



BOLETIN DE LA SOCIEDAD CHILENA DE **ARQUEOLOGIA**

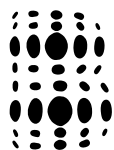


53

DICIEMBRE 2022



Sociedad Chilena de Arqueología



BOLETIN DE LA SOCIEDAD CHILENA DE
ARQUEOLOGIA

53

DICIEMBRE 2022



Sociedad Chilena de Arqueología

SOCIEDAD CHILENA DE ARQUEOLOGÍA

(Período 2021-2022)

Directorio: Marcela Sepúlveda, Elisa Calás, Danisa Catalán, Valentina Varas y Francisca Fernández.
www.scha.cl

Editor: Benjamín Ballester. Universidad de Tarapacá, Arica, y Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. benjaminballester@gmail.com

Editor de Estilo: Alexander San Francisco. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
alexsanfrancisco@gmail.com

Editor Web: Víctor Méndez, Laboratorio de Antropología y Arqueología Visual, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. victor.m.m@gmail.com

Ayudante editorial: Javiera Kulczewski, estudiante de la carrera de Arqueología de la Pontificia Universidad Católica de Chile, javiera.kulczewski@uc.cl

Diseño y diagramación: Sebastian Contreras. sea.contreras@gmail.com

Comité Editorial

Francisco Gallardo, Escuela de Antropología de la Pontificia Universidad Católica de Chile.
fgallardoibanez@gmail.com

Carolina Agüero, Sociedad Chilena de Arqueología. caritoaguero@gmail.com

Daniel Quiroz, investigador del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.
daniel.quiroz@patrimoniocultural.gob.cl

Leonor Adán, Profesora de la Escuela de Arqueología, Sede Puerto Montt, de la Universidad Austral de Chile. ladan@uach.cl

Francisco Garrido, Curador de Arqueología del Museo Nacional de Historia Natural de Chile.
francisco.garrido@mnhn.gob.cl

Andrea Seleenfreund, jefa de Carrera de Antropología, Escuela de Antropología, Geografía e Historia, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. aseleenfreund@academia.cl

Axel Nielsen, Investigador Principal y Profesor Titular del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad Nacional de La Plata. anielson@fcnym.unlp.edu.ar

Christina Torres, Chair y Profesor de la University of California, Merced.
christina.torres@ucmerced.edu

José Luis Martínez, Profesor Titular de la Universidad de Chile. jomarcer@u.uchile.cl

Lorena Sanhueza, Académica del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile.
loresan@uchile.cl

Andrés Troncoso, Profesor Titular del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile.
atroncoso@uchile.cl

Norma Ratto, Profesora Asociada del Instituto de las Culturas (UBA-CONICET), Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. nratto@filo.uba.ar

El Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología es una publicación fundada en 1984 y editada por la Sociedad Chilena de Arqueología. Desde el año 2022 es de tiraje bianual y tiene como propósito la difusión de avances, resultados, reflexiones y discusiones relativas a la investigación arqueológica nacional y de zonas aledañas. Las opiniones vertidas en este Boletín son de exclusiva responsabilidad de quienes las emiten y no representan necesariamente el pensamiento de la Sociedad Chilena de Arqueología.

El Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología está indizado en ERIH PLUS, Anthropological Literature y Latindex-Catálogo.

Toda correspondencia debe dirigirse al Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología, al correo electrónico schaboletin@gmail.com o a través de www.boletin.scha.cl.

Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología

ISSN impresa 0716-5730

ISSN electrónica 2735-7651

DOI: 10.56575/BSCHA.0530022

Diciembre 2022

Portada: excavación de una cista funeraria por Francisco Cornely. Fondo fotográfico - Archivo Museo Arqueológico de La Serena.

ÍNDICE

05-07. Editorial

Dossier: Arqueologías del vestir

09-13. Arqueologías del vestir. Presentación

Carolina Agüero

14-40. La unidad de un conjunto simbólico. Los textiles del enterratorio incaico Cerro Esmeralda

Ana María Rojas y Soledad Hoces de la Guardia

41-76. Personajes “emplumados” y la incorporación de lo inca en las pinturas rupestres del desierto de Atacama, Chile

Gloria Cabello Baettig

77-94. En busca de la vestimenta diaguita chilena: antecedentes desde la iconografía cerámica

Gabriela Carmona Sciaraffia

95-130. Pacas, fardos y economías populares. De la Zona Franca de Iquique a la vida y muerte de la ropa usada en el desierto de Atacama

José Miguel Muñoz, Alejandro Garcés y Héctor Morales

131-144. Una coraza de cuero de Chiuchiu: cartas, colecciones y dataciones desde Gotemburgo, Suecia

Adriana Muñoz

Artículos

146-186. Arqueología y comunidades locales. Discusión política y un estudio de caso en María Pinto

Bruno Jiménez Belmar

**187-203. Algunas notas a propósito del cincuentenario de la revista
*Chungara***
Mario A. Rivera

Obituarios

205-207. Poemas
Carlos Ocampo

208. Palabras para Carlos, un gran y complejo compañero
Pilar Rivas

209-211. Carlos Ocampo: un arqueólogo enigmático
Tom D. Dillehay

**212-213. Que veinte años no es nada... un recuerdo a
Carlos Ocampo**
Doina Munita y Rodrigo Mera

215-220. Instrucciones para autores y autoras
Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología



PERSONAJES “EMPLUMADOS” Y LA INCORPORACIÓN DE LO INCA EN LAS PINTURAS RUPESTRES DEL DESIERTO DE ATACAMA, CHILE

Gloria Cabello Baettig¹

Resumen

El presente artículo ofrece una revisión detallada de los personajes antropomorfos “emplumados” pintados de los sitios arqueológicos San Salvador-1 (región de Antofagasta) y Quebrada La Chichilla (región de Atacama), junto a su comparación con expresiones rupestres trasandinas y aquellas de la alfarería incaica. Desde la perspectiva del *embodiment* y el uso del color, se discute cómo la ejecución y repetición de ciertos elementos de vestimenta contribuyen a incorporar una nueva forma de ser en el mundo, la incaica, cerca del año 1400 d.C.

Palabras clave: arte rupestre, vestimenta, color, iconografía, encarnación.

Abstract

This article offers a detailed review of the painted “feathered” anthropomorphs from the San Salvador-1 (Antofagasta region) and Quebrada La Chichilla (Atacama region) archaeological sites, along with their comparison with trans-Andean rock art expressions and those in Inca pottery. From the perspective of embodiment and the use of color, we discuss how the performance and repetition of certain elements of clothing contribute to incorporating a new way of being in the world, the Inca, around the year AD 1400.

Keywords: rock art, clothing, color, iconography, embodiment.

1. Centro de Estudios Interculturales e Indígenas CIIR-UC.
gicabello@gmail.com

La representación de vestimenta en las figuras antropomorfas ha sido determinante en el estudio del arte rupestre en Chile. En Tarapacá y Atacama, la identificación de indumentaria (tocados, trajes, armas y otros elementos de vestimenta) junto a la forma de representar al ser humano (anatomía y movimiento) y las fórmulas de ver y hacer las figuras (técnica, tamaño, ubicación, etc.) han sido cruciales en la asignación cronológica y cultural del arte rupestre, así como en la definición de estilos (Berenguer 2009; Berenguer *et al.* 1985; Cabello y Gallardo 2014; Cases y Montt 2013; Gallardo 2018; Gallardo y Cabello 2015; Gallardo *et al.* 2021; Montt 2002, 2004, 2005; Pimentel y Montt 2008; San Francisco y Ballester 2010; Sinclair 1997; Vilches y Cabello 2011).

La identificación de *unkus* ajedrezados o con el *tocapu* X y de personajes con “cuerpos de lados cóncavos”, así como su relación con túnicas representadas en el Noroeste Argentino, ha promovido en todo el norte del territorio y hasta Chile Central la discusión y reflexión sobre las relaciones de los grupos locales con las poblaciones trasandinas, y sobre la distribución de ciertos diseños durante el incanato (Berenguer 2013; Blanco *et al.* 2015; González 2011; Troncoso 2004, 2011). De esta forma, el arte rupestre se incluye entre la evidencia de las transformaciones estilísticas en arquitectura, alfarería y textilería promovidas por la expansión del imperio incaico en el territorio del Chile actual, sumándose a otras transformaciones como la incorporación de nuevas tecnologías, la conectividad vial, el aumento productivo en minería, agricultura y pesca, las que han sido ampliamente estudiadas desde distintos ámbitos y perspectivas.

Recientemente hemos propuesto que el uso diferenciado del color, el tipo de prendas de vestir, así como las formas y diseños utilizados en las pinturas rupestres, no solo pueden ayudar a definir su cronología o el tipo de sociedad que las expresó (Gallardo 2018), sino también a entender el rol de las pinturas rupestres en la construcción y representación del cuerpo, en los distintos grupos que las produjeron, participando activamente de las relaciones sociales en y entre dichas sociedades (Cabello *et al.* 2022).

Uno de estos ejemplos son los personajes antropomorfos que han sido llamados “emplumados” en el arte rupestre de la provincia Jujuy (Argentina) debido a los apéndices lineales que presentan en uno de los costados (Aschero 2000; Fernández, A. 1976; Fernández, J. 2000). Estas figuras han sido atribuidas al Período Formativo Tardío (ca. Año 0) (Hernández 2001; Hernández *et al.* 1998, 1999) o vinculadas al Período de Desarrollos Regionales (ca. 1.000-1.450 d.C.) (Nielsen 2007; Nielsen *et al.* 2001; Rodríguez y Angiorama 2016, 2021). Personajes similares han sido descritos en el sitio San Salvador-1, en

el curso medio del río Loa, y fueron atribuidos al Período Intermedio Tardío de Chile (ca. 1.000-1.450 d.C.) (Cases y Montt 2013; Pimentel y Montt 2008). Sin embargo, la presencia de ejemplares en un sitio del extremo sur del desierto de Atacama, Quebrada La Chinchilla, entre los ríos Salvador y Copiapó y en vasijas incaicas (p.e. Fernández 1971; Lumbreras 1974; Tchopik 1946), nos hizo proponer que al menos la circulación ampliada del icono y su presencia en el norte de Chile debió estar asociada a la expansión imperial (Cabello 2017; Cabello *et al.* 2022: fig. 13).

Apoyamos esta idea en el hecho de que todos los “emplumados” de Chile son rojo-blanco-negro, combinación que es recurrente en personajes antropomorfos pintados y *unkus* tejidos hallados distintos territorios del imperio (Berenguer 2013; Hosting 2017; López y Martel 2014). Estos colores también conforman las decoraciones de las vasijas imperiales y locales (como Arica y Diaguita) que más circularon por el norte y centro de Chile (Uribe y Cabello 2005; Uribe *et al.* 2007). Considerando que, además de preferir formas y diseños, el Estado Inca promovió la cerámica con colores específicos (Pärssinen y Siiriäinen 1997), el énfasis y la repetición del rojo-blanco-negro pudo ayudar a incorporar una nueva forma de ser en el mundo, la inca, independientemente si fue una estrategia local o imperial (Bray 2008; Butler y Lourties 1998; Cabello *et al.* 2022; Turner 1995).

En este artículo, profundizamos esta propuesta a partir del análisis detallado de los “emplumados” pintados que hemos registrado directamente en los sitios de San Salvador-1 (región de Antofagasta) y Quebrada La Chichilla (región de Atacama). Sus formas de representación, colores e indumentaria se comparan con algunas expresiones rupestres trasandinas y aquellas presentes en la alfarería incaica. Esta reevaluación ofrece una nueva mirada a las relaciones entre las poblaciones locales y el incanato desde la corporalidad y el uso del color.

El poder del vestir: cuerpo y color

La perspectiva del *embodiment* ofrece a la arqueología avanzar desde el reconocimiento de identidades a través del uso de elementos de vestimenta hacia la forma en que estos sirven para perpetuar las identidades incorporadas. Sabemos por la etnografía que las propiedades materiales y visuales de la indumentaria (forma y color) provocan efectos, por lo que se utilizan en ciertas ocasiones y en ciertos lugares para conectar al portador con otros seres (antepasados, espíritus, animales, vegetales) y encarnar sus cualidades (Mauss 1950; Merleau-Ponty 1948; Schneider 2006; Turner 1969, 1995, 2012). De

esta forma, al vestir el cuerpo, la piel física se convierte en piel social, donde la estructura social se re/produce como un todo para constituir la persona o ser social, y participar en la construcción de relaciones sociales (Eicher y Roach-Higgins 1992; Turner 2012; Young 2006).

La tela, la ropa y las prendas de vestir expresan pertenencia, diferencia y distinción, en condiciones que están siempre determinadas social, cultural e históricamente (Mege 1998; Reischner y Koo 2004). Es así como el cuerpo vestido posee una identidad entendida por los demás, teniendo tanto un propósito individual como colectivo (Hansen 2004). Tal identidad -al igual que la realidad y las creencias de una sociedad- se genera por acciones repetidas (cotidianas y rituales), realizadas por los actores sociales (Butler y Lourties 1998). Pero no son acciones impuestas a un cuerpo pasivo, sino un cuerpo vivo en acción, conscientemente orientado y que dirige sus formas de interacción con el mundo social y natural (Harris y Robb 2015; Robb y Harris 2013). Entonces, el sujeto encarnado tiene un doble papel: es producto y productor de su propia realidad.

Es por esto que para Joyce (2005), las representaciones del cuerpo deben ser vistas no simplemente como reflejos de conceptos existentes de corporalidad, sino como parte del material a través del cual tales conceptos fueron naturalizados; como registros de estereotipos incorporados que sirven como modelos para personas vivas. Esto explicaría la perdurabilidad de ciertas representaciones figurativas y por qué algunas prácticas corporales son más eficaces en la reproducción de formas específicas de corporalidad, incluso durante múltiples generaciones.

Finalmente, se debe tener en cuenta que la disposición de los colores nunca es aleatoria, pues ofrece una percepción diferente y la selección de cada color expresa otras sensaciones; nos ayuda a distinguir las formas y resalta los detalles, pues facilita la discriminación visual (Costa 2019a, 2019b; Lesure 2005; Merleau-Ponty 1948). Considerar estas ideas en el análisis de una forma particular de representación del cuerpo como “los emplumados”, que se repite en distintos soportes y territorios a gran distancia geográfica, temporal y cultural, ofrece una mirada distinta a las relaciones sociales del pasado.

Vestimenta del personaje rupestre “emplumado” en Chile

Hasta ahora conocemos solo dos sitios con representaciones de seres “emplumados” en territorio chileno (Figura 1). Uno es San Salvador-1, ubicado en el margen sur del río San Salvador, unos 10 km aguas abajo de su nacimiento en la ciudad de Calama, región de Antofagasta (Cases y Montt 2013; Gallardo et

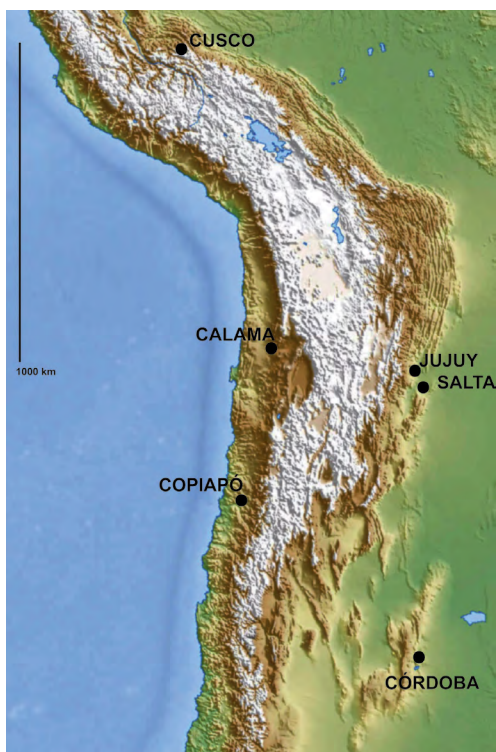


Figura 1. Mapa con las localidades mencionadas en el texto.

al. 2012; Pimentel y Montt 2008; Rojas 2007). El otro, unos 500 km al sur, es un panel de Quebrada la Chinchilla, localizada en la sierra Cachiyuyo de Llampos, entre los ríos Salvador y Copiapó, región de Atacama (Cabello 2017; Cabello *et al.* 2022; Garrido 2015; Pavez 2016, 2017).

Los ejemplares del sitio San Salvador-1, conocido como Los Alados por la comunidad de Calama, fueron publicados inicialmente por Osvaldo Rojas (2007). Luego, Pimentel y Montt (2008: 44), describen “escenas de grupos humanos que portan tobilleras, vestimenta, tocados diferenciados y un objeto sin referente conocido que se simboliza con un haz de líneas de color blanco y rojo en las puntas” (Figura 2). Los autores hacen un puente entre este elemento y los

“emplumados” del Noroeste Argentino (NOA), aunque señalan que “la construcción formal de la figura humana” es diferente. Y distinguen “antropomorfos con túnica rectangular y tocado trapezoidal” de aquellos con “túnica trapezoidal recta y tocado trapezoidal doble”, aunque ambas serían representativas de la identidad atacameña (Pimentel y Montt 2008: 44, 47, figs. 13, 15). Más tarde, Cases y Montt (2013: 260, fig. 6), precisan que el traje correspondería a una “túnica subrectangular con taparrabo” y que sería una representación atacameña transicional entre los períodos Formativo e Intermedio Tardío (ca. 750-950 d.C.) (Montt 2005: 117). Las investigadoras señalan además que las túnicas “se pintaron de manera areal en color rojo, blanco y/o negro” y la presencia de “tobilleras y elementos radiados dispuestos en forma adyacente al tercio superior del cuerpo” (Cases y Montt 2013: 263).

Sumamos a sus apreciaciones la normatividad en la representación, que se repite exactamente en trece figuras del panel, todas ellas plasmadas de frente al espectador. Cada una posee un tocado trapezoidal invertido blanco (algunas veces dividido verticalmente), cabeza circular llena de color rojo, cuello y hombros blancos, sin brazos, cuerpo rectangular negro, pelvis y piernas blancas, con una figura ovalada roja que las interrumpe a la altura del tobillo,



Figura 2. Pinturas rupestres de San Salvador-1, Calama. Panel y detalle (largo máx. figuras 15 cm).

terminando en pies explícitos, normalmente en LL, ambos hacia la izquierda o la derecha. Los ángulos de hombros y piernas son siempre rectos y el cuerpo, pese a que es difuso porque ha perdido la pigmentación, es completamente negro y fue realizado sin contorno. Se trata de una técnica gráfica areal² y por campos, que es un modo de representación típico de los personajes antropomorfos del Período Tardío en el sector (Cases y Montt 2013). Los tamaños de los cuerpos son 16x5 cm o 15x4 cm con tres casos de 11x4 cm. Suelen estar

2. Por gráfica areal entendemos motivos contruidos por un área o superficie que crea una silueta de la forma representada. En estas figuras la atención se sustrae de los bordes, que pueden estar o no explícitos (Cabello 2017; Gallardo 2005).

organizadas por transición horizontal (Washburn 1983) en grupos de cinco, cuatro o dos ejemplares. Según esto, de uno de sus costados emerge un haz de líneas rectas, de color blanco, con un punto rojo en cada uno de sus extremos. Elemento cuyo ancho iguala el del cuerpo y cuyo alto corresponde a 2/3 de él (desde el extremo superior de la cabeza hasta el fin de la túnica), con lo cual se amplía considerablemente el efecto visual de la figura.

Cabe señalar también que en el mismo panel se observan al menos otros cuatro elementos radiados blancos con puntos rojos, en sectores muy deslavados del panel, pero en el mismo eje horizontal de personajes emplumados, por lo que es muy probable que sean parte de figuras de este tipo, hoy imperceptibles. Además, y como han señalado también los colegas, el panel presenta una gran cantidad y variedad de personajes antropomorfos vestidos (Cases y Montt 2013; Pimentel y Montt 2008), realizados combinando negro-rojo, blanco-rojo o únicamente rojos. Estos se suman a otras tantas representaciones de camélidos construidos por diversas soluciones gráficas, algunos negros, otros blancos u rojos, y solo dos casos blanco-rojo. Muchos de ellos están en relación de superposición con los personajes vestidos, y si bien está en proceso un estudio por fotogrametría que permitirá definir este tema³, aparentemente los motivos emplumados están siempre por sobre las demás figuras.

Finalmente, es importante mencionar que si bien en el contexto inmediato de las pinturas no se observan en superficie materiales arqueológicos que permitan contextualizar su producción (Cases y Montt 2013; Pimentel y Montt 2008), junto al panel existe otro bloque grabado con dos hileras de camélidos rectilíneos de estilo Inca, siguiendo lo propuesto por Gallardo y Vilches (1995, 2001). En la misma terraza y en unos 300 m de extensión al noreste, existen al menos otros dos sitios con manifestaciones rupestres (grabadas o pintadas, con motivos zoomorfos y geométricos, principalmente), arquitectura (diversos recintos pircados, uno con muros y cajas), lugares de extracción de mineral (piques observados a distancia, por tanto de naturaleza indeterminada), morteros y material superficial atribuible a los períodos Intermedio Tardío y Tardío, pero que habría que estudiar con mayor sistematicidad (Rojas 2007). Cabe mencionar que en un radio de menos de 4 km existe un gran sector de terrazas agrícolas aguas abajo por el río San Salvador y sobre el margen del río Loa en que se encuentra la mina incaica de pigmentos El Cóndor (Sepúlveda *et al.* 2019), además de otros dos importantes sectores con pinturas rupestres, Ojos de Opache y Los Patos, respectivamente en cada cuenca (Cases y Montt 2013; Rojas 2007).

3. ANID-FONDECYT 1190263.



Figura 3. Pinturas rupestres de Quebrada La Chichilla, Copiapó. Panel y detalle (largo máx. figuras 11 cm).

Recientemente se ha dado a conocer la presencia de cinco personajes con indumentaria similar en un sitio de Quebrada La Chinchilla, en el extremo sur del desierto de Atacama (Cabello 2017; Cabello *et al.* 2022: fig. 6.4E; Pavez 2016) (Figura 3). Por razones de conservación, en estas figuras los atributos corporales y tipo de vestimenta son menos discernibles que las anteriores, pero gracias al tratamiento digital de las fotografías podemos señalar que tam-

bién están representadas de frente y fueron ejecutadas mediante gráfica areal y por campos: rojo para el extremo superior, donde distinguimos cabeza semi/circular y cuello rectangular a trapezoidal; negro (hoy desvanecido) para un traje trapezoidal; y rojo el segmento inferior del cuerpo, que podría corresponder a las extremidades inferiores u otra túnica. En cuatro de los cinco casos se observa además un apéndice lineal vertical sobre la cabeza, igualmente rojo, que podría corresponder a un tocado. Destaca por cierto la presencia de apéndices lineales curvos blancos, que emanan de un medio círculo rojo al costado derecho del vestido; y siempre, una línea curva roja por sobre ellos que establece una relación vincular entre los personajes (Gallardo 2009). En uno de los ejemplares se ve además la alternancia de líneas rojas y posiblemente negras (extremo izquierdo). Todos los cuerpos miden 11 x 3 cm y el elemento radiado 3 o 4 cm de ancho (doblando el cuerpo), con una altura que va de la cabeza al fin de la túnica, como en San Salvador-1; también las cinco figuras se replican por traslación horizontal (Washburn 1983). De modo que comparten el uso del color, la composición simétrica y la gráfica con las representaciones del curso medio del río Loa. Sobre el mismo eje, un sexto personaje porta un tocado semicircular y una túnica de forma irregular realizada por contorno (sin relleno interior), ambos en rojo.

Cabe señalar que, a diferencia de un universo pintado multicolor en torno al río Loa (Cabello *et al.* 2022; Gallardo 2018; Gallardo *et al.* 2012; Sepúlveda 2009; Sepúlveda *et al.* 2013), las pinturas rupestres de la región de Atacama son mayoritariamente rojas (p.e. Cabello 2017; Cervellino 1992; Cervellino y Sills 2001; González 2017; González *et al.* 2008; Iribarren 1973, 1976; San Francisco y Ballester 2010). De un total de 449 figuras analizadas (Cabello 2017) en las localidades rupestres de Finca Chañaral (FCH), Quebrada Las Pinturas (QLP) y Quebrada La Chinchilla (QLC), los ejemplares que combinan dos o más colores son excepcionales y todos geométricos, salvo el caso en estudio⁴. En FCH hay cinco reniformes inscritos (o tipo poroto pallar) rojo-blanco y una cruz rojo-verde (3,2%); en QLP hay un rectángulo inscrito con líneas rojo-blanco y otro motivo líneas onduladas alternadas rojo-amarillo (1,6%). En QLC, estos cinco personajes antropomorfos que son los únicos ejemplares policromos de las 153 figuras estudiadas (3,2%). Pero se registraron además dos motivos geométricos rojo-blanco (1,3%), correspondientes a dos hileras de triángulos realizados por contorno.

Las características de estas pinturas rupestres, como la escasa presencia de policromía y su utilización en diseños, estructura y composición simétrica,

4. En la región se sabe de un solo motivo policromo zoomorfo, conocido como pájaro verde, pero que no cuenta con estudios sistemáticos a la fecha.

que son coherentes no solo con los diseños de la alfarería tardía local (Copiapó Negro sobre Rojo y Punta Brava) y foránea presente en la región (Diaguita-Inca e Inca local), sino también con el arte rupestre de otros territorios, permitió fijar la producción de estos motivos coloridos en el período Inca, pues remiten a una comunicación visual que en la prehistoria regional solo fue posible durante la expansión del Tawantinsuyu (Cabello 2017).

En cuanto al contexto, si bien tampoco hay evidencia arqueológica directamente asociada al panel con los emplumados ni con otras manifestaciones rupestres, en Quebrada La Chinchilla se observan superficialmente materiales que remiten a un sistema de asentamiento relacionado de forma exclusiva con la explotación de minerales: óxido de hierro para pigmento rojo, mineral de cobre para lapidaria y líticos para herramientas. Su ocupación más intensa habría sido por parte de grupos cultural y socialmente vinculados al valle de Copiapó durante el Período Tardío, dada la presencia de recintos con arquitectura local, alfarería Inca, Inca local, Punta Brava, Diaguita-Inca y en menor medida Copiapó Negro sobre Rojo, además de encontrarse en las cercanías del Camino del Inca o *Qhapac Ñan*; aunque hay evidencias Ánimas y Molle, presumiblemente anteriores (Cabello 2017; Garrido 2015, 2016; Pavez 2016, 2017).

En síntesis, en dos sitios del interior del desierto de Atacama, distantes unos 500 km, reconocemos personajes con un elemento de vestimenta común: un haz de líneas en uno de sus costados que ha llevado a identificarlos con personajes emplumados de territorios vecinos. Si bien tocados y trajes son distintos, ambos conjuntos comparten la posición de las figuras (frontal), la gráfica (areal y por campos) y el uso del color (blanco-negro-rojo), así como la estructura de composición (motivos que se replican en traslación horizontal). Si bien los contextos asociados no han sido estudiados en profundidad, sabemos que en estos territorios vivieron grupos humanos social y culturalmente distintos e independientes, aunque comunicados, con mayor intensidad durante el Período Tardío o Inca. Restos materiales de este momento han sido registrados en el entorno cercano a ambos conjuntos rupestres.

Vestimenta del personaje rupestre “emplumado” en Argentina

En el territorio trasandino existen referencias de emplumados rupestres en distintos sitios, principalmente en el noroeste. Para efectos comparativos, hemos considerado dos áreas: las provincias de Jujuy (Noroeste Argentino) y Córdoba (Sierras Centrales), que cuentan con descripciones detalladas, ilustraciones de calidad y estudios sistemáticos recientes.

Las primeras descripciones de estos personajes provienen del sitio Abrigo de los Emplumados, ubicado en el sector norte de la quebrada de Humahuaca, provincia de Jujuy, Argentina (Fernández 1976; Hernández y Podestá 1983/1985). Las últimas autoras realizaron el primer relevamiento sistemático, describiendo tres conjuntos de motivos compuestos, el primero con tres “antropomorfos alineados” horizontalmente, el segundo y el tercero con seis, los que presentan un cuerpo estilizado (blanco los del primer conjunto y amarillo los demás), cabeza roja, “emplumadura dorsal bicolor” (plumas blancas con puntas rojas), indicación de piernas y pies (en blanco o amarillo) y tobilleras (en rojo); en ciertos casos, los primeros presentan sobre la cabeza un tocado amarillo y los segundos “un objeto alargado blanco y rojo” (Hernández y Podestá 1983/1985: 389-391). Señalan además la posible presencia de otros ejemplares similares, pero cuyo deficiente estado de conservación les impide entregar mayor definición. Más tarde, la primera autora y su equipo realizaron un fechado radiocarbónico directo sobre el pigmento de las pinturas, ubicándolas cronológicamente en 50±60 d.C. (Hernández 2001; Hernández *et al.* 1998, 1999).

Sin embargo, numerosos autores se refieren a ellos como parte del lapso 900 a 1535 d.C. correspondiente a los periodos de Desarrollos Regionales e Inca en Argentina justamente a partir de la identificación de vestimenta (Aschero 2000; Nielsen 2007; Nielsen *et al.* 2001; Rodríguez y Angiorama 2016, 2019). Por ejemplo, Aschero (2000) describe tres personajes con “emplumado dorsal” realizados blanco-negro en Inca Cueva-1. Dos de ellos poseen túnicas triangulares y también dos arco-flecha. Uno de ellos exhibe un emplumado negro con puntos blancos, muy similar a los antes descritos (Aschero 2000: fig. 13b). Por su parte, Jorge Fernández (2000) agrega un ejemplar rojo-blanco-negro-amarillo, también en Jujuy, con gran emplumadura cefálico-dorsal blanca con puntos rojos. Siguiendo a Aschero (2000), Axel Nielsen y colaboradores (2001), señalan e ilustran algunos antropomorfos con emplumadura dorsal, entre otros detalles de la indumentaria (*unkus*, tocados cefálicos, tobilleras, etc.) que combinados agrupan una decena de variantes para la representación del cuerpo en el sitio Kollpayoc (Huamahuaca) realizados hasta en cuatro colores.

Recientemente, Silvina Rodríguez y Carlos Angiorama (2019: 275, fig. 9) ofrecen una nueva lectura a los trajes triangulares de los personajes “emplumados” de este sector, proponiendo que se trataría de la vista de perfil de lo que en el “mundo textil podría corresponder a un *awuayu* o manto, que al ser colocado sobre los hombros y sujetos en el pecho del individuo (como se dispone usualmente), cubre totalmente los brazos”, explicando así la ausencia

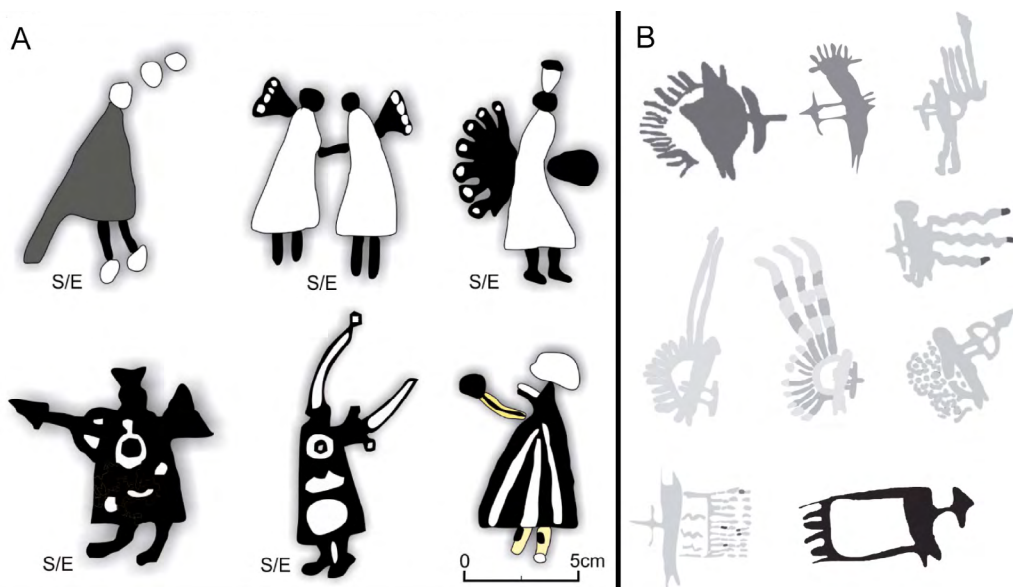


Figura 4. Ilustraciones de personajes emplumados en Argentina: a) provincia de Jujuy (tomado y modificado de Rodríguez y Angiorama [2019: fig. 10]; b) provincia de Córdoba (tomado y modificado de Recalde 2015: fig.5).

de las extremidades superiores (Figura 4A).

Por otra parte, el denominado alero de “Los Emplumados” ubicado en la formación de Cerro Colorado, en las Sierras del Norte de la provincia de Córdoba, fue descrito por primera vez por Gardner (1931) en relación con la resistencia indígena ante los colonizadores. Un alero del Cerro Casa del Sol había sido antes descrito por Leopoldo Lugones (1903), quien lo asigna cronológicamente a momentos de contacto con conquistadores españoles. Posteriormente surgieron algunas interpretaciones a partir de las semejanzas en los detalles de los adornos dorsales de las figuras antropomorfas que las vincularon con personajes y danzas de la región amazónica o prácticas chamánicas (González 1977; Pedersen 1961: 41; Schobinger y Gradin 1985, citados por Recalde [2015]).

Estudios sistemáticos más recientes señalan que los “emplumados” estarían emplazados en paredones de alta visibilidad, asociados a sectores para cultivos y áreas comunes de molienda del Período Prehispánico Tardío (ca. 400 al 1550 d.C.) (Recalde 2015) (Figura 4B). Respecto de estas representaciones, la autora menciona que su postura frente-perfil (piernas-torso) permite “resaltar, por un lado, el importante adorno dorsal, que en algunos casos presenta proporciones mayores que el portador y, por otro, el arco y flecha sostenido por ambos brazos” (Recalde 2015: 532, fig. 4, canon C). Según Andrea Recalde, esta figura es la que caracteriza a los personajes antropomorfos de la locali-

dad, con 226 motivos (61,08%), los cuales exhiben gran variabilidad, razón por la cual se han identificado más de 40 subtipos o patrones, diferenciados según la presencia/ausencia de adornos cefálicos y dorsales, la forma y disposición de estos, y la identificación o no de arco y flecha. La autora destaca también lo esquemático de la representación anatómica: “no presentan rasgos faciales, el cuerpo es ejecutado mediante un trazo cuadrangular al que se agregan las piernas -aunque no siempre los pies-; los brazos, en general, están ausentes y son reemplazados por el arma que portan” (Recalde 2015: 533, fig. 5). Los colores utilizados son los dominantes en el repertorio local: blanco, negro y rojo, generalmente de forma independiente, pero también combinada. Entre las ilustraciones se observan ejemplares bícromos con puntos al final del emplumado, como en San Salvador-1 (provincia de Antofagasta). Podemos agregar también que en estos casos las líneas emergen de un arco adosado al cuerpo, que va desde la cabeza hasta el inicio de las extremidades inferiores.

Para Recalde (2015), estas figuras humanas con aditamentos habrían sido producidas durante el período prehispánico Tardío de las Sierras Centrales argentinas, al menos a partir del 400 d.C., pero incrementarían su número e importancia a partir del 1000 d.C., momento en el cual se visibilizan evidencias de conflicto (p.e. osteológicas), como una de las estrategias sociales que buscaron reasegurar la reproducción de los grupos. Porque para esta autora, los rasgos de estos personajes pintados podrían estar vinculados con la identificación con ancestros o antepasados comunes que regularían el acceso diferencial de los grupos humanos a recursos económicos, simbólicos y sociales (Recalde 2015). De esta forma, los sitios con arte son interpretados como lugares de identidad o puntos de memoria (*sensu* Augé 1993 y Meskell 2008, citados por Recalde [2015]), donde se combinan motivos locales de baja circulación con elementos comunes y de amplia circulación, como los emplumados.

Si bien las y los autores revisados no hacen referencia a la distribución de las figuras en los soportes, observamos en las ilustraciones disponibles (Bixio *et al.* 2010: fig. 29) que los personajes suelen ser representados en conjuntos de motivos similares, pero no se observa una composición simétrica como en los casos anteriores, sino más bien una disposición aleatoria (Gallardo 2009).

En síntesis, a diferencia de lo registrado en Chile, los ejemplares emplumados trasandinos son más numerosos y poseen mayor variabilidad, especialmente las representaciones de la provincia de Córdoba. Aunque destacan por su posición frente-perfil, túnicas triangulares, ausencia de brazos y en su lugar, a un costado un arco (a veces también flecha) y al otro, emplumadura punteada en sus extremos. En este último aspecto, más la presencia de tobilleras en algunas de ellas, coinciden con las expresiones de San Salvador-1.

En cuanto al uso del color, también difieren de las representaciones de Chile, pues si bien en Córdoba presentan blanco, negro y rojo, generalmente es de forma independiente; y en la provincia de Jujuy son principalmente blanco, rojo y amarillo. En cuanto a la estructura de disposición de las figuras, aquellas de Jujuy comparten la simetría de las de Chile, mientras las de Córdoba responden a una lógica de disposición más dispersa en el soporte.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar algunos personajes similares que han sido registrados en la provincia de Salta, también en el Noroeste Argentino (Ambrosetti 1903; de Hoyos 2010a, 2010b, 2010c; Podestá *et al.* 2013; Santoni y Xamena 1997). Por ejemplo, María de Hoyos (2010a: fig. 11) publica cuatro personajes con emplumadura lateral. Lamentablemente, la descripción e ilustración no son detalladas, pero se advierten figuras aparentemente de perfil, vestimenta de forma irregular y un apéndice curvo sobre la cabeza. Los colores utilizados son presumiblemente negro (cuerpo) y blanco (emplumadura dorsal y tocado), y se organizan por traslación horizontal. Destaca el hecho de que en el mismo panel existen otros personajes antropomorfos que se replican por simetría, cuya vestimenta corresponde a escutiformes con diseños ajedrezados o damero incaicos, similares a aquellos que se encuentran pintados o grabados en diversos sitios de Argentina y Chile (Aschero 2000; Berenguer 1999, 2004, 2009; Cabello *et al.* 2022; López y Martel 2014; Montt y Pimentel 2009; Nielsen 2007; Pimentel *et al.* 2007; Podestá *et al.* 2013; Troncoso 2011). También en Salta, la misma autora publica tres personajes antropomorfos grabados con emplumadura lateral que emergen de un arco adosado al cuerpo, como las expresiones pintadas de Córdoba (de Hoyos 2005). En este caso, los ejemplares aparecen asociados en el panel a figuras humanas con otras vestimentas (algunas portando armas) o camélidos. Asociaciones que se repiten en tres ejemplares pintados negro/blanco que presentan una emplumadura entre la cabeza y el hombro; mientras en el otro costado el brazo en V sostiene una recta vertical con apéndices lineales oblicuos bicromos (de Hoyos 2010b, 2010c; Podestá *et al.* 2013: fig. 5a). Todo esto apuntando a una mayor variedad en la representación de un mismo personaje durante los períodos Tardío o Desarrollos Regionales y Tardío-Inca (de Hoyos 2010b).

Atributos corporales del personaje “emplumado” en la cerámica Inca

En un trabajo anterior señalamos la semejanza entre las imágenes rupestres y aquellas de dos vasijas incaicas ilustradas por Fernández (1971) y Lumbreras (1974) (Cabello *et al.* 2022: fig. 13). Ampliando la búsqueda iconográfica

ca, encontramos emplumados en vasijas provenientes del centro del imperio como de las provincias (Fernández 1989; Iribarren y Bergholz 1972/1973; Julien 1983; Lapiner 1976; Looser 1928; Martínez *et al.* 2018) (Figura 5). Algunas de estas y otras más fueron estudiadas por Barraza (2012), quien analiza 16 casos en fragmentos y piezas tipo Cuzco Policromo Figurado, en su mayoría ejemplares del Cusco, Perú (N=10), pero también de provincias como Puno en Perú (N=3), Cuenca en Ecuador (N=2) y La Paz en Bolivia (N=1). Las vasijas son principalmente platos extendidos (N=8), platos hondos o tazas con asa modelada zoomorfa (N=3), una botella (*aysana*) y tres ejemplares no determinados, reproducidos por Fernández (1989).

Barraza (2012: 95) los define como personajes masculinos emplumados que comparten ciertos elementos iconográficos: “líneas de color rojo proyectadas radialmente desde sus hombros hasta formar una especie de abanico; este último elemento ha sido identificado como un ornamento plumario”, y estructura de composición: “en todas las escenas son representados cuatro individuos idénticos, ya sea compartiendo la misma área de diseño o en campos separados”. Señala que son representados en posición frontal; la cabeza puede ser triangular (N=8), trapezoidal (N=5) o circular/ovalada (N=3), siempre negras, lo cual atribuye a una pintura facial, y sin elementos del rostro, salvo un caso con ojos de puntos blancos. En uno de sus costados, un brazo sostiene diversos tipos de objetos identificados como armas largas (N=11), entre las que distingue lanzas con asta emplumada, porras estrelladas con asta emplumada, hachas de hoja corta y larga, y astas con hacha lateral tipo tridente; sogas (N=1), que bien podría ser un arco como los del arte rupestre argentino; y flor (N=1). En el otro costado, el brazo puede o no estar presente y cuando lo está, sujeta un artefacto con colgantes (5/16 casos). Portan tocados descritos como “plumas” rojas directamente sobre la cabeza (N=11) y en cinco casos además flecos negros hacia abajo; y “largas camisetas sin mangas de las que pende un amplio colgante de plumas rojas dispuestas en forma radial” (Barraza 2012: 96).

Para el autor, si bien este elemento que parece asociado a los hombros, correspondería “a una convención estilística que buscaba representar, en perfil, una gran borla circular de plumas adherida a la espalda de los individuos” (Barraza 2012: 97). Es más, lo identifica con un tipo de colgante circular de plumas denominado *purupuru* en quechua (González Holguín 1989[1608]: 298) y particularmente los rojos *vila phuru phuru huayta* en aymara (Bertonio 2006[1612]: 658). Por su parte, diferencia los trajes en: “camisetas de color negro con colgante de plumas rojinegro o rojo (...), y camisetas de color rojinegro

con colgante de plumas rojo (...). Estas últimas exhiben dos campos cromáticos contrastados, el superior negro y el inferior colorado” (Barraza 2012: 97).

Cabe mencionar que Barraza (2012) interpreta las escenas de estos personajes como una representación del “baile de Purucaya” o ritual funerario de memoria con danzantes, que no solo conmemoraba el año de fallecimiento de un Inca o señor principal de la elite incaica, sino que lo consagraba, convirtiéndolo en un ancestro o antepasado e indicándose su culto (Martínez *et al.* 2018: 113). Para Barraza (2012), la representación habría perdurado por sobre el culto, hallándose en platos coloniales de Cusco y Moquehua en Perú, así como en una botella cerámica (*paccha*) identificada como alfarería Inca de Sillustani, hallada en Playa Miller Arica-Chile (Martínez *et al.* 2018: fig. 63) (Figura 5E). En los tres casos, el personaje tiene tocado rojo directo sobre cabeza circular negra y la emplumadura roja emerge directamente de uno de sus hombros. Las dos primeras piezas están incompletas, por lo que solo se advierte el extremo superior de la vestimenta negra. En la tercera, se trata de una túnica rectangular larga terminada en cuadrado rojo, un brazo sostiene un hacha con asta emplumada, entre este y el cuerpo hay una figura irregular roja con puntos negros.

Barraza también hace alusión a lo señalado por José Luis Martínez (1996: 43) respecto de la clasificación inca de las poblaciones según su vestimenta, en la cual aquellos grupos sociales que utilizaban elementos animales (plumas, pieles) o vegetales (tallos, hojas), eran menos desarrollados que quienes vestían prendas textiles de fibras procesadas, por ejemplo, quienes habitaban las selvas del Antisuyo y que habrían alimentado el imaginario colonial, según se ve en los dibujos de Guamán Poma de Ayala (1615/1616: fig. 167).

A estas observaciones podemos agregar que, en al menos tres de los ejemplares pintados en cerámica cuzqueña, la túnica rectangular negra es más ancha que el segmento inferior rojo que incluye pelvis y extremidades inferiores, las que han sido vinculadas por Cases y Montt (2013) como prendas superpuestas o taparrabos, como los de San Salvador-1 (Figura 5A y 5E). En otros dos casos, se observa el *tocapu* X en blanco sobre el *unku* negro (Figura 5B). Destacando que en todos ellos las túnicas son principalmente negras, como también ocurre con los seres rupestres de Chile. Además, advertimos que normalmente las extremidades superiores e inferiores son rojas, en contraste con la vestimenta. Entre las superiores, un brazo siempre en V y con dedos comúnmente señalados, sostienen el elemento lineal interpretado como arma. Cuando se observan los pies, suelen estar en reflexión ($\neg L$) por sobre traslación (LL) (N=6 y 4, respectivamente), siendo la última variable la más recurrente del sitio San Salvador-1.

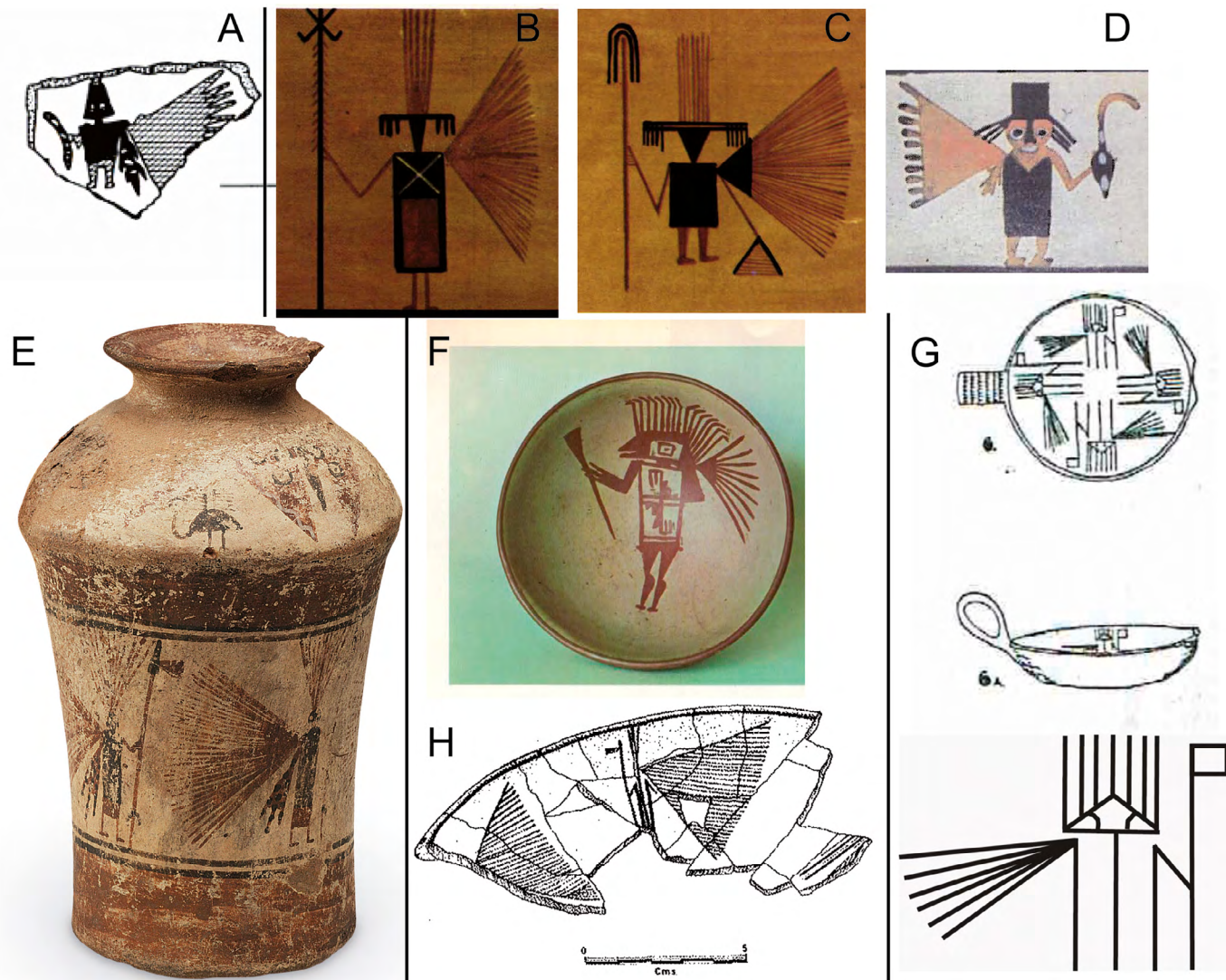


Figura 5. a) Fragmento de plato de Hatunqolla (Julien 1983: pi. 32); b-d) Ilustraciones de cerámica Inca Cuzco hechas por Fernández (1989: figs. 341, 342 y 295, de izquierda a derecha, respectivamente); e) Botella cerámica inca de Sillustani, Museo Arqueológico San Miguel de Azapa (tomado y modificado de Martínez *et al.* 2018: fig. 10); f) Plato hallado en Quito (Lapiner 1976: fig. 800); g) Plato encontrado en Copiapó, al centro ilustración propia en base al dibujo de Looser (1928: figs. 6 y 6A); h) Plato encontrado en el Qhapac Ñan, límite regiones Antofagasta y Atacama (Iribarren y Bergholz 1972/1973: fig. 4).

Respecto del haz de líneas, observamos que se configura bajo tres variantes: a) emana directamente del hombro derecho del personaje, en los casos en que las rectas son numerosas, su alta densidad en el vértice inicial genera una especie de triángulo y no se observan elementos entre el cuerpo/túnica y la emplumadura (N=8) (Figura 5B); b) las rectas emergen de un explícito triángulo negro adosado al hombro, y es en esta versión que se observa un elemento que media con el cuerpo/túnica que puede ser el brazo y otro objeto (N=3) (Figura 5C); c) adyacente al hombro hay un gran triángulo con su lado vertical terminado en una serie de puntas y bajo él, hacia el cuerpo/túnica, un elemen-

to irregular que podría ser o no el otro brazo (N=3) (Figura 5A y D). Existe otra imagen ilustrada por Fernández (1989: fig. 295), no considerada por Barraza (2012), que utiliza este último recurso para un emplumado, que además posee puntos negros al final de apéndices lineales, como las representaciones rupestres de las provincias argentinas de Jujuy y Córdoba, de San-Salvador-1. Cabe mencionar que la segunda variante en la cual las líneas emanan de un triángulo, podría ser comparable con las figuras del arte rupestre de La Chinchilla, en que lo hacen desde un punto adosado al cuerpo.

Estas variaciones en la representación del elemento plumario son interpretadas por Fernández (1989: 34) como: a) imagen del Inca pues sería un haz de rayos el que emerge del propio cuerpo en vez del brazo, simbolizando el poder del sol; b) sería un soldado, porque los rayos no emanan directamente del cuerpo sino del triángulo que compara con una linterna; c) es interpretado como una escena de danza en que los personajes portan máscaras y tocados cefálicos, siendo el elemento en cuestión un ala estilizada (Fernández 1971: 28).

Agregamos a esta muestra dos ejemplares más. Uno es una pieza Inca Provincial con el personaje pintado en rojo al interior de un plato de fondo blanco registrado en Quito, cuya antigüedad es atribuida entre los años 1000-1500 d.C. (Lapiner 1976: fig. 800) (Figura 5F). Se representa de frente-perfil, cabeza trapezoidal con rasgos de ojo y boca demarcados, tocado de apéndices en L invertida, túnica rectangular con un diseño de greca escalerada (o escalonada) y apéndice en rotación, formando un diseño cuatripartito. En uno de sus brazos en V y con dedos de la mano demarcados, tiene un elemento lineal aguzado, tipo bastón. El otro brazo podría estar insinuado con un triángulo adosado a la túnica (o bien puede ser parte del tocado). Detrás de él, otro triángulo del cual emanan rectas, que van desde la altura de la cabeza al fin de la túnica. Las extremidades inferiores destacan por su anatomía que recalca las pantorrillas y pies explícitos (en T invertida). Resulta interesante que a diferencia de los ejemplares anteriores este personaje se aleja de lo humano, fundiéndose con lo animal, posiblemente un ave a partir de los rasgos de la boca (¿pico?) y ojo, así como el brazo que sostiene el bastón (¿ala?).

Los otros dos son platos extendidos, aparentemente Inca Imperial, ilustrados por Looser (1928: fig. 6 y 6A) e Iribarren y Bergholz (1972/1972: fig. 4), hallados respectivamente en Copiapó y en un tramo del *Qhapac Ñan*, este último presumiblemente en Pampa El Carrizo, en el límite de las regiones de Antofagasta y Atacama (Figura 5G y H). En su interior se advierten cuatro personajes en rotación que formarían un diseño cuatripartito. Si bien es mucho más esquemático que los anteriores, reconocemos al personaje emplumado

por el haz de rayos que emana de un costado de su cuerpo, representado por una recta. Al lado opuesto, de otra recta se desprende un apéndice a modo de brazo que sostiene una línea terminada en un rectángulo que bien podría representar un hacha. Sostenida por una línea central, la cabeza (triangular en un caso y no visible en el otro), termina en apéndices verticales en los lados superiores a modo de peinado o tocado.

De esta forma, observamos que el personaje emplumado se presenta en al menos 21 vasijas incaicas publicadas, principalmente platos, pero también botellas y tazas, todas vinculadas al servicio de comidas y bebidas. Ellas exhiben representaciones pintadas con pautas de diseño definidas y acotadas, tanto para los atributos de forma, color e indumentaria del personaje como en la estructura de su disposición en las piezas. Lo que nos permite proponer que este es un elemento integral del repertorio iconográfico incaico.

Discusión y palabras finales

En este artículo damos cuenta de la relevancia de este personaje emplumado en distintos soportes, tanto del centro del imperio, como en las provincias y en áreas no directamente vinculadas a él. Pues si bien las Sierras Centrales argentinas, y más puntualmente Cerro Colorado, nunca se integró al incanato como provincia (Andrea Recalde, comunicación personal 2022), la presencia de referentes corporales comunes en sitios distantes por cientos de kilómetros nos remite a flujos de información visual que debieron ser más intensos y extensos en momentos tardíos.

Resulta interesante que, hasta ahora, no se hayan detectado motivos de este tipo entre las representaciones antropomorfas pintadas del Cusco. Las que conocemos, también están representadas de frente, rara vez con extremidades superiores e inferiores y destacan por su vestimenta en negro-blanco-rojo. Sin embargo, portan *unkus* cuadrangulares con un triángulo invertido en el extremo superior, rojo a veces con contorno blanco, que ha sido comparado con escudos (Hosting 2017). La cabeza posee un reborde o tocado en medialuna, que ha sido interpretado como casco. Muchas de ellas presentan un arco o lanza al costado, lo que sumado a lo anterior sugieren a este autor que se trata de guerreros o personajes de elite incaica.

El personaje emplumado imperial solo se representa en vajilla cerámica y de forma sumamente normada en formas, colores y disposición. Las representaciones de Chile son diversas a ellas y entre sí, pero el elemento de vestimenta emplumado, el uso de negro-blanco-rojo y su disposición simétrica permite hacer un puente entre ambas y con las representaciones de Jujuy. En estos

ejemplares y en los de Calama, si bien los colores usados difieren, se repite además la presencia de tobilleras y puntos en los extremos del emplumado dorsal. Este último rasgo es también visible en algunos casos de Córdoba, que presentan mayor variedad en la postura, forma del cuerpo, aunque comparten los colores con los de Chile.

De esta forma, podemos confirmar que se trata de un lenguaje visual compartido en el Tawantinsuyu y más allá de sus fronteras arqueológicamente establecidas. Apoyan a la iconografía, los contextos asociados a los sitios con pinturas rupestres, pues tanto en Chile como en Argentina se trata de sitios que serían ocupados entre los años 1000 y 1500 d.C. (Aschero 2000; Cabello 2017; Cabello *et al.* 2022; Cases y Montt 2013; de Hoyos 2010a, 2010b, 2010c; Gallardo *et al.* 2012; Nielsen 2007; Pimentel y Montt 2008; Podestá *et al.* 2013; Recalde 2015; Rodríguez y Angiorama 2019;). Dado que en territorio trasandino los ejemplares son más variados y numerosos, y que el repertorio incluye esta indumentaria y tricromía desde el Período de Desarrollos Regionales (900-1430 d.C.), es posible pensar en que en estos casos su presencia parece reforzar una continuidad en la tradición iconográfica local durante el Período Inca. En Chile, en cambio, son una excepción que representa una corporalidad nueva que sería introducida y posiblemente instrumentalizada por el Inca. Su presencia en un plato incaico hallado en el *Qhapac Ñan*, demuestra que es una imagen que estaba en circulación en este periodo y al menos entre ambas regiones de Chile.

Esto coincide con otros antropomorfos pintados y grabados que portan vestimenta con diseños de iconografía incaica, como *unkus* ajedrezados o con el *tocapu* X, o bien lanzas, arcos y diversos tocados que tienen vasta representación en sitios rupestres del norte árido y semiárido chileno como del Noroeste Argentino (Aschero 2000; Berenguer 2009, 2013; Callegari 2001; Callegari *et al.* 2009; Cases y Montt 2013; Gallardo 2017; López y Martel 2014; Lorandi 1966; Nielsen 2007).

Sabemos del uso generalizado que adquiere la túnica en torno al 1000 d.C. y de su posterior aumento, en respuesta a la promoción de esta prenda como distintiva de identidad étnica por parte del Tawantinsuyu (Agüero 1998, 2007, 2015; Cases y Montt 2013; Montt 2005; Troncoso 2011). Para Gallardo (2018) el efecto de vestir el cuerpo fue una estrategia de dominación que este imperio implementó en distintas regiones, convirtiendo las túnicas en un atributo identitario y de prestigio, que en el arte rupestre tardío se traduce en antropomorfos que destacan trajes y tocados por sobre los atributos del cuerpo. Algo que se observa en todos los ejemplares emplumados analizados.

La reconfiguración de estos y otros iconos, así como la incorporación de ciertas estructuras de diseño ha sido también planteada para el norte semiárido y es evidente en la alfarería Diaguita de esta época, así como Belén y Sanagasta en el Noroeste Argentino, siendo la visualidad interpretada como una de las estrategias imperiales más utilizadas en la conquista del Collasuyu (Cantarutti y Mera 2002; González 2004, 2011; Ratto y Basile 2013; Uribe 1997, 1999, 2000). Esto concuerda con la reorganización de los espacios donde se plasma el arte rupestre en distintas regiones de Chile en tiempos tardíos (1000-1500 d.C.), lo que ha sido interpretado también como una respuesta local al control territorial para marcar, ritualizar y segregar los espacios productivos, de tráfico y domésticos, con el fin de regular la tensión social, política y económica que genera la imposición del poder central (Armstrong 2012; Berenguer 2013; Gallardo y Vilches 2001; Sepúlveda 2004; Troncoso 2010a, 2010b; Troncoso y Vergara 2013; Troncoso *et al.* 2011; Valenzuela *et al.* 2010). La instauración de esta nueva forma de construcción de imágenes y representación de motivos sería consecuencia de las nuevas creencias, que usarían la visualidad como uno de sus mecanismos más efectivos, para re-ordenar y re-estructurar simbólicamente la vida social y sus más básicos elementos, entre los que incluyen, por ejemplo, la normalización de las edificaciones administrativas y el trazado del camino imperial, así como la inclusión de formas cerámicas destinadas a nuevos rituales (Adán 1999; Adán y Uribe 2004; Bray 2003; Gallardo y Vilches 1995, 2001; González 2004, 2011; Uribe *et al.* 1999).

Así, siguiendo la propuesta teórica que visualiza al arte rupestre como un producto complejo de procesos ideológicos y económicos (Fiore 1996), y que su materialidad resulta esencial en la construcción tanto de las imágenes como de los mensajes que estas pueden comunicar (Fiore 2012), el arte rupestre del Período Inca habría formado parte de un sistema visual de comunicación de información, de contenidos simbólicos con funciones ideológicas y políticas que habrían estado vinculadas a la incorporación de nuevos territorios dentro de la red de relaciones socioeconómicas del sistema incaico.

Tamara Bray (2008) propone que en el mundo andino el cuerpo sirve como metáfora para conceptualizar los mundos natural y social⁵, lo cual se expresa material y lingüísticamente. A su vez, sostiene que el cuerpo incaico es el principal modelo para el Tawantinsuyu, sirviendo de expresión metafórica en los bienes producidos por el imperio, donde la normada iconografía estatal se plasma en vasijas y vestimentas para, a través de ciertas formas y simetría, significar balance, equilibrio, reciprocidad, luz, energía, seres primordiales, etc. Igualmente, el Estado Inca promovió la cerámica con colores específicos (Pär-

5. Ver también Van Wolputte (2004).

ssinen y Siiriäinen 1997), siendo justamente el rojo, blanco y negro los característicos del Estilo Cuzqueño (Lumbreras 1974: 234) que circulaba por las provincias, junto a alfarería con decoraciones tricromáticas locales, como Arica y Diaguita en Chile (Cabello *et al.* 2022; Uribe y Cabello 2005; Uribe *et al.* 2007).

Estos colores son los usados en los "emplumados" de la cerámica imperial y en aquellos pintados en roca en Chile y Córdoba-Argentina, promoviendo y ampliando el uso de esta tricromía que ya existía solo en algunos de los soportes y los territorios. Podemos suponer entonces que los personajes "emplumados" fueron reconfigurados y probablemente resignificados por el incanato, encarnando los códigos de forma, color y vestimenta incaica, a través de cuya acción y repetición se incorpora una nueva forma de ver y entender el mundo (Butler y Lourties 1998; Cabello *et al.* 2022; Turner 1995). O como dijera Mege (1998: 9) sobre la "infiltración étnica" en el vestir: "estas prendas importadas se readaptan y se adaptan al *gusto* moderno".

El cuerpo vestido, entendido como una unidad biológica, las modificaciones que se le hacen y todos los suplementos tridimensionales que se le agregan (Alvarado 2000, 2007; Eicher y Roach-Higgins 1992; Hansen 2004), es producto de específicos contextos sociales, culturales e históricos (Lock 1993), un instrumento mediante el cual toda información y conocimiento es recibido, pero también genera significado. Es por ello que el cuerpo, a la vez individual, social y político, es una herramienta o arma al servicio del poder, muchas veces utilizado y modificado en contextos de conflicto, negociación o colonización, ya sea como acto de dominio, respuesta de resistencia o sumisión (Reischner y Koo 2004; Van Wolputte 2004).

Es por esto que las representaciones arqueológicas de cuerpos vestidos, como los "emplumados" analizados en este artículo, no pueden ser vistas como simples reflejos de una realidad social, si no como instrumentos que, a través de formas y materiales, crean subjetividad (Lesure 2005). Su perdurabilidad en determinados soportes invita a reflexionar más allá de la experiencia descriptiva de categorías sociales, culturales e históricas, y pensar en cómo estas imágenes sirvieron para naturalizar estos ideales (Joyce 2005).

Agradecimientos. A don Osvaldo Rojas Mondaca, director del Museo de Historia Natural de Calama y su equipo, por llevarnos a conocer el maravilloso sitio de Los Alados, y por el constante apoyo a nuestro trabajo y a la arqueología en general. A Francisco Gallardo por su acompañamiento e inspiración. A Marcela Sepúlveda, Benjamín Ballester, Carole Sinclair y Marcela Enríquez por sus contribuciones con la búsqueda y registro de los personajes. A Mauricio Uribe por sus referencias y siempre necesarias correcciones en las cla-

sificaciones cerámicas. A José Luis Martínez también por sus antecedentes. A Carolina Agüero por invitarme a publicar en este dossier y que permitió dar a luz este artículo. A Mercedes Podestá, Andrea Recalde y a quienes anónimamente realizaron valiosos comentarios en su evaluación, mejorando este artículo. Este trabajo fue financiado por los proyectos ANID-FONDECYT 1190263 y 3190479, FONDAP 15110006 y Becas Chile-Doctorado en el Extranjero (Project Id 72111061).

Referencias citadas

Adán, L. 1999. Aquellos antiguos edificios. Acercamiento arqueológico a la arquitectura prehispánica tardía de Caspana. *Estudios Atacameños* 18: 13-33.

Adán, L y M. Uribe. 2004. Acerca del dominio Inka, sin miedo, sin vergüenza. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36(NE1): 467-480.

Agüero, C. 1998. Tradiciones textiles de Atacama y Tarapacá presentes en Quillagua durante el Período Intermedio Tardío. *Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil* 3: 103-128.

Agüero, C. 2007. *Acerca del rol del vestuario en el surgimiento, desarrollo y consolidación del "Complejo Pica-Tarapacá" (Período Intermedio Tardío)*. Tesis para optar al Grado de Magíster en Antropología, Universidad Católica del Norte-Universidad de Tarapacá.

Agüero, C. 2015. *Vestuario y sociedad andina. Desarrollo del complejo Pica-Tarapacá*. Qilqa Ediciones, San Pedro de Atacama.

Alvarado, M. 2000. *Indian fashion*. La imagen dislocada del "indio chileno". *Estudios Atacameños* 20: 137-151.

Alvarado, M. 2007. Vestidura, investidura y despojo del nativo fueguino. Dispositivos y procedimientos visuales en la fotografía de Tierra del Fuego (1880-1930). En: *Fueguinos. Fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*, editado por M. Alvarado, C. Odone, F. Maturana y D. Fiore, pp. 21-36. Pehuén, Santiago.

- Ambrosetti, J. 1903. Cuatro pictografías de la región Calchaquí. *Anales de la Sociedad Científica Argentina* 56: 3-13.
- Armstrong, F. 2012. Engraved memory: petroglyphs and collective memory at Los Mellizos, Illapel, Chile. *Rock Art Research* 29(1): 19-34.
- Aschero, C. 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En: *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, editado por M. Podestá y M. de Hoyos, pp. 15-44. SAA e INAPL, Buenos Aires.
- Barraza, S. 2012. *Acllas y personajes emplumados en la iconografía alfarera Inca: una aproximación a la ritualidad prehispánica andina*. Tesis para optar el grado de Magíster en Arqueología con mención en Estudios Andinos. Escuela de Posgrado, Programa de Estudios Andinos, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Berenguer, J. 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en Los Andes atacameños. En: *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, editado por J. Berenguer y F. Gallardo, pp. 9-56. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Berenguer, J. 2004. *Tráfico de caravanas, interacción interregional y cambio cultural en la prehistoria tardía del desierto de Atacama*. Ediciones Sirawi, Santiago.
- Berenguer, J. 2009. Caravaneros y guerreros en el arte rupestre de Santa Bárbara, Alto Loa. En: *Crónicas sobre la piedra, arte rupestre de las Américas*, editado por M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama, pp. 193-203. Universidad de Tarapacá, Arica.
- Berenguer, J. 2013. Unkus ajedrezados en el arte rupestre del sur del Tawantinsuyu: ¿La estrecha camiseta de la nueva servidumbre? En: *Las tierras altas del área Centro Sur Andina entre el 1000 y el 1600 d.C.*, editado por M. Albeck, M. Ruiz y M. Cremonte, pp. 311-352. C.R.E.A. FHyCs-UNJU, Jujuy.
- Berenguer, J., V. Castro, C. Aldunate, C. Sinclair y L. Cornejo. 1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En: *Estudios de arte rupestre*, editado por C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro, pp. 87-108. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

- Bixio, B., E. Berberían y S. Pastor. 2010. *Historia prehispánica de Córdoba*. Brujas, Córdoba.
- Blanco, J., M. de la Maza y M. Peñaloza. 2015. Memoria inscrita. Arte rupestre de contacto, integración y dominación en el centro-sur de Chile. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 20(2): 89-110.
- Bray, T. 2003. Inka pottery as culinary equipment: food, feasting, and gender in imperial state design. *Latin American Antiquity* 14(1): 3-28.
- Bray, T. 2008. Exploring Inca state religion through material metaphor. En: *Religion, archaeology, and the material world*, editado por L. Fogelin, pp. 118-138. Southern Illinois University Center for Archaeological Investigations, Carbondale.
- Butler, J. y M. Lourties. 1998. Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista* 18: 296-314.
- Cabello, G. 2017. *Marcando yacimientos: pinturas rupestres y minería en la región de Atacama, Chile (600 - 1.300 d.C.)*. Tesis para optar al grado de Doctora en Arqueología. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Cabello, G. y F. Gallardo. 2014. Iconos claves del Formativo en Tarapacá (Chile): El arte rupestre de Tamentica y su distribución regional. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 46(1): 11-24.
- Cabello, G., M. Sepúlveda y B. Brancoli. 2022. Embodiment and fashionable colours in Rock paintings of the Atacama Desert, northern Chile. *Rock Art Research* 39(19): 52-68.
- Callegari, A. 2001. Los grabados del Rincón del Toro, el paisaje y su relación con el sistema iconográfico Aguada. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 21-33.
- Callegari, A., L. Wisnieski, G. Spengler, G. Rodríguez y S. Aumont. 2009. Nuevas manifestaciones del arte rupestre del oeste riojano. Su relación con el paisaje y con otras expresiones del arte Aguada. En: *Crónicas sobre la piedra, arte ru-*

- pestre de las Américas*, editado por M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama, pp. 381-402. Universidad de Tarapacá, Arica.
- Cantarutti, G. y R. Mera. 2002. Alfarería del cementerio Estación Matucana: ensayo de clasificación y relaciones con la cerámica Inca de Chile central y áreas vecinas. *Werkén* 3: 147-170.
- Cases, B. e I. Montt. 2013. Las túnicas rupestres pintadas de la cuenca media y alta del Loa vistas desde Quillagua (norte de Chile). *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 45(2): 249-275.
- Cervellino, M. 1992. La imagen del sacrificador en el arte rupestre de la región de Atacama-Chile. *Contribución Arqueológica* 4: 161-174.
- Cervellino, M. y N. Sills. 2001. El arte rupestre de los sitios Finca de Chañaral y Quebrada de Las Pinturas, región de Atacama. En: *Segundas Jornadas de Arte y Arqueología*, editado por J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo y C. Sinclair, pp. 134-151. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago
- Costa, J. 2019a. *Esquematismo. La eficacia de la simplicidad. Teoría informacional del esquema*. Experimenta, Madrid.
- Costa, J. 2019b. *La forma de las ideas. Cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*. Experimenta, Madrid.
- De Hoyos, M. 2005. Los antropomorfos y zoomorfos del conjunto Tres de El Filo de la Loma Larga, San Carlos, Salta. *Pacarina. Arqueología y Etnografía Americana* 5: 27-36.
- De Hoyos, M. 2010a. El arte rupestre de Jume Rodeo, Amblayo, Salta. En: *Arqueología Argentina en los inicios de un nuevo siglo*, editado por F. Oliva, N. de Grandis y J. Rodríguez, tomo 3, pp. 501-512. Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- De Hoyos, M. 2010b. Flechas contra la corona. Las armas reales y simbólicas en tiempos de la conquista del Noroeste. En: *Arqueología Argentina en el Bicentenario de la Revolución de Mayo*, editado por R. Bárcena y H. Chiavazza, tomo 1, pp. 269-274. INCIHUSA-CONICET, Mendoza.

- De Hoyos, M. 2010c. La bodega, un espacio plástico en el centro-sur de Salta. *Poster presentado en el XVII Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. Mendoza.
- Fernández, A. 1976. Relaciones entre la estación rupestre de Angosto de Hornaditas (Jujuy, Argentina) y la alfarería arqueológica del área inmediata. *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici* 13/14: 167-178.
- Fernández, Jorge. 1971. *Motivos de ornamentación de la cerámica Inca-Cuzco*. Librería Studium Editorial, Lima.
- Fernández, Jenaro. 1989. *Motivos de ornamentación de la cerámica inca-cusco*. Tomo II. Librería Studium Editorial, Lima.
- Fernández, Jenaro. 2000. Algunas expresiones estilísticas del arte rupestre de los Andes de Jujuy. En: *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, editado por M. Podestá y M. de Hoyos, pp. 45-61. SAA e INAPL, Buenos Aires.
- Eicher, J. y M. Roach-Higgins. 1992. Definition and classification of dress: implications for analysis of gender roles. En: *Dress and gender: making and meaning*, editado por R. Barnes y J. Eicher, pp. 8-28. Berg, Oxford.
- Fiore, D. 1996. El arte rupestre como producto complejo de procesos económicos e ideológicos: una propuesta de análisis. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie I. Prehistoria y Arqueología* 9: 239-259.
- Fiore, D. 2012. Diseños y *tempos* en el arte mobiliario del canal Beagle (Tierra del Fuego). Una exploración de los ritmos de cambio en la decoración de artefactos óseos. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 37(1): 183-206.
- Gallardo, F. 2005. Notas sobre la construcción de la imagen en el arte rupestre. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 38: 45-51.
- Gallardo, F. 2009. Sobre la composición y la disposición en el arte rupestre de Chile: consideraciones metodológicas e interpretativas. *Magallania* 37(1): 85-98.

- Gallardo, F. 2018. Estilos de arte rupestre e interacción social en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Mundo de Antes* 12(1): 13-78.
- Gallardo, F. y G. Cabello. 2015. Emblems, leadership, social interaction and early social complexity: the ancient Formative Period (1500 BC-AD 100) in the desert of northern Chile. *Cambridge Archaeological Journal* 25(3): 615-634.
- Gallardo, F. y F. Vilches. 1995. Nota acerca de los estilos de Arte rupestre en el Pukara de Turi (Norte de Chile). *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 20: 26-28.
- Gallardo, F. y F. Vilches. 2001. Arte rupestre en la época de dominación Inka en el norte de Chile. En: *Tras la huella del Inka en Chile*, editado por C. Aldunate y L. Cornejo, pp. 34-37. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Gallardo, F., B. Ballester, G. Cabello, C. Sinclair, I. Correa, G. Pimentel y E. Vidal. 2021. From Northwest Argentina to the Atacama Desert: Circulation, Goods, and Value (900 BC-AD 400). En: *Caravans in Global Perspective: Contexts and Boundaries*, editado por P. Clarkson y C. Santoro, pp. 71-92. Routledge, Londres.
- Gallardo, F., G. Cabello, G. Pimentel, M. Sepúlveda y L. Cornejo. 2012. Flujos de información visual, interacción social y pinturas rupestres en el desierto de Atacama (norte de Chile). *Estudios Atacameños* 43: 35-52.
- Gardner, G.A. 1931. *Rock painting of north-west Córdoba*. Calderon Press, Oxford.
- Garrido, F. 2015. *New perspectives on the Inca Road: Local mining and globalization in the prehistoric Chilean desert*. PhD Thesis in Anthropology, University of Pittsburgh.
- Garrido, F. 2016. Rethinking imperial infrastructure: A bottom-up perspective on the Inca Road. *Journal of Anthropological Archaeology* 43: 94-109.
- González, C. 2017. Nota de arte rupestre: las pinturas de la Quebrada del Daín, comuna de Diego de Almagro, región de Atacama. *Boletín del Museo Regional de Atacama* 7: 35-48.

- González, C., C. Castells y P. Rodríguez. 2008 *Investigación y Conservación de las Pictografías y del Patrimonio Arqueológico de Finca de Chañaral, Diego de Almagro, Región de Atacama*. Informe Proyecto FNDR Gobierno Regional de Atacama e Ilustre Municipalidad de Diego de Almagro. Manuscrito.
- González, P. 2004. Arte visual, espacio y poder: manejo incaico de la iconografía cerámica en distintos asentamientos de la fase Diaguita Inka en el valle de Illapel. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36(2): 375-392.
- González, P. 2011. Universo representacional del arte rupestre del sitio Los Mellizos (Provincia del Choapa): convenciones visuales y relaciones culturales. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 16(2): 49-59.
- Harris, O. y J. Robb. 2015. *The body in history: constructing a deep-time cultural history*. https://www.academia.edu/12080996/The_Body_in_History_a_summary (25 Abril 2015).
- Hansen, K. 2004. The world in dress: anthropological perspectives on clothing, fashion, and culture. *Annual Review of Anthropology* 33(1): 369-392.
- Hernández, M. 2001. Tres momentos, tres contextos, un lugar. Variaciones temporales y contextuales en el arte rupestre de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 59-82.
- Hernández, M. y M. Podestá 1983/1985. Las pinturas rupestres del "Abrigo de Los Emplumados" (Departamento de Humahuaca, provincia de Jujuy, Argentina). *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 10: 387-406.
- Hernández, M., A. Watchman y J. Southon. 1998. Fechado absoluto y análisis de pigmentos para las pinturas rupestres de Pintoscayoc (Departamento de Humahuaca, Jujuy). *Estudios sociales del NOA* 2(1): 31-60.
- Hernández, M., A. Watchman y J. Southon. 1999. Pigment analysis and absolute dating of rock paintings. Jujuy, Argentina. En: *Dating and the earliest known rock art*, editado por M. Streker y P. Bahn, pp. 67-74. Oxford Books, Oxford.
- Hornkohl, H. 1951. Los petroglifos de la Finca de Chañaral, provincia de Atacama, Chile. *Revista Chilena de Historia Natural* 12: 97-114.

- Hosting, R. 2017. Personajes de rango y emblemas de poder en pinturas rupestres incaicas del Valle Sagrado, Cusco, Perú. *TRACCE Online Rock Art Bulletin* 42: 1-47.
- Iribarren, J. 1973. Pictografías en las provincias de Atacama y Coquimbo, Chile. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 15: 115-132.
- Iribarren, J. 1976. Arte rupestre en la Quebrada de las Pinturas (III Región). En: *Homenaje al Dr. Gustavo Le Paige, S.J.*, editado por H. Niemeyer, pp. 115-126. Universidad del Norte, Antofagasta.
- Iribarren, J. y H. Bergholz. 1972/1973. El camino del inca en un sector del Norte Chico. *Actas del VI Congreso Nacional de Arqueología Chilena / Boletín de Prehistoria NE*, pp. 229-266. Universidad de Chile, Santiago.
- Joyce, R. 2005. Archaeology of the body. *Annual Review of Anthropology* 34: 139-158.
- Julien, C. 1983. *Hatunqolla: a view of Inka from the Lake Titicaca region*. University of California Press, Berkeley-Los Ángeles.
- Lapiner, A. 1976. *Pre-columbian art of south America*. Harry N. Abrams, Nueva York.
- Lesure, R. 2005. Linking theory and evidence in archaeology of human agency: iconography, style, and theories of embodiment. *Journal of Archaeological Method and Theory* 12(3): 237-255.
- Lock, M. 1993. Cultivating the body: anthropology & epistemologies of bodily practice & knowledge. *Annual Review of Anthropology* 22: 133-155.
- Looser, G. 1928. The archaeological trove of Copiapo. Valuable pottery found in Indian burial ground. *Chile* 5(29): 307-309.
- López, S. y A. Martel. 2014. La vestimenta del poder: comparando los registros textil y rupestre en el Noroeste de Argentina (siglos XIII a XV). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 39(1): 21-55.

- Lorandi, A. 1966. El arte rupestre del N.O. argentino. *Dédalo, Revista de Arte e Arqueología* 2(4): 15-171.
- Lumbreras, L. 1974. *The peoples and cultures of ancient Peru*. Smithsonian Institution Press, Washington.
- Martínez, J. 1996. Entre plumas y colores: aproximaciones a una mirada cuzqueña sobre la Puna Salada. *Memoria Americana (Cuadernos de Etnohistoria)* 4: 33-56.
- Martínez, P., J. Martínez, C. Díaz y C. Odone. 2018. *La fiesta de las imágenes en los Andes*. En: *La fiesta de las imágenes en los Andes*, editado por C. Sinclair. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Mauss, M. 1950. Les techniques du corps. En: *Sociologie et anthropologie*, editado por M. Mauss, pp. 363-386. Presses Universitaires de France, París.
- Mege, P. 1998. El mono vestido. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 26: 7-10.
- Merleau-Ponty, M. 1948. *Causeries*. Editions du Seuil, París.
- Montt, I. 2002. Faldellines del Período Formativo en el Norte Grande: un ensayo acerca de la historia de su construcción visual. *Estudios Atacameños* 23: 7-22.
- Montt, I. 2004. Elementos de atuendo e imagen rupestre en la subregión de río Salado, Norte Grande de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36(NE2): 651-661.
- Montt, I. 2005. *Vestimenta en la cultura visual tardía del desierto de Atacama*. Memoria para optar al título profesional de Arqueóloga. Departamento de Antropología, Universidad de Chile.
- Montt, I. y G. Pimentel. 2009. Grabados antropomorfos tardíos. El caso de las personificaciones de hachas en San Pedro de Atacama (norte de Chile). En: *Crónicas sobre la piedra, arte rupestre de las Américas*, editado por M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama, pp. 221-234. Universidad de Tarapacá, Arica.

- Nielsen, A. 2007. Armas significantes: tramas culturales, guerra y cambio social en el sur andino prehispánico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 12(1): 9-41.
- Nielsen, A., M. Vázquez, P. Mercolli y V. Seldes. 2001. Las pictografías de Kollpayoc (departamento Humahuaca, Jujuy, Argentina). En: *Arte rupestre y región. Arte rupestre y menhires en el sur de Bolivia, norte de Argentina y norte de Chile*, editado por A. Fernández, pp. 91-108. Centro de Estudios Indígenas y Coloniales, Universidad Nacional de Jujuy, San Salvador de Jujuy.
- Niemeyer, H., M. Cervellino y G. Castillo. 1998. *Culturas Prehistóricas de Copiapó*. Museo Regional de Atacama, Copiapó.
- Pärssinen, M. y A. Siiriäinen. 1997. Inka-style ceramics and their chronological relationship to the Inka expansion in the southern Lake Titicaca area (Bolivia). *Latin American Antiquity* 8: 255-271.
- Pavez, C. 2016. *Ocupación del espacio y construcción del paisaje cultural arqueológico en Quebrada la Chinchilla, región de Atacama, Chile*. Tesis para optar al título de Arqueóloga, Universidad SEK, Santiago.
- Pavez, C. 2017. Ocupación del espacio y construcción del paisaje cultural arqueológico en Quebrada la Chinchilla, región de Atacama, Chile. *La Zaranda de Ideas. Revista de Jóvenes Investigadores en Arqueología* 15(1): 47-66.
- Podestá, M., D. Rolandi, M. Santoni, A. Ré, M. Falchi, M. Torres y G. Romero. 2013. Poder y prestigio en los Andes Centro-Sur. Una visión a través de las pinturas de escutiformes en Guachipas (Noroeste Argentino). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 18(2): 63-88.
- Pimentel, G. e I. Montt. 2008. Tarapacá en Atacama. Arte rupestre y relaciones intersociales entre el 900 y 1450 DC. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 13: 35-50.
- Pimentel, G., I. Montt, J. Blanco y A. Reyes. 2007. Infraestructura y prácticas de movilidad en una ruta que conectó el altiplano boliviano con San Pedro de Atacama (II región, Chile). En: *Producción y circulación prehispánicas de bienes en el Sur Andino*, editado por A. Nielsen, M. Rivolta, V. Seldes, M. Vázquez y P. Mercolli, pp. 351-382. Editorial Brujas, Córdoba.

- Ratto, N. y M. Basile. 2013. Funebria y animales (ca. 1250-1550 A.D.): una primera aproximación para el oeste Tinogasteño, Catamarca, Argentina. En: *Delineando prácticas de la gente del pasado: Los procesos socio-históricos del oeste catamarqueño*, compilado por N. Ratto, pp. 17-44. Serie Publicaciones SAA, Buenos Aires.
- Recalde, A. 2015. Representaciones en contexto. Características del paisaje rupestre de Cerro Colorado (Sierras del Norte, Córdoba, Argentina). *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología* 40(2): 523-548.
- Recalde, A. y C. Navarro. 2015. Colonial rock art: A reflection on resistance and cultural change (16th and 17th century-Córdoba, Argentina). *Journal of Social Archaeology* 15(1): 45-66.
- Reischner, E. y K. Koo. 2004. The body beautiful: symbolism and agency in the social world. *Annual Review of Anthropology* 33: 297-317.
- Robb, J. y O. Harris. 2013. *The body in history*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Rodríguez, S. y C. Angiorama. 2016. El arte rupestre del sur de la cuenca de Pozuelos (puna de Jujuy, Argentina) durante los períodos de Desarrollos Regionales e Inka (900-1535 AD). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 21(2): 25-46.
- Rodríguez, S. y C. Angiorama. 2019. Los contornos de la figura humana en el arte rupestre del PDR (900-1430 DC) en el sur de Pozuelos. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales/UNJU* 56: 251-288.
- Rojas, O. 2007. *Prehistoria de Calama*. Ediciones Museo de Historia Natural y Cultural del Desierto de Atacama, Calama.
- San Francisco, A. y B. Ballester. 2010. La economía y las representaciones: ensayo sobre la producción minero-metalúrgica durante el Periodo Medio en la región de Atacama (III Región). *II Quattrocento* 4: 139-159.
- Santoni, M. y M. Xamena. 1995. *Pirguas del sol. Espacios sagrados y pinturas rupestres en Guachipas, Salta, Argentina*. Manuscrito.

- Sepúlveda, M. 2004. Esquemas visuales y emplazamiento de las representaciones rupestres de camélidos del Loa Superior en tiempos incaicos. ¿Una nueva estrategia de incorporación de este territorio al Tawantinsuyu? *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36(2): 439-451.
- Sepúlveda, M. 2009. Aspectos tecnológicos en la pintura. Reflexiones elaboradas a partir de análisis físico-químicos aplicados al estudio de las pinturas de la localidad del río Salado (II región, norte de Chile). En: *Crónicas sobre la piedra. Arte rupestre de las Américas*, editado por M. Sepúlveda, L. Briones y J. Chacama, pp. 119-128. Universidad de Tarapacá, Arica.
- Sepúlveda, M., V. Figueroa y S. Pagés-Camagna. 2013. Copper pigment making in the Atacama Desert (northern Chile). *Latin American Antiquity* 24(4): 467-482.
- Sepúlveda, M., F. Gallardo, B. Ballester, G. Cabello y E. Vidal. 2019. El Condor Mine: prehispanic production and consumption of hematite pigments in the Atacama Desert, northern Chile. *Journal of Anthropological Archaeology* 53: 325-341.
- Schneider, J. 2006. Cloth and clothing. En: *Handbook of material culture*, editado por C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands y P. Spyer, pp. 203-220. Sage, Londres.
- Sinclair, C. 1997. Pinturas rupestres y textiles formativos en la región atacameña. *Estudios Atacameños* 14: 327-338.
- Tchopik, M. 1946. Some notes on the archaeology of the Department of Puno. *Papers of the Peabody Museum of America Archaeology and Ethnology* 27(3): 1-84.
- Treutler, P. 1958[1882]. *Andanzas de un alemán en Chile: 1851-1863*. Editorial del Pacífico, Santiago.
- Troncoso, A. 2004. El arte de la dominación: Arte rupestre y paisaje durante el período incaico en la cuenca superior del río Aconcagua. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 36(2): 453-461.

- Troncoso, A. 2010a. Cuatripartición, arte rupestre y espacio: forma, interpretación y una arqueología simétrica. *Actas del XVII Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 641-656. Ediciones Kultrún, Santiago.
- Troncoso, A. 2010b. Articulaciones espaciales, cuerpos y rocas. Explorando una estética del arte rupestre en el Centro Norte de Chile. *Fundamentos* 12: 668-682.
- Troncoso, A. 2011. Personajes fuera de lugar: Antropomorfos tardíos en el arte rupestre del norte semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología* 12: 221-230.
- Troncoso, A. y F. Vergara. 2013. History, landscape and social life: Rock art among hunter gatherers and farmers in Chile's Semi-Arid North. *Time & Mind* 6(1): 105-112.
- Troncoso, A., F. Criado-Boado y M. Santos-Estevez. 2011. Arte rupestre y códigos espaciales: un caso de estudio en Chile Central. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 43(2): 161-176.
- Turner, T. 1969. Tchikrin. A central Brazilian tribe and its symbolic language of bodily adornments. *Natural History* 78(8): 50-70.
- Turner, T. 1995. Social body and embodied subject. Bodiliness, subjectivity, and sociality among the Kayapo. *Cultural Anthropology* 10(2): 143-170.
- Turner, T. 2012. The Social Skin. *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 2(2): 486-504.
- Uribe, M. 1997. La alfarería de Caspana y su relación con la prehistoria tardía del área circumpuneña. *Estudios Atacameños* 14: 243-262.
- Uribe, M. 1999. La alfarería inca de Caspana. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* 27: 11-19.
- Uribe, M. 2000. La arqueología del Inka en Chile. *Revista Chilena de Antropología* 15: 63-97.
- Uribe, M. y G. Cabello. 2005. Cerámica En El Camino: implicancias tipológicas y conductuales para la comprensión de la vialidad y la expansión del Tawantin-

- suyo en el Río Loa (Norte Grande de Chile). *Revista Española de Antropología Americana* 35: 75-98.
- Uribe, M., V. Manríquez y L. Adán. 1999. El poder del Inka en Chile: aproximaciones a partir de la arqueología de Caspana (río Loa, desierto de Atacama). *Actas del III Congreso Chileno de Antropología: desafíos para el tercer milenio*, pp. 706-722. Colegio de Antropólogos de Chile, Temuco.
- Uribe, M., L. Sanhueza y F. Bahamondes. 2007. La cerámica prehispánica tardía de Tarapacá, sus valles interiores y costa desértica, norte de Chile (ca. 900–1.450 d.C.): una propuesta tipológica y cronológica. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 39(2): 143-170.
- Valenzuela, D., L. Briones y C. Santoro. 2010. El arte rupestre en el contexto de la interacción social del período Tardío, en el Valle de Lluta (Arica, Chile). En: *Arqueología argentina en los inicios de un nuevo siglo*, editado por F. Oliva, N. de Grandis y J. Rodríguez, pp. 573-90. Laborde Editor, Rosario.
- Vilches, F. y G. Cabello. 2011. Variaciones sobre un mismo tema: el arte rupestre asociado al Complejo Pica-Tarapacá, norte de Chile. *Chungara, Revista de Antropología Chilena* 43(1): 37-52.
- Young, D. 2006. The colours of things. En: *Handbook of material culture*, editado por C. Tilley, W. Keane, S. Küchler, M. Rowlands y P. Spyer, pp. 173-185. Sage Publications, Londres.
- Van Wolputte, S. 2004. Hang on to your self: of bodies, embodiment and selves. *Annual Review of Anthropology* 33(1): 251-269.
- Washburn, D. 1983. Toward a theory of structural style in art. En: *Structure and cognition in art*, editado por D. Washburn, pp. 138-164. Cambridge University Press, Cambridge.

