

ARTE, ARQUEOLOGIA SOCIAL Y MARXISMO: COMENTARIOS Y PERSPECTIVAS¹ (Parte II)

Francisco Gallardo Ibáñez²

El arte como práctica

Un viejo aforismo marxista afirma que “la vida social es, en esencia, práctica” (MARX 1969[1845]: 28), y existen pocas dudas de que este es el modo en que habitamos el mundo, en que lo modificamos para adecuarlo a nuestras creencias y posibilidades de existencia. El arte nos permite habitar ese mundo exacerbando los sentidos y los significados más allá de la palabra o el gesto, objetivando materialmente a ese imaginario que en la idea es intangible. El arte como construcción de ese mundo está siempre en armonía con la superestructura (algo que nunca es homogeneidad, sino diversidad) y en interdependencia con la infraestructura que permite la producción y reproducción de la vida social. Toda forma de concreción y expresión del ver y sentir, está determinada por esa estructura, pero no es menos cierto, que en tanto toda práctica actúa sobre ese mundo que es el día a día de la cotidianidad (de los hechos que nos conmueven o ignoramos), la materialización de esas formas suponen también un actuar con determinación del individuo o la comunidad (WILLIAMS 1980:102 y ss.). Nadie obra en total inconsciencia de su realidad, y aunque así puede hacerlo favoreciendo la reproducción sin contradicciones de su sociedad, perfectamente puede actuar para reelaborar y amplificar el consentimiento de su comunidad, o incluso crear para disentir o rebelarse ante esa “estructura secreta” que es el núcleo de toda contradicción social.

En arqueología, el estilo es quizás la huella más evidente de que el arte es producto de una práctica de construcción social (p.e., HODDER 1979), en especial si este es considerado como un conjunto de convenciones introducidas por un autor (o un conjunto de autores) en un conjunto de obras. Pensado de esta manera, el estilo puede ser visto como la manifestación material de ideas socialmente aceptadas, como la conciencia práctica de un grupo de productores cuya legitimidad está asegurada por la política que organiza (y jerarquiza) el funcionamiento de su propio sistema social (BORDIEU 1983: 13). Todo “mensaje” que es promovido hacia el total de la comunidad debe aspirar a la hegemonía a través del consenso, por lo cual necesariamente debe adoptar la forma de un estilo, de un cuerpo homogéneo cuya sistematicidad y coherencia debe aparecer como algo exento de ambigüedad.

En tanto todo estilo es consenso y hegemonía en el reino del pensar y el actuar, su práctica nunca es crítica y radical. Se trata de una estrategia cuyo objetivo es glorificar y conservar un modo de estar en el mundo, de cosificarlo para establecer su permanencia y continuidad. En su materialización el estilo crea una realidad espacializada y destemporalizada, contribuyendo activamente a neutralizar el cambio inesperado en el seno de la vida social. Y es precisamente en esa operación, cuando se vuelve en contra de sí mismo, pues no puede evitar reproducir su condición, exhibiéndose como categoría inmutable, como principio ostentoso que torna rápidamente su hegemonía en dominación, imponiendo una estética o clausurando la creación marginal en beneficio de la conservación de un imaginario socialmente compartido. Es así como todo estilo crea las posibilidades de su propia ruina, ofreciendo en su negatividad la oportunidad para su cuestionamiento, una práctica que de acuerdo a las condiciones históricas y sociales, puede convertirse en resistencia y contestación a través de un nuevo discurso. Este puede ser original, apelar a los antepasados o resemantizar aquel elevado a categoría suprema.

Hegemonía y resistencia en el arte rupestre del río Salado

La cuenca alta del río Salado, en la precordillera del desierto de Atacama, presenta uno de los conjuntos

más importantes de arte rupestre en el norte de Chile (p.e., SPAHNI 1976; LE PAIGE 1958; ORELLANA 1963, 1965, 1968; CASTRO *et al.* 1989; GALLARDO y VILCHES 1995). El registro de sitios y relevamiento actual es extenso, y su análisis nos ha permitido sistematizar temática y estilísticamente un porcentaje del total aún pequeño, pero no despreciable desde el punto de vista de su significación social. Se trata de una iconografía cuya variabilidad formal y relacional ha favorecido la interpretación de contenidos (p.e., GALLARDO 1996a; MEGE 1998 Ms.) que, aunque parciales, dan la oportunidad de discutir parcialmente algunos aspectos del imaginario de las gentes que en el pasado habitaron la región.³

Entre los estilos mejor definidos, formal y cuantitativamente, es aquel que hemos denominado *Confluencia* (GALLARDO y VILCHES 1996, 1998 Ms.; GALLARDO *et al.* 1996). Este se caracteriza por constituir escenas con figuras humanas, animales (especialmente camélidos) y combinaciones de estas pintadas en rojo y rojo-amarillo. Son de pequeño tamaño (hasta 20 cm de alto) y sus atributos exhiben un esfuerzo por acentuar los rasgos anatómicos del cuerpo (torsos y caderas amplias, cinturas delgadas y piernas bien contorneadas). La animación o efecto de movimiento es otro rasgo dominante. Tanto los animales como los humanos son preferentemente representados de perfil, y estos últimos suelen llevar armas arrojadas en sus manos (aparentemente propulsores y dardos) y, en ocasiones, faldellines atados a sus caderas.

Cerca del 70% del total de diseños incluidos en este universo rupestre, 123 ejemplares, corresponden a camélidos que han sido representados en una importante diversidad conductual. Un estudio comparativo de éstas con conductas de camélidos en vida silvestre, arrojó una preferencia por representar escenas y *displays*⁴ relativos a la agresión (Figura 1), un tipo de actividad que en la vida natural no es superior al 4 o 5% del total de conductas registradas en un año (GONZALEZ, J. 1998 Ms). Este hallazgo es de gran importancia superestructural (de hecho las pinturas son un arbitrio del hombre), pues en ese acto de intencionalidad, los "artistas" del pasado han apelado a un principio etológico que los especialistas han mostrado como fundamental para la reproducción y subsistencia de las comunidades animales (p.e., LORENZ 1980). Esta indicación pictórica opera como una metáfora de ese proceso natural que permite la conservación y reproducción del rebaño. Más aún, al interior de los límites del estilo, las figuras humanas aparecen armadas, pero no matan o hieren a sus presas, las cazan por rodeo (Figura 2), una vieja estrategia andina utilizada para no alterar esos equilibrios que sólo la naturaleza puede mantener (p.e., GARCILASO 1943[1615]:18 y ss.). A partir de estas observaciones, sería sencillo concluir que este imaginario seducido por la reproducción natural del mundo estructura una visión conservadora, que a través del estilo promueve un modo de pensar y actuar que asume el cambio como una forma de permanencia. Sin embargo, tal afirmación no sería concluyente, pues para ello deberíamos confrontar tales representaciones con otros aspectos de la vida material, como por ejemplo, la relación que los creadores de estas obras establecían con la naturaleza, y en especial con los camélidos silvestres y domesticados. Desde un punto de vista temporal, sabemos que objetos como estólicas y faldellines sugieren Arcaico Tardío o Formativo Temprano, y poseemos una fecha de RC 14 (para un sitio con estilo *Confluencia* dominante) que calibrada indica un episodio de ocupación inicial⁵ (Beta-117561) entre el 925 y el 505 AC. Estas asociaciones parecen razonables, sin embargo, la arqueología de tales periodos en la subregión está aún por hacer.

Algo un poco más alentador es el contexto arqueológico que vinculamos al estilo que hemos denominado *Cueva Blanca*, cuya iconografía nos ha permitido situarlo en un momento tan antiguo como el Formativo Tardío de la secuencia regional atacameña (fase Séquitur 100-400 DC). Se trata de un conjunto rupestre que comparte algunos atributos con el estilo *Confluencia*, pero que considerado como un todo presenta una forma estilística nueva (GALLARDO y VILCHES 1998 Ms.). En *Cueva Blanca* desaparecen progresivamente las formas pronunciadas de los cuerpos de humanos y animales, disminuyen las figuras de camélidos, los humanos son preferencialmente representados en frontalidad y aumentan significativamente las líneas onduladas, curvas y en zig-zag. Desde un punto de vista estructural, este estilo aparece consistentemente gobernado por la simetría especular y la translación vertical

(GONZALEZ, P. 1998 Ms.), reglas de composición que se extienden a la iconografía de objetos textiles que coincidentemente en esta época se vuelven populares en la región (SINCLAIRE 1998 Ms.).

Pinturas rupestres y textiles no sólo son semejantes en su estructura (Figuras 3 y 4), sino también en la forma y distribución de sus diseños. Hay aquí una relación entre un arte producido localmente, que entra en estrecho diálogo con un mundo de objetos textiles que en los Andes han sido históricamente materia de prestigio y riqueza social (p.e., MURRA 1975). Esta asociación es aún más sugerente, si consideramos que es en esta época, cuando la región se ve involucrada en una red de intercambio a larga distancia que parece concitar el interés por bienes suntuarios entre múltiples comunidades (p.e., TARRAGO 1994). El flujo de objetos foráneos está bien registrado en la localidad, alcanzando su mayor expresión en el sitio Turi 2, donde se han localizado cerámicas de lugares tan distantes como las riberas del lago Titicaca, el sur de Bolivia y el noroeste argentino (CASTRO *et al.* 1994).

En tanto estilos, *Confluencia* y *Cueva Blanca*, aparecen contribuyendo a objetivar en el arte procesos sociales que aunque no dilucidados totalmente, manifiestan un cambio histórico donde las formas y sus contenidos son sometidos a una reestructuración profunda. Esto es ostensible si consideramos que *Confluencia* construye sus metáforas a partir de las relaciones sociales entre humanos, entre animales y entre ambos, mientras *Cueva Blanca* socializa en el imaginario la lógica del mundo de los objetos textiles. Sin duda este cambio fue radical, sin embargo, nuestros registros⁶ sugieren transformaciones al interior de una tradición local que modifica estructuralmente sus estilos pero que opera como variaciones sobre temas que los intersectan temporal y espacialmente.

Muchos siglos más tarde, hacia el Período Colonial Temprano, los habitantes de la región produjeron un conjunto limitado, pero muy significativo en la historia local, de grabados ecuestres en la quebrada del río Salado, aguas abajo del pueblo de Aiquina. La distribución de este tema parietal es amplia y ha sido localizado en otros lugares del norte de Chile (p.e., VERGARA 1897; NIEMEYER 1961; SANTORO y DAUELSBERG 1985; NUÑEZ 1985); en el Departamento de La Paz, Bolivia (TABOADA 1988); en cuevas y aleros de la quebrada de Humahuaca y otros sectores de la puna jujeña en el noroeste argentino (ALFARO 1978; FERNANDEZ 1972-73; FERNANDEZ DISTEL 1976-80, 1988; HERNANDEZ y PODESTA 1979-82). El tema es el mismo, un jinete sobre una cabalgadura, sin embargo, exhibe tanta variabilidad técnica y formal que difícilmente podría ser reducido a la categoría de estilo. De hecho, en Aiquina los hay incisos, por percusión y raspado, y algunos son simples --apenas unos trazos rectilíneos-- y otros complejos, con atributos que sugieren artefactos o señalan partes de los cuerpos. Sin duda, es un arte que sugiere a una triple ruptura, quiebra las tradiciones estilísticas e iconográficas locales y no se resuelve en un estilo.

El icono de una figura montada sobre una cabalgadura, es un tema muy popular en el Area Andina y, los registros históricos y etnográficos, con frecuencia lo asocian al apóstol Santiago, santo relacionado con el poder de los cerros, el rayo y el trueno, la abundancia agrícola y ganadera y la protección de los viajeros. Esta imagen ecuestre aparece en los más diversos objetos de uso ritual, desde el Período Colonial Temprano hasta la actualidad (p.e., BIRD 1962; GIRAULT 1988). De acuerdo a las crónicas, Santiago apóstol hizo su aparición en el Cuzco (POMA DE AYALA 1980[1615]:377), y su prestigio y veneración se extendió rápidamente en un proceso de reelaboración cultural que finalmente reemplazó a *illapa*, la divinidad precolonial del trueno y el rayo (GALLARDO *et al.* 1990).

La difusión de esta creencia fue de tal amplitud que las autoridades europeas incluso prohibieron que los nativos se bautizaran con el nombre de Santiago (ARRIAGA 1968[1621]:215). La preocupación española no fue gratuita, pues rápidamente la nueva divinidad se introdujo en la política indígena. De hecho, los líderes de la rebelión que conmovió al mundo andino en el siglo XVIII, Tupac Amaru y Tupaj Katari, tomaron por insignias de autoridad elementos propios del apóstol andinizado, como sus ropajes, armas y cabalgadura. Los habitantes de la Aiquina colonial no estuvieron al margen del proceso, fueron los participantes más activos de esta rebelión en la región de Atacama, y su líder Tomás Paniri también

exhibió algunos de esos emblemas ante la comunidad (HIDALGO 1982:217, 1983:131).

En tal contexto social y cultural, los grabados ecuestres de Aiquina adquieren especial significación. Ellos fueron emplazados enfrentando los cerros y en directa asociación a campos de cultivo hoy abandonados, siguiendo de cerca la tradición ceremonial que la etnografía andina ha registrado en Perú, Bolivia y el norte de Chile. Sus cualidades propiciatorias no parecen discutibles, sin embargo, al disponer los grabados sobre el curso agitado de la historia indígena local se vuelven, en su propio dominio, en un acto de rebelión contra un orden colonial, que al proclamar su estilo de vida como el único verdadero, incluso prohibió a los "artistas" indígenas la producción de su propia iconografía.

"Ytem, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar idolos y figuras de demonios y animales a quién solían mochar 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 en 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 pudieren quitar y señalaréis que pongan cruces y otras insignias de Xptianos en sus casas y edificios" (Ordenanza del Virrey Francisco de Toledo [1575] en DUVIOLS 1977:297-298).

Epílogo

En el presente ensayo, he querido manifestar mi desacuerdo ante ese prejuicio bastante extendido, ante esa creencia derrotista que supone "inaccesibilidad arqueológica" respecto al imaginario en el pasado, y de paso, hacer manifiesto el potencial productivo del materialismo histórico respecto a un tema que la arqueología social latinoamericana abandonó en beneficio de las infraestructuras. Los casos rupestres de los que nos hemos servido parecerán modestos y en algunos aspectos insuficientes, pero ¿qué resultado arqueológico no lo es? Por ahora, habrá que considerarlos como orientaciones de una investigación en curso.

Por otra parte, es demasiado evidente que en el desarrollo de este ensayo he incubado una molestia que no me es grata, pues si la arqueología social asume que el arte es la "imaginación del mundo, pero no es el mundo mismo" (LUMBRERAS 1974:130), corre el riesgo de transformarse en una forma de economicismo vulgar, una forma de esencialismo que hace a un lado las creaciones humanas en un acto de desprecio por la vida en la cotidianidad, por esa vida que es la única que tenemos nosotros y también los otros (en el pasado y en el presente). Nadie puede hacer de eso una plataforma intelectual, ni menos pensar que podría ser valorada en un proceso político de conquista y liberación.

El arte tiene una relación con la vida social, y puede representar y alimentar esa vida como algo exento de contradicciones, como una lucha del imaginario por contener las fuerzas sociales que por su propia naturaleza tienden a la disgregación. Sin embargo, cuando los actores sociales adquieren conciencia de sus relaciones de producción, del papel que cumplen sin deseárselo en la reproducción de la vida social, siempre pueden convertir su arte y su práctica en resistencia y contestación. Ahora podemos reconocer que la determinación en "última instancia" de la infraestructura sobre la superestructura tiene un doble significado, es inconsciente hasta que deja de serlo. La historia humana se ha encargado de demostrarlo.

AGRADECIMIENTOS A las comunidades de la región que nos han recibido y tolerado durante años. Al equipo de trabajo que ha participado en distintas temporadas de terreno y diferentes proyectos de investigación: Fernando Arnello, Patricia Ayala, Bernardita Brancoli, Bárbara Cases, Victoria Castro,

Luis Cornejo, Patricio de Sousa, Josefina González, Paola González, Fernando Maldonado, Pedro Mege, Claudio Mercado, Pablo Miranda, Indira Montt, Andrea Müller, Verónica Pichara, Charlie Rees, Miguel Angel Saavedra, Claudia Silva, Carole Sinclair, Varinia Varela y, muy especialmente, a Flora Vilches quien trabajó junto a mi en los primeros balances documentales acerca del estilo. A la Sección de Antropología del Museo Nacional de Historia Natural, amigos quienes han mostrado permanente comprensión hacia estas investigaciones. Al maestro Lucho Lumberas, quien leyó y comentó una primera versión de este ensayo.

NOTAS

¹ Proyecto FONDECYT 1980200.

² Museo Chileno de Arte Precolombino, Bandera 361, Santiago. Email: fagmchap@ctcreuna.cl

³ Desde un punto de vista metodológico, consideramos que las formas artefactuales son objetivadas a partir de un conjunto de elementos cuya selección y organización es arbitraria. Dar forma es introducir un orden motivado por un conocimiento y un imaginario históricamente determinado, es reducir el concepto a un diagrama tangible y observable. Por consiguiente, las relaciones entre distintas unidades formales son la indicación de un contenido que puede ser descrito como significado (p.e., GALLARDO 1996b).

⁴ Una conducta estereotipada innata de la especie.

⁵ El sitio 2Loa47 esta localizado en el río Caspana, a unos 2 kilómetros aguas abajo del pueblo del mismo nombre. Los paneles se hallan en la pared de la quebrada (margen oeste del río) y presenta numerosas figuras de humanos y animales del estilo *Confluencia*. Unas pocas figuras aparecen siguiendo el estilo *Cueva Blanca*, estas han sido realizadas siguiendo un estricto eje de axialidad, observándose ausencia de rasgos anatómicos en distintas partes del cuerpo. Un grupo de pinturas fue realizado sobre un camélido grabado de grandes dimensiones. Las excavaciones en este sitio proporcionaron dos débiles ocupaciones, la primera acerámica con la fecha que se informa, y la segunda, con fragmentos cerámicos correspondientes al Formativo Tardío.

⁶ Los registros actuales sugieren que el tema de los "camélidos enfrentados" permaneció a través distintos periodos, aunque sujeto a arreglos de composición y cambios estilísticos.

REFERENCIAS

ALFARO, L. 1978. Arte rupestre en la cuenca del río Doncellas (Provincia de Jujuy, República Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* XII: 123-146, Buenos Aires.

ARRIAGA, JOSE DE, 1968[1621]. La extirpación de idolatrías en el Perú. En: *Crónicas Peruanas de Interés Indígena*, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid.

BIRD, J. 1962. *Art and life in old Peru: An exhibition*. The American Museum of Natural History, New York.

BORDIEU, P. 1983. Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase. En: *Campo de poder y campo intelectual*, pp. 11-35, Folios Ediciones, Buenos Aires.

CASTRO, V., ALDUNATE, C., BERENGUER, J., CORNEJO, L., SINCLAIRE, C. y V. VARELA, 1994. Relaciones entre el noroeste argentino y el norte de Chile: El sitio 02Tu002, vegas de Turi. En

Taller de costa a selva: Producción e intercambio entre los pueblos agroalfareros de los Andes Centro-Sur. M. A. Albeck (Ed.), pp.215-239. Instituto Interdisciplinario Tilcara, Universidad de Buenos Aires.

CASTRO, V.; F. GALLARDO y P. MIRANDA, 1989. Un estudio de arte rupestre en la subregión del río Salado. *Boletín SIARB* 3: 61-64, La Paz.

DUVIOLS, P. 1977. *La destrucción de las religiones andinas.* Universidad Nacional Autónoma de México, México.

FERNANDEZ, J. 1972-73. Arqueología de la caverna del Indio (Pisungo, Depto. de Humahuaca, Jujuy). *Anales de Arqueología y Etnología XXVII-XXVIII*: 19-37, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

FERNANDEZ DISTEL, A. 1976-80. El arte rupestre en el area de Huachichocana. *Runa* XIII(1-2): 69-77.

-----1988. La cueva con pictografías de San Lucas, Depto. Valle Grande, Jujuy, Argentina: Informe preliminar. *Boletín SIARB* 2:53-60, La Paz.

GALLARDO F. 1996a. Acerca de la lógica en la interpretación del arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 23: 31-33, Santiago.

-----1996b. Donde la muerte es vida: Iconografía Nasca y simbolismo. En: *Nasca*, J. Berenguer (Ed.), pp.33-46, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

GALLARDO, F.; V. CASTRO y P. MIRANDA, 1990. Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56, Santiago.

GALLARDO F. y F. VILCHES, 1995. Una nota acerca de los estilos de arte rupestre en el Pukara de Turi (Norte de Chile). *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 20: 26-28.

-----1996. An original rock art style in the Atacama desert (Northern Chile). *International Newsletter on Rock Art* 15: 14-17.

-----1998 Ms. Pinturas rupestres formativas en la subregión del río Salado, norte de Chile. *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1 (En prensa).

GALLARDO F., F. VILCHES, L. CORNEJO y CH. REES, 1996. Sobre un estilo de arte rupestre en la cuenca del río Salado (Norte de Chile): Un estudio preliminar. *Chungara* 28(1-2): 353-364.

GARCILASO de la VEGA, INCA, 1943[1615]. *Comentarios reales de los Incas*. Tomo I, Emecé Editores, Buenos Aires.

GIRAULT, L. 1988. *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú.* Ediciones Ceres, La Paz.

GONZALEZ, J. 1998 Ms. Camélidos y agresión en el arte rupestre de la subregión del río Salado, norte de Chile. *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1 (En prensa).

GONZALEZ, P. 1998 Ms. Códigos visuales en las pinturas rupestres de la subregión del río Salado, norte de Chile. *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1 (En prensa).

HERNANDEZ, M. y M. PODESTA, 1979-82. Las pinturas rupestres del alero de las circunferencias (Depto. Humahuaca, Prov. de Jujuy). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 9:37-58, Buenos Aires.

HIDALGO, J. 1982. Fases de la rebelión indígena de 1781 en el Corregimiento de Atacama y esquema de la inestabilidad política que la precede. 1749-1781. Anexo: Dos documentos inéditos contemporáneos.

- Chungará* 9:192-246, Arica.
- HIDALGO, J. 1983. Amarus y Cataris: Aspectos mesiánicos de la rebelión de 1781 en Cuzco, Chayanta, La Paz y Arica. *Chungara* 10:117-138. Arica.
- HODDER, I. 1979. Economic and social stress and material culture patterning. *American Antiquity* 44(3): 446-454.
- LE PAIGE, G. 1958. Antiguas culturas atacameñas en la cordillera chilena. *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso* 4-5:1-14.
- LORENZ, K. 1980. *Sobre la agresión*. Editorial Siglo XXI, México.
- LUMBRERAS, L. G. 1974. *La Arqueología como ciencia social*. Ediciones Histar, Lima.
- MARX, K. 1969[1845]. Tesis sobre Feuerbach. En: *Obras Escogidas*. C. Marx y F. Engels, pp. 26-28, Editorial Progreso, Moscú.
- MEGE, P. 1998 Ms. Herramientas semiológicas para el análisis e interpretación de la pintura rupestre. *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1 (En prensa).
- MURRA, J. 1975. La función del tejido en varios contextos sociales y políticos. En: *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, pp. 145-170, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- NIEMEYER, H. 1961. Excursiones a la sierra de Tarapacá. Arqueología, toponimia, botánica. *Revista Universitaria* XLVI: 97-102, Universidad Católica de Chile, Santiago.
- NUÑEZ, L. 1985. Petroglifos y tráfico en el desierto Chileno. En: *Estudios de Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.), pp.243-264, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- ORELLANA, M. 1963. Las pinturas rupestres del alero de Ayquina. *Revista Mapocho* 3: 153-15, Santiago.
- 1965. Informe de la primera fase del proyecto arqueológico río Salado. *Antropología* 3: 81-117, Santiago.
- 1968. Tipos alfareros de la zona del río Salado. *Boletín Chileno de Prehistoria* 1(1): 3-31, Santiago.
- POMA DE AYALA, G. 1980[1615]. *Nueva crónica y buen gobierno*. Editorial Siglo XXI, México.
- SANTORO, C. y P. DAUELSBERG, 1985. Identificación de indicadores tempo-culturales en el arte rupestre del extremo norte de Chile. En *Estudios de Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.), pp. 69-86, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- SINCLAIRE, C. 1998 Ms. Iconografía de textiles formativos y arte rupestre en la subregión del río Salado (Loa superior). *Monografías del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1 (En prensa).
- SPAHNI, J. C. 1976. Gravures et peintures rupestres du désert d' Atacama (Chili). *Bulletin Société Suisse des Americanistes* 40: 29-35, Gèneve.
- TABOADA, F. 1988. Arte rupestre de Chiripaca. *Boletín SIARB* 2:29-36, La Paz.
- TARRAGO, M. 1994. Intercambio entre Atacama y el borde de la Puna. En: *Taller de costa a selva: Producción e intercambio entre los pueblos agroalfareros de los Andes Cento-Sur*. M. A. Albeck (Ed.),

pp. 199-213. Instituto Interdisciplinario Tilcara, Universidad de Buenos Aires.

VERGARA, L. 1897. Piedras escritas de Quillagua. En: *IV Congreso Científico General Chileno*, pp.354-364, Talca.

WILLIAMS, R. 1980. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, Barcelona.

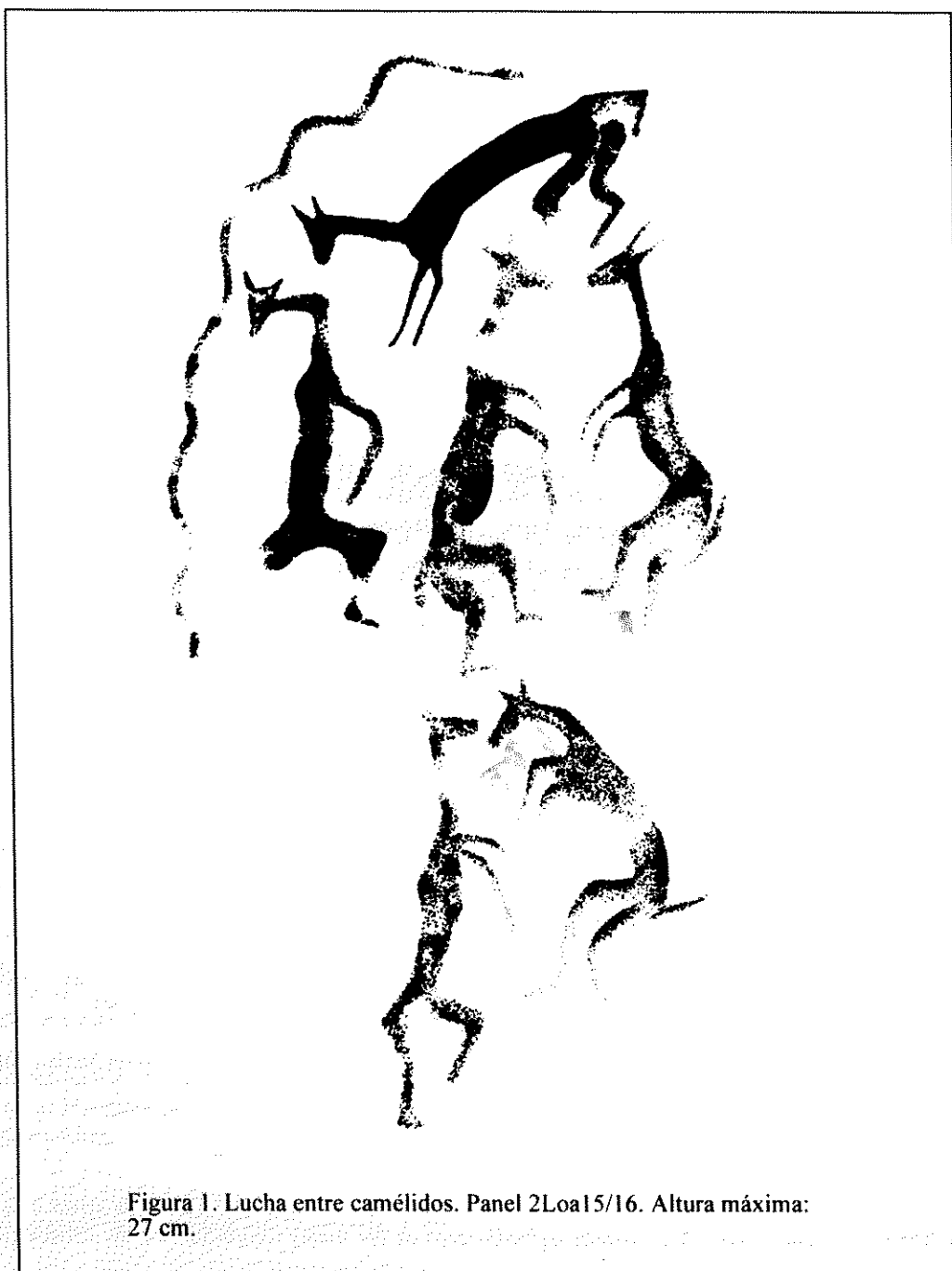


Figura 1. Lucha entre camélidos. Panel 2Loa15/16. Altura máxima: 27 cm.



Figura 2. Caza por rodeo. Detalle panel 2Loa15/13. Altura máxima: 117 cm.

