Martínez (1986; 1989).

²⁵Berenguer y Martínez (1986: 95).

²⁶(*Op. cit.*: 96).

Creemos que no existen —al menos en el estado actual de las investigaciones— argumentos para sostener la idea de que el mito indígena del Perú colonial pueda ser libremente comparado con el sitio Taira, situado a miles de kilómetros de distancia de Huarochiri, producido en un tiempo prehispánico y perteneciente a una cultura que no conocemos bien. Las debilidades de la trama argumental Yakana-Taira no son pocas, pero incluso si asumimos la factibilidad de este método comparativo (que por lo demás estamos de algún modo aplicando en este trabajo), subsistirían problemas de fondo. Pues considerar el mito y la pintura como formas de expresión de un mensaje similar, corre el riesgo de confundir la naturaleza de los lenguajes: la palabra y la pintura constituyen reinos de expresión diferentes. Pensar lo contrario nos conminaría a preguntarnos porqué es necesario pintar algo que puede decirse con palabras. La respuesta nos alejaría del arte del dibujo y la pintura.

Esta aventura de interpretar arte rupestre estará siempre sometida a iluminaciones y desencantamientos. Sin embargo, hemos aprendido a reconocer la existencia de “un lenguaje de marcas” reconocibles. Ahora intuimos que este “arte” debe ser apreciado como un vehículo de significaciones²⁷ (como un acto simbólico y social)²⁸, como una trama de “signos” que dialogan entre sí, estableciendo relaciones y asociaciones significativas²⁹. Las puertas de esta percepción del arte están abiertas, pero aún no las hemos cruzado. Falta pasar de las intenciones a los hechos. Somos deudores del acto interpretativo.

Subiendo por el río Salado hacia la cordillera de los Andes, poco antes del pueblo de Toconce, existe una corta quebrada por donde no escurre agua. Allí se localiza una muestra extraordinaria de arte rupestre. En un rincón de la quebrada, las rocas aparecen cubiertas por bajorrelieves, por racimos de cavidades rectangulares y elípticas asociadas con finos surcos grabados. Las hay en cantidades variables, en diferentes planos horizontales y a distintas alturas. Ellas forman un intrincado sistema de receptáculos unidos por líneas acanaladas, que empalman con una superficie rocosa vertical que presenta numerosos camélidos grabados, todos extremadamente rígidos y lineales.

El estilo es conocido en la región andina y normalmente se le atribuye al Inca. Vastos complejos de bajos y sobrerrelieves que representan animales, plataformas, escaleras, canales y fuentes han sido descritos en el Cuzco y sus inmediaciones; en Apurímac (Perú); en Ingapirca (Ecuador) y Samaipata (Bolivia)³⁰. Todos muy similares al registrado por nosotros en el río Salado, aunque de mayor tamaño y detalle.

La función y significados de estas “piedras labradas” no ha sido estudiada, pero sabemos que muchas de las huacas (santuarios) incaicas fueron rocas

²⁷Véase Geertz (1983: 118).

²⁸Véase Jameson (1981: 20).

²⁹Véase Gallardo *et al.* (1990: 28).

³⁰Véase Hemming (1982) y Hyslop (1990: 102-128).

privilegiadas donde el Inca o quienes representaban su persona solían predecir o adivinar acontecimientos interrogando a sus divinidades. Estas huacas fueron prolijamente destruidas y prohibidas por los españoles en su misión extirpadora de “idolatrías”. En un documento redactado por Cristóbal de Albornoz en el siglo XVI, *La Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas*, se mencionan dos santuarios que podrían ser semejantes a los descritos por arqueólogos y viajeros: “Guarancinci, una piedra labrada a la puerta del Sol (...) Achapay, guaca de piedra muy labrada”³¹.

Es fascinante pensar —aunque atrevido— que estas rocas pudieron servir de oráculos, lugares claves donde el tiempo de los acontecimientos es uno. Pero la documentación colonial no sólo sugiere rituales. También consigna asombrosos relatos míticos donde la divinidad, en un acto de garantizar abundancia agrícola, canaliza y represa artificialmente las aguas de manantiales sagrados³². Este mito “hidráulico” es tan sugerente como la interpretación que hacen los nativos del río Salado.

Ah, chacritas también tiene dibujadito una peña. Ojito (manantial) y todo esta ahí. Como pa’regarlos así. (Natividad Berna, Toconce).

La relaciones son seductoras, sin embargo, presentan peligros análogos a los que ya hemos identificado. Si profundizáramos en ellas, terminaríamos hablando de sistemas adivinatorios, de narrativa mítica o del discurso indígena y nos alejaríamos del arte rupestre. Intentaremos mejor decodificar este arte, siguiendo sus indicaciones “textuales” y trataremos de enunciar algunos de sus “poderes simbólicos”³³.

Conocemos decenas de paneles de arte rupestre en la región y el que acabamos de describir es casi una excepción. La mayoría son aplicaciones de pintura o grabados y éste es uno de los pocos lugares donde la roca ha sufrido un transformación masiva. Considerando que esta obra es posterior a muchos de los paneles registrados, no podemos dejar de notar la diferencia histórica que sugiere este tratamiento del soporte. Cada tipo de arte rupestre, supone una determinada relación técnica entre el especialista y el medio sobre el cual trabaja. Cada uno, sugiere distintas formas de autoridad con respecto a la naturaleza (en este caso el soporte por excelencia.) En un caso pareciera que el “artista” lo hiciera tímidamente (proporcionado textura a la roca) y en el otro lo materializara amparado por una autoridad inconmesurablemente mayor (dando una nueva forma a la roca). Los bajorrelieves de Quebrada Seca son el resultado del trabajo de un especialista con un “poder autoritario”, con una concepción que le permitía modificar más profundamente la naturaleza (como si estableciera una relación entre “iguales”). Un poder de esta magnitud pudo

³¹ En Duviols (1977: 26-27).

³² Véase Urioste (1983: 43. Tomo I).

³³ Utilizamos la noción de “poder” siguiendo las ideas de Bordieu (1979) y Foucault (1979).

ser desplegado y legitimado en un medio social de jerarquías divinas, en una sociedad como la Inca donde sus líderes religiosos y políticos creían (y sentían) descender de los dioses.

Esta “lectura” acerca del poder no se agota, ni se restringe a este aparente y demasiado amplio sentimiento de dominio sobre la naturaleza. Va más allá. Se localiza en otras relaciones, en otros “diálogos”. Esto puede ser sencillo de describir si imaginamos el lugar abrazado por la lluvia que aunque escasa, se presenta en los “inviernos altiplánicos”. Bajo estas inusuales condiciones climáticas las aguas escurrirían libremente sobre la superficie y grietas de las rocas de la quebrada, sin embargo, se verían necesariamente constreñidas, limitadas a moverse entre bajorrelieves, entre canales y receptáculos. El desplazamiento natural de la lluvia, estaría prisionero de una obra humana, atrapado por una organización cultural introducida en la naturaleza misma. El escurrimiento del agua sería víctima de una “lógica material” que opera con terminos contradictorios. Aguas confinadas en depresiones elípticas que preceden a otras rectangulares; aguas en movimiento (siguiendo la ruta de los canales) y aguas quietas (aposadas en cavidades artificiales). Aquí el poder del especialista se hace más preciso, más fino y de mayor peso, pues si en una primera instancia se autorizó a transformar lo natural (un dominio corrientemente sagrado), en este caso se atrevió a más, introdujo un orden garantizado por su cultura.

Las “lecturas” de este “texto” rupestre son irrevocablemente múltiples y es por eso que aún podemos aventurar una interpretación más. En esta región desértica, la presencia de lluvia es un evento extraordinario, un elemento natural inestable que sólo con pequeñas disminuciones o aumentos puede convertirse en una catástrofe, provocar un daño irreversible en plantas y animales (silvestres y domesticados). La lluvia permite la vida, pero debido a su carácter aleatorio es imperativo ponerla bajo “control”. Hay que manejarla y ordenarla simbólicamente, cosa que parecen hacer los bajorrelieves. Ella regula el crecimiento de los pastos estacionales que crecen en el “monte”, determina el tamaño y densidad de vegas y bofedales altoandinos. Por consiguiente, la lluvia es el elemento que condiciona la abundancia o escasez del ganado camélido. Quizás sean estas las razones por las que junto a la “representación hidráulica” y como emergiendo directamente desde ella se hayan grabado decenas de camélidos, ganado que aumenta y crece en un movimiento aparentemente ascendente.

EPÍLOGO

Los significados del arte rupestre pueden ser iluminados desde muchos puntos de vista (estrujando crónicas coloniales, explotando la palabra indígena, construyendo alegorías antropológicas); sin embargo, siempre permanecerán a contraluz como sombras en el fondo de una caverna.

Interpretar el “arte” de culturas que no son la nuestra, traducir los sentidos y emociones de “otros” en términos de sentidos y emociones aceptables para nosotros, es hoy una actividad científicamente discutible, éticamente sensible y políticamente delicada. Si esto es una realidad contemporánea que pone en crisis a los antropólogos, quienes normalmente cuentan con personas que pueden hablar directamente de su cultura, para los arqueólogos que tratan con estos materiales carentes de la palabra que le fue suya, esta empresa reviste todavía mayores dificultades. Es por esta razón que las descripciones arqueológicas de la cultura son cada día más moderadas, menos concluyentes y más relativas. Esto no significa que el saber acerca de otras culturas (en el pasado) esté definitivamente clausurado. Únicamente enfatiza en el carácter no absoluto del conocimiento. Puesto que por mucho que sepamos de la vida de hombres con culturas diferentes, nunca podremos *ser* ellos mismos.

La tarea arqueológica (y antropológica) en el presente se centra y esfuerza en buscar nuevas (y más poéticas) formas de interpretación. Buscamos construir alegorías incisivas, metáforas eficientes. El éxito de esta tarea cognitiva descansa en nuestra competencia para “leer” signos (al menos lo que queda de su parte material), que por su distancia, remota en el tiempo y la cultura, se resisten a ser escudriñados.

Recién comenzamos a percibir la razones del silencio que envuelve al arte rupestre, y la manera cómo podríamos llegar a infringirle algunas fisuras. Formas y colores, soportes naturales y entornos ecológicos, restos arqueológicos contiguos y distantes constituyen claves de significaciones pretéritas, “textos” de poder sepultados por el tiempo. Hechos dispersos que hay que unir en contextos históricos y sociales más amplios.

Ahora sabemos que no basta con interrogar a las imágenes rupestres en tanto imágenes, pues esa pregunta permanece encadenada a la concepción occidental del arte. Una concepción donde la emoción, comprensión y sentido brota exclusivamente del acto casi sagrado que se produce entre el espectador y la obra. Es urgente que reconozcamos que nuestra práctica estética no es universal, que es sólo un valle más en esa enorme geografía formada por la diversidad de culturas que habitan o han habitado este planeta.

Agradecimientos

Comprometen nuestra gratitud las familias de Toconce, Turi y Aiquina a quienes dedicamos este escrito. Su confianza, paciencia, tolerancia y generosidad no podrá ser nunca retribuida. Manuel Santa Cruz (Sociedad de Arte Precolombino Nacional), el Museo Chileno de Arte Precolombino y el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología (FONDECYT 1024-88) por sus significativos aportes que permitieron las tareas de registro y análisis del arte rupestre en la subregión del río Salado (II Región, Chile). Los proyectos FONDECYT 1148 - 90 y 1940380 hicieron posible sistematizar una apreciable cantidad de

registros etnográficos recopilados desde 1979, a través de proyectos DTI - UCH (Grants S 459; S 1435 y S2325). Finalmente, nuestro reconocimiento a los investigadores Viviana Manríquez, José Luis Martínez y Pedro Mege por sus valiosas observaciones a este texto durante el proceso de su escritura.

BIBLIOGRAFÍA

- Aldunate, Carlos, et al.** *Cronología y Asentamiento en la Región del Loa Superior*. Dirección de Investigación y Bibliotecas, Universidad de Chile, Santiago, 1986.
- Arriaga, José de**, "La Extirpación de Idolatrías en el Perú". En *Crónicas Peruanas de Interés Indígena*, José Esteve (ed). Biblioteca de Autores Españoles, [Madrid], 1968 (1621).
- Berenguer, José et al.** "Secuencia del Arte Rupestre en el Alto Loa: Una Hipótesis de Trabajo. En *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), [Santiago] 1985 pp. 87-108.
- Berenguer, José y Martínez, José.** "El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1, Santiago 1986, pp. 79-99.
- "Camelids in the Andes: rock art, environment and myths". En *Animals Into Art*, H. Morphy (ed.), London, Edit. Unwin & Hymann, 1989, pp. 390 - 416.
- Bertonio, Ludovico.** *Vocabulario de Lengua Aimara*. Ediciones Ceres, Cochabamba, 1984 (1612).
- Bonavia, Duccio.** *Ricchata Quellcani*. Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, Lima, 1974.
- Bordieu, Pierre.** "Symbolic Power". *Critique of Anthropology* 4, London, 1979, pp. 77-85.
- Borges, José Luis.** *Atlas*. Editorial Sudamericana, B. Aires, 1984.
- Cassasas, José.** *Iglesias y Capillas en la Región Atacameña*. Universidad del Norte, Antofagasta, 1974.
- Castro, Victoria y Varela, Varinia.** "Así Sabía Contar", en *Oralidad* N. 4, Unesco, La Habana 1992.
- Cobo, Bernabé.** "Historia del Nuevo Mundo". En *Biblioteca de Autores Españoles*, T. XCII, Atlas, Madrid, 1956 (1653).
- Duviols, Pierre.** *La Destrucción de las Religiones Andinas*. Universidad Nacional Autónoma, México, 1977.
- Foucault, Michel.** *Microfísica del Poder*. Ediciones La Piqueta, Madrid, 1979.
- Gallardo, Francisco, et al.** "Moche: Señores de la Muerte". En *Catálogo de Exhibición Moche: Señores de la Muerte*, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, 1990.
- Garcilaso de la Vega, Inca.** *Comentarios reales de los Incas*. Tomo II, Emecé Editores, Buenos Aires, 1943 (1615).
- Geertz, Clifford.** *The Interpretation of Cultures*. Basic Books Inc. Publishers, New York, 1973.
- *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*. Basic Books Inc. Publishers, New York, 1983.
- Hemming, John.** *Monuments of Incas*. Little, Brown and Company, Boston, 1982.
- Hodder, Ian.** "Postprocessual Archaeology". En *Advances in Archaeological Method and Theory*, Vol. 8. M.Schiffer (ed.), pp. 1-26. Academic Press, New York 1985, pp. 1-26.
- Hyslop, John.** *Inka Settlement Planning*. University of Texas Press, Austin, 1990.
- Jameson, F.** *The Political Unconscious*. Cornell University Press, Ithaca, 1981.
- Matos, Ramiro y Rick, John.** Los Recursos Naturales y el Poblamiento Precerámico en la Puna de Junín. *Revista del Museo Nacional de Lima* XLIV 1978, pp. 23-24.
- Molina, Cristóbal de.** "Relación de las Fábulas y Ritos de los Ingas. *Revista Chilena de Historia y Geografía* 9, Santiago, 1913 (1575), pp. 117-190.

- Muelle Jorge.** "Las pinturas de Toquepala." *100 Años de Arqueología en el Perú*, R. Ravinés (Comp.) Lima, 1970, pp. 151 - 154.
- Núñez, Lautaro.** "Geoglifos y Tráfico de Caravanas en el Desierto Chileno. En *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige*, Universidad del Norte, Antofagasta, 1976, pp. 147-201.
Paleoindio y Arcaico en Chile. Ediciones Cuicuilco, ENAH, México, 1983.
- Puma de Ayala, Waman.** *Nueva Crónica y Buen Gobierno*. John Murra y Rolena Adorno eds. Editorial Siglo XXI. (1615) 1980.
- Rostowrowski, María.** "Pescadores, Artesanos y Mercaderes Costeños en el Perú Prehispánico". En *Emía y Sociedad*, Lima. Instituto de Estudios Peruanos. 1977, pp. 211-271.
- Toledo, Francisco de.** "Memorial y Ordenanzas de D. Francisco de Toledo". En *Relaciones de los Virreyes y Audiencias que han Gobernado el Perú*. Tomo 1, Imprenta del Estado, Lima (1577), 1867.
- Urioste Jorge.** "Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de Waru Chiri". *Latin American Series* N° 6. Vol. 1. Siracusa, N. York, 1983.
- Vreeland, James.** "Procedimiento para la Evaluación y Clasificación del Material textil andino." *Arqueológicas* 15, Lima, 1974, pp. 70-96.