

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/335222737>

Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino

Article · August 2019

CITATIONS
43

READS
251

3 authors, including:



Gallardo Francisco
Pontificia Universidad Católica de Chile

104 PUBLICATIONS 1,361 CITATIONS

SEE PROFILE



Victoria Castro
University of Chile

35 PUBLICATIONS 482 CITATIONS

SEE PROFILE

JINETES SAGRADOS EN EL DESIERTO DE ATACAMA: UN ESTUDIO DE ARTE RUPESTRE ANDINO¹

Francisco Gallardo I., Victoria Castro R. y Pablo Miranda B.

El arte rupestre² de la cuenca del río Salado —el mayor afluente del río Loa (Chile)— ha motivado a diferentes investigadores como Le Paige (1958, 1965), Orellana (1963, 1965, 1968), Spahní (1976) y Tolosa (s.f.), que a lo largo de los años han proporcionado una muestra parcial del conjunto de estas manifestaciones. En general, estos trabajos ofrecen inventarios formales de algunos paneles seleccionados de acuerdo a criterios no explícitos y, en ocasiones han formulado hipótesis respecto a su posición cronológica. Aunque los informes cubren una extensa área, se aprecia un marcado interés en las pinturas del alero de Aiquina y ciertos grabados vecinos a este sitio.³ Estos últimos se encuentran distribuidos en un reducido tramo de la quebrada, donde de acuerdo a nuestros registros, se aprecia una alta frecuencia de diseños rupestres.⁴ No obstante, en este trabajo consideraremos únicamente grabados de evidente manufactura posthispánica cuyas formas evocan figuras humanas montando caballos.

Hace tres décadas, el jesuita Gustavo Le Paige interpretó estos grabados como una manifestación indígena ante la presencia de los conquistadores europeos mediante la cual "expresó su entusiasmo por la nueva civilización, al menos lo que más apreciaron en ella: animales montados, caballos o burros" (1958: 87). La aparente limpieza lógica de una interpretación como esta podría ser convincente, sin embargo, subyace en ella una concepción polémica del proceso cultural. Desde tal perspecti-

va, el nativo es pensado como un recipiente vacío de contenido, al margen de su coyuntura histórica y con una tendencia innata a espejar, mediante imágenes, todo aquello que en su ambiente escapa a la percepción cotidiana. En ese esquema, la especificidad de su cultura es irrelevante y anula la capacidad del sujeto para producir sus propias significaciones. La esterilidad e innatismo a que apela este razonamiento, parece responder a dos prejuicios reconocidos por la antropología: la inferioridad mental de los "primitivos" y la "fuerza explicativa" de la naturaleza humana.

En la actualidad, el trabajo antropológico que opta por desembarazarse del funcionalismo, sugiere una manera de tratar el problema que toma otra dirección. Clifford Geertz (1973: 5) por ejemplo, ha señalado, no sin cierta razón, que el concepto de cultura debe ser entendido semióticamente,⁵ pues el hombre es un animal suspendido en una red de significación que él mismo ha tejido. En consecuencia, toda conducta humana es esencialmente una práctica simbólica (White 1982: 41), una actividad que produce, realiza, evoca y actualiza ciertos principios cognitivos sólo inteligibles al interior de un contexto de relaciones sociales históricamente determinado.

En este ámbito de sugerencias, debemos tener presente que cada individuo crece y aprende proporcionando significados a su experiencia, las que interpreta en términos de su propio conocimiento (Hodder 1985: 3).



Figura 1. Quebrada del río Salado (foto Fernando Maldonado).

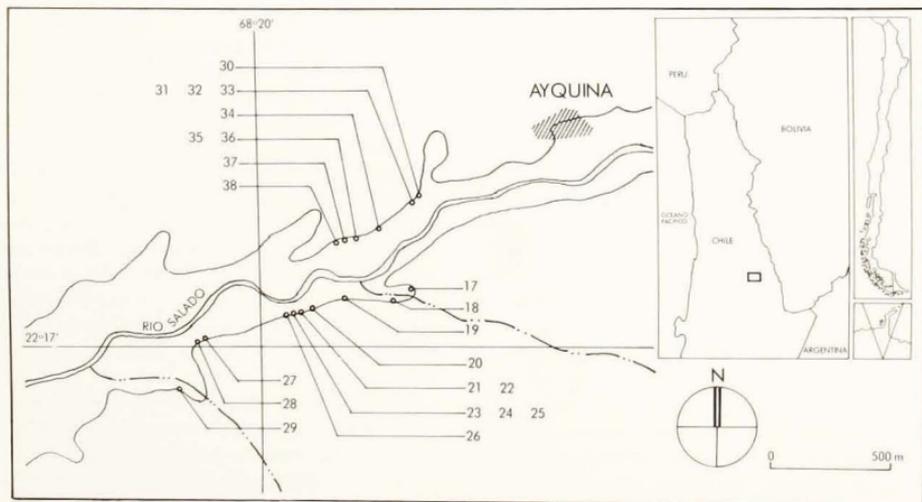


Figura 2. Área de estudio.

He/she makes sense of the world and copes with it by fitting it around general assumptions. The World is ego-centred according to sets of values that work, for the individual, in practice of daily life (Hodder 1985: 4).

Esta práctica cotidiana, que no se restringe sólo al pensamiento y conducta de los individuos, se desenvuelve en un mundo material que proporciona el ambiente de significación donde los individuos reconocen su lugar propio y el de los demás. Más aún, los objetos toman lugar activo en la producción y reproducción de la sociedad, permitiendo la generación de nuevas situaciones (Hodder 1985: 6).

Es difícil imaginar que el arte rupestre o cualquier otro producto humano, aparentemente menos opaco al análisis arqueológico, pueda permanecer al margen de estas tensiones simbólicas. La dimensión artística es un producto cultural; una práctica que, para producir imágenes significativas, pone en juego creencias, propósitos y sentimientos profundos. Este hecho determina nuestra aproximación al problema de estudio, pues tales principios reguladores presionarán al individuo a realizar un esfuerzo de selección y traducción de cualquier estímulo externo, transformándolo en algo pertinente para sus propias estrategias de acción. Esto no significa que debamos pensar la realidad como un modelo coherente y totalmente integrado, pues sus mecanismos están muy lejos de la lógica formal.

Este marco de referencia, quizás algo plano y exento de sutilezas, nos ofrece una oportunidad para ejercitar un discurso interpretativo crítico; un modo diferente de constituir el fenómeno cultural a partir del registro arqueológico. Intentamos residir en las cercanías del sentido histórico, apelando a su propia lógica de actuación social y rechazando los espacios euclidianos tan frecuentes en la disciplina.

EL ARTE RUPESTRE Y LOS JINETES DEL RÍO SALADO

El río Salado nace en la zona de los géiseres del Tatio, sobre los 4000 metros de altitud al amparo de los altos volcanes de la región. Recorre unos 80 kilómetros hasta su confluencia con el río Loa —el curso fluvial de mayor longitud del desierto de Atacama— recibiendo en su trayecto el aporte de los ríos Toconce, Ojalar, Curte y Caspana.

El tramo del río considerado en este estudio se

localiza en el piso ecológico de Quebradas Intermedias, una zona de transición entre el Desierto Absoluto y el Desierto Marginal de Altura, donde predomina, como formación vegetacional, el Tolar (Aldunate y Castro 1981). En este sector la quebrada tiene hasta 50 metros de profundidad (fig. 1); el valle es más amplio, abundan los manantiales y el río permite el crecimiento de pastizales. Sus paredes están constituidas por una base de formación brechosa sobre la que se desarrolla una cornisa riolítica. Es en el contacto de ambas formaciones geológicas donde se ha ejecutado la mayor cantidad de arte rupestre.

En ambas paredes del cañón, desde aproximadamente un kilómetro aguas abajo del pueblo de Aiquina (2980 m. s. n. m.) y por alrededor de 3 km, hemos registrado 57 paneles de arte rupestre (fig. 2). El sector sur de la quebrada contiene 33 paneles, que comprenden 24 grabados y 9 conjuntos de pinturas rupestres. En la pared norte se consignaron 24 paneles con bajorrelieves y al menos una pictografía. El universo de representación es reiterativo en imágenes de camélidos, aunque también pueden observarse vicachas, felinos, zorros y otros animales no identificados.

Con respecto a otros diseños, la figura humana grabada o pintada es escasa siendo habitual encontrarla asociada a camélidos o equinos. Los primeros aparecen con mayor frecuencia en la pared sur del río; los segundos se concentran en el área norte. Estas últimas representaciones son las que motivan este trabajo, especialmente aquellas cuya forma general hace indudable la relación jinete-cabalgadura.

De las 28 figuras ecuestres contabilizadas en 10 paneles, sólo dos se localizan en la pared sur de la quebrada, variando sus orientaciones cardinales estrictamente entre los límites dados por el sur y el este. Todas ellas enfrentan a los cerros de Aiquina.

La representación del "jinete" se ajusta a ciertas reglas de composición, aunque muestra variabilidad en los detalles (fig. 3).

Entre las pautas más estables se observa el grabado como la técnica básica de producción, realizado mediante percusión, raspado o incisión, afectando sin excepción a todo el campo del diseño. En el ámbito de las formas, el jinete siempre es representado de frente, con cabeza, cuerpo, brazos y ausencia de piernas. La cabalgadura, por el contrario, muestra su cuerpo de perfil, destacándose sus ore-



Figura 3. Grabados ecuestres, panel 2 Loa 37/1 (foto Francisco Gallardo).

jas, cola y patas. Ambos se caracterizan por su extrema rigidez.

Entre los atributos frecuentes—que no aparecen en toda la muestra— se aprecian en el jinete: posición de objetos alargados en una de sus manos; extensión del brazo libre hacia el cuello del animal, que en ocasiones sugiere la presencia de riendas y líneas adicionales en la cabeza que recuerdan sombreros de ala ancha. Con respecto a la cabalgadura, el animal es representado con dos o cuatro patas, las que, en algunas figuras, muestran un engrosamiento en el sector de los cascos.

En los grabados estudiados, el diseño “jinete” aparece sólo una vez como único motivo al interior de un panel. Por lo general se presenta asociado a figuras similares y, en ocasiones, a elementos geométricos o zoomorfos. En un caso, la conexión espacial entre algunas representaciones parece modificar el aspecto formal del tema ecuestre: entre las patas de una cabalgadura se aprecia un animal más pequeño, en sentido contrario a la figura principal y en actitud de mamar (fig. 4).

Finalmente, el área del valle definida por los paneles referidos, muestra indicios de otras actividades culturales, algunas de las cuales no se desarrollan en la actualidad. En directa asociación espacial y probablemente cronológica, los paneles estudiados se encuentran en las proximidades de una serie continua de terrazas de cultivo abandonadas y cuyo deterioro las confunde con el talud sobre el que descansan. A ambos lados del río se observan también algunos silos adosados a las paredes de la quebrada, restos de canales, corrales, senderos y refugios naturales. Estos son muy frecuentes en el sector sur de la quebrada y ocasionalmente son utilizados por el ganado camélido, ovino y caprino, el que es llevado a pastar al lugar, en inviernos fríos y años secos, por los pastores de Aiquina. En términos arqueológicos, el área ha proporcionado abundante material cerámico correspondiente al período tardío de la región, y no existen datos para negar que estas evidencias contacten con un momento colonial temprano (véase Orellana 1968).



Figura 4. Panel 2 Loa 31/2, nótese el grabado del extremo izquierdo. El área con diseños cubre unos 56 cm por 50 cm (foto Francisco Gallardo).

LA IMAGEN DEL JINETE EN EL MUNDO ANDINO

Desde el siglo XVI, la representación de figuras humanas montadas sobre caballos es frecuente en el área andina. Una gran variedad de soportes han servido de vehículo para contener un tema que sugiere una enorme ruptura estética. Discontinuidad que, sin duda, es parte de la historia del encuentro del indígena y el conquistador europeo.

En el arte rupestre, la figura del jinete ha sido registrada en diferentes lugares del área Centro Sur Andina. Pintadas de rojo sobre arenisca en la localidad de Chiripaca, en el Departamento de La Paz, Bolivia (véase Taboada 1988); representada en negro al interior de Arica (véase Santoro y Dauelsberg 1985); grabada sobre bloques en la quebrada de Tarapacá y el oasis de Quillagua en el norte grande de Chile (véanse Núñez 1985; Niemeyer 1961 y Vergara 1897); pintada en negro —ocasionalmente con ribetes blancos— sobre paredes de cuevas y ale-

ros de la quebrada de Humahuaca y otros sectores de la puna jujeña en el noroeste argentino (véanse Alfaro 1978; Fernández 1972-73; Fernández Distel 1976-80, 1988 y Hernández y Podestá 1979-82).

Esta recurrencia no es exclusiva del arte rupestre. Otros contextos arqueológicos también incluyen esta temática, aunque son menos numerosos y utilizan medios diferentes para su expresión.

En Caleta Vitor, al sur de Arica, Banelier⁶ recolectó diversos materiales en un cementerio indígena saqueado. Entre el vasto inventario de objetos destaca un alfiler de cobre cuyo extremo superior presenta un jinete; éste sostiene en su mano izquierda la rienda del animal, elevándose la derecha hasta la altura de su mentón (fig. 5).

Un hallazgo similar procede de Catamarca, noroeste argentino, donde en una sepultura con abundante cerámica del tipo Yocavil, se recuperó un *tupu* de bronce en cuyo disco aparece grabada una figura montada, con objetos alargados en sus manos (véase Cáceres 1963), (fig. 6). Más al norte,



Figura 5. Alfiler de cobre encontrado en Caleta Vitor, norte de Chile. Alto: 19,25 cm (American Museum of Natural History, New York, foto Peter Kvietok).



Figura 6. Tupu de bronce Yocavil, noroeste argentino. Diámetro 4 cm (Cáceres 1963: foto 94).

en la costa central del Perú, se ha registrado una lámina de oro rectangular con varios diseños en sobrerrelieve (fig. 7). El motivo central muestra un personaje sobre una cabalgadura sujetando con una mano las riendas y con la otra un artefacto alargado. El animal presenta muchos atributos que sugieren un caballo, pese a que sus patas tienen la pezuña hendida característica de los camélidos sudamericanos (Bird 1962).

Estos hallazgos arqueológicos y quizás muchos otros no reportados, tienen en común la carencia de información acerca de su naturaleza y contexto cultural. Afortunadamente, desde los inicios de la conquista hasta el presente, existe un vasto registro de imágenes ecuestres —análogas en forma y distribución regional a las descritas— con abundantes referencias acerca de su significado.

La imagen del jinete más difundida en el arte virreinal del área andina es, sin duda, la del apóstol Santiago. Lienzos, murales y esculturas religiosas recrean la figura de un hombre barbado sobre un caballo, con capa ondeante y espada levantada en su mano, muchas veces pisoteando figuras que representan indígenas (véase Gisbert 1980).

Santiago el Mayor llegó con los conquistadores e irrumpió en el mundo andino en el seno mismo de la violencia hispana. Las batallas se libraban bajo la advocación del santo y junto al tronar de los mosquetes y



Figura 7. Sobrerrelieve ecuestre en hoja de oro, área Central Andina (Bird 1962, fig. 41c).

el ruido seco de los cascos de los caballos, los soldados invocaban su nombre (Girault 1988: 64).

El proceso por el cual Santiago Apóstol llegó a cobrar importancia en el mundo andino no nos es evidente. Sin embargo, es un hecho que sedimentó en la praxis del nativo vencido, quién le entregó una nueva dirección simbólica al santo guerrero del ejército conquistador.

Probablemente sea Guamán Poma de Ayala, cronista del siglo XVII, el más explícito en este sentido: junto al dibujo de la figura del “Señor Santiago” (fig. 8), anotó:

Señor Santiago Mayor de Galicia, apóstol de Jesucristo, en esta ora que estaua asercado los cristianos, hizo otro milagro Dios, muy grande, en la ciudad del Cuzco. Dizen que lo uieron a uista de ojos que auajo el señor Santiago con un trueno muy grande. Como rrayo cayó del cielo a la fortaleza del *Ynga* llamado Sacsá Guaman (...) Y como cayó en tierra se espantaron los yndios y digeron que abía caído *yllapa*, trueno y rrayo del cielo, *caccha*, de los cristianos, fabor de cristianos. Y ancí auajo el señor Sanctiago a defender a los cristianos.

Dizen que bino encima de un cauallo blanco, que trayra el dicho caballo pluma, *suri*, y mucho cascabel enxaesado y el sancto todo armado con su rodela y su uandera y su manta colorado y su espada desnuda y que uenía con gran destruycción y muerto muy muchos yndios y desbarató todo el serco de los yndios a los cristianos que auía ordenado *Mango Ynga* y que lleuaua el santo mucho rruydo y de ello se espantaron los yndios (...) Y desde entonses los yndios al rrayo les llama y le dize Sanctiango porque el sancto cayó en tierra como rrayo, *yllapa* (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 377).

Esta dimensión andina del santo se extendió y entronizó rápidamente entre las comunidades de los An-

des. Dicha situación es corroborada por José de Arriaga (1621), extirpador de idolatrías, quien a comienzos del siglo XVII mostraba su preocupación respecto a esta veneración indígena a Santiago:

En poner los nombres a los hijos, tienen también grandes supersticiones muchos de los indios, y casi todos los principales tienen los nombres de algunas de sus huacas, y suelen hacer grandes fiestas cuando les ponen este nombre (...) Y en esto tienen un abuso tan común y ordinario, que nadie repara ya en ello, que cada vez que ellos se nombran después otros le llaman, siempre dicen primero el nombre de indio que el nombre cristiano del bautismo, y así no dicen Pedro Paucar libiac, sino Paucar libiac Pedro. En el nombre de Santiago tienen también superstición y suelen dar este nombre a uno de los chuchus como a hijos del rayo, que suelen llamar Santiago (...) De cualquier manera que sea, usurpan con gran superstición el nombre de Santiago, y así, entre las demás constituciones que dejan los demás visitadores acabada la visita es una, que nadie se llame Santiago, sino Diego (Arriaga 1968 [1621]: 215).

La red de significaciones construida por el hombre andino en torno al apóstol Santiago se hace extensiva a muchos otros dominios y contextos, algunos de los cuales se relacionan con el problema de la imagen. Es así como en el pasado reciente y en la actualidad, la figura del jinete también se representa en objetos de uso indígena. Por ejemplo, entre los numerosos elementos que intervienen en la formación de una “mesa” ceremonial, están los *chiuchi recado* (Girault 1988: 254 y ss.). Estos constituyen con frecuencia un grupo de 36 figuras pequeñas de estaño que reproducen las siluetas de seres humanos, animales, astros, instrumentos musicales y ob-

404

CONQUISTA MILAGRO DEL S

tiago mayor apostol de xucristo



Figura 8. Señor Santiago (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 376).

jetes diversos, como cruz, calavera, cuerno, mesa y otros. Uno de ellos representa a un jinete que es identificado por los *kallaway* y otros grupos del altiplano como Santiago Apóstol (Fig. 9), al que le atribuyen la propiedad de alejar los peligros, en particular del rayo (Girault 1988: 255). Los informantes agregan que la combinación de la figura de Santiago junto a la calavera y el cuerno del toro representan la inmunidad hacia las fuerzas maléficas (Girault 1988: 257). En Cuzco, Perú, donde estos objetos se denominan *recados*, el que corresponde a Santiago es enterrado junto a otras figurillas en el lugar donde cae el rayo (Girault 1988: 260) y en Cochabamba, Bolivia, se lo utiliza como ofrenda a la tierra (Girault 1988: 259). Otro grupo de objetos que participa en las "mesas" rituales son los *misterios*, pequeñas placas rectangulares de distintos colores, confeccionados en azúcar endurecida con cal. También en estas, junto a una constelación de figuras en sobrerrelieve, se representa a un hombre sobre un caballo, el que es designado como Santiago el Mayor (fig. 10). Este *misterio* en particular, ofrece protección contra todos los peligros del rayo, tanto para los seres humanos como para el ganado, los campos y las casas (Girault 1988: 273). Paralelamente, esta placa juega un importante rol en la medicina tradicional, atribuyéndosele propiedades curativas en los casos de alteraciones nerviosas, las que se creen originadas por las tormentas (Girault 1988).

Adicionalmente, entre los curanderos *kallaway* es corriente el uso de amuletos (Girault 1987), entre los cuales existe un bajorrelieve en alabastrita que muestra al apóstol Santiago, generalmente vestido de acuerdo a la usanza hispano-colonial, montado sobre un caballo que aplasta con sus patas a figuras humanas o a serpientes.

Este amuleto, es particularmente usado por los *Kallaway* y otros magos durante sus viajes. Su poder consiste en asegurar a su propietario una fuerza sobrenatural y mágica, para que no pierda sus poderes; cada año, durante las fiestas de carnaval, su propietario debe hacer una serie de libaciones con vino tinto y alcohol blanco, debiendo ser ungido en grasa de llama (Girault 1987: 557).

Hasta ahora, nuestro inventario de jinetes se ha restringido exclusivamente a dominios plásticos, que no son los únicos en operar con imágenes. Los sistemas orales también utilizan este recurso para significar. Existen numerosos tipos de relatos tradicio-



Figura 9. *Chiuchi Recado* "Santiago". Alto: 13 mm (foto Fernando Maldonado).

nales donde la figura del jinete es protagónica, especialmente aquellos vinculados al mito. Los dioses de los cerros, bajo el nombre *Mallku*, *Wamani* o *Apu* cobran aquí especial importancia.

En Lunlaya, comunidad de la zona de Charazani, Bolivia, la deidad de los cerros es conocida como *lugarniyoj* y es descrita como un anciano barbado, de baja estatura, que viste sombrero alón, vestón, pantalón y botas de montar. Es el "jinete de un caballo del cual nunca se habla" (Martínez, G. 1983: 91). Aparece entre las rocas o en la cima de los cerros y lleva en su mano un látigo que hace restallar en el aire, provocando las tormentas; maneja el rayo, el relámpago y el trueno. Rige los cultivos y en las mesas ceremoniales se le ofrecen "platos" para las lluvias oportunas y abundantes (Martínez, G. 1983: 91).

Análogamente, en Isluga, norte de Chile, se ha registrado al "Dios de los Cerros" representado por un jinete y su cabalgadura. Se le conoce como *Qollqa mallku* y es la deidad del cerro Qollqa. Los habitantes de esta comunidad aymara parlante lo describen como un jinete en un caballo blanco, con sombrero de alas anchas, pantalones y botas de



Figura 10. *Misterios* que representan a "San Santiago" (foto Fernando Maldonado).

montar. Se le considera temible y tiene gran prestigio; concede a quien lo conoce abundantes rebaños de llamas, alpacas y dinero, atribuyéndosele una poderosa fuerza sexual (Martínez, G. 1983: 94).

En opinión de Martínez (1983: 97), este *mallku* islugüeño posee una imagen casi idéntica a la del apóstol Santiago, tal como es representado en la imaginería andina. Así también, la relación de Santiago con el rayo y las lluvias para los sembrados es similar a la asociación del *lugarniyoj* con el rayo y la tormenta. En síntesis, esta figura ecuestre, este Santiago andinizado, está cargado de poder, concentrado en la fecundidad y la abundancia tanto agrícola como ganadera.⁷

PROBLEMAS METODOLOGICOS, CONTEXTOS CULTURALES Y ENSAJO INTERPRETATIVO DEL ARTE RUPESTRE DE AIQUINA

Hasta aquí nuestra exposición ha presentado un conjunto de datos dispersos, cuyo orden sugiere ser el preludio de una conclusión por analogía. En nuestra opinión, tal recurso metodológico no favorece una interpretación, pues significaría reducir el fenómeno en estudio a un cuerpo de información no directamente relacionada. Las dificultades inherentes a este tipo de aproximación imponen un replanteamiento, una proposición analítica que defina coordenadas más próximas al acontecimiento histórico.

La norma interpretativa en arqueología es una aventura de gran riesgo y escasas posibilidades de éxito. Las reglas lógico-formales de este juego son claras respecto a los peligros del artificio verdadero-falso, sin embargo, para muchos arqueólogos el desafío es demasiado importante como para ignorarlo. Una caracterización de una empresa metodológica tan compleja no es fácil, pero la mayoría de los especialistas concordarán en que los atributos de forma inician el proceso, aunque ciertamente no son los únicos en participar en este movimiento. Procesos de formación, analogías etnográficas, técnicas experimentales, interdisciplina y asociaciones contextuales, alivian las incertidumbres que aquejan esta tarea cuyo objetivo se consolida al término del tránsito por una sola vía. Itinerario cuya finalidad es la construcción de una categoría descriptiva,

que aspira a tener coherencia interna y a una verdad a toda prueba, apelando a la limpieza del vínculo necesario entre la forma y función del fenómeno en estudio.

La fragmentaria realidad de los hechos arqueológicos es examinada desde un único punto de vista, que busca en la funcionalidad la clave para reensamblar el *puzzle* de las "culturas arqueológicas". Los arqueólogos no pueden escapar a la estrechez de miras que este tipo de práctica teórica conlleva, pues más allá de la dudosa autoridad a que apela su lógica impecable, deja sin informar un vasto campo de fenómenos. Incluso los hechos que en su utopía ideológica cree tratar eficientemente, nunca llegan a ser un recorte de verdadera práctica o discurso cultural.

Arrancar de los aspectos materiales de cierta práctica humana —ya muerta y totalmente extraña— sus significados y contextos posibles supone otros procesos de descripción, aunque no menos interpretativos (Shanks y Tilley 1987: 103-115). Esta formulación nos obliga a reanalizar paso a paso la generación de nuestros enunciados acerca de los objetos y sus distribuciones, a pensarlos como procesos de significación con reglas y lenguaje propio, que sólo podemos hacer hablar en susurros (Hodder 1988: 150). Sin duda, hay en ellos cuerpos de significados (p.e. Mc Ghee 1977), sustancia y forma que se iluminan en el restringido campo de sus contextos específicos de realización y actualización.

En este trabajo de arte rupestre, un área periférica y marginal al corazón de los estudios arqueológicos, la reunión de estas líneas interpretativas revela una contradicción. Simultáneamente, cada una de ellas exige se respete su estatus en el ámbito del discurso científico pero, desafortunadamente, la disciplina no ha perdido aún su inocencia y le es imposible reconocer que las reglas que ha "inventado" disuelven al hombre en vez de constituirlo. Por esta razón, nuestro propósito de restituir las condiciones culturales particulares al conjunto de grabados rupestres en estudio, requiere una exploración que abandone el fetichismo del enfoque tipológico funcional (Miller y Tilley 1984: 3), y enfatice en aquellos dominios de producción cultural cuyas tensiones simbólicas envuelven a esta práctica andina. Sólo un preámbulo que informe acerca de lógicas de representación y estrategias sociales del indígena nos autorizará una descripción interpretativa.

Acerca de la producción iconográfica en el mundo andino

El arte rupestre es probablemente uno de los dominios más antiguos de la representación iconográfica en los Andes. Numerosos son los asentamientos de cazadores-recolectores arcaicos que muestran pinturas y grabados de camélidos y otros motivos (véanse Berenguer *et al.* 1985; Muelle 1970; Núñez 1983; Matos y Rick 1978, entre otros). Sin embargo, es sólo con el horizonte Chavín que esta tradición diversifica sus temas y se incorpora ampliamente en objetos funerarios y centros ceremoniales (véanse Bonavia 1974; Schaedel 1970; Tello 1970).

La presencia del arte figurativo en muros de templos y otros objetos en contextos ritualizados no parece casual y anuncia una pista concreta acerca de su carácter activamente sagrado. Por tanto, no es sorprendente constatar que las escasas investigaciones serias que han intentado interrogar el dato arqueológico desde esta perspectiva (Berenguer y Martínez 1986; Donnan 1978; Hocqenghem 1984), hayan logrado percibir mitos y rituales andinos en la producción de este dominio iconográfico. Esta relación no carece de fundamento, pues el conquistador europeo nos legó abundante documentación al respecto.

Y para entender donde tuvieron origen sus ydolatrías porque es así que estos no usaron escritura y tenían en una casa del sol llamada Poquen Cancha, que es junto al Cuzco la vida de cada uno de los yngas, y de las tierras que conquistó pintado por sus figuras en unas tablas, y que origen tuvieron (Molina 1913 [1575]: 117-118).

La historia pintada en las tablas del Inka apelaba principalmente a un discurso mítico. El mismo Cristóbal de Molina, el Cuzqueño (1913 [1575]: 118-119), nos pone en conocimiento de este recurso al describir el mito de creación de las naciones andinas fijado en una de esas pinturas. En este contexto, Garcilaso de la Vega, aunque menos explícito en cuanto a la naturaleza de la representación, ofrece antecedentes acerca de la dimensión activa de este tipo de representación. En el Cuzco, durante las festividades del Intiraymi, ciertos *kurakas* visitantes "traían pintadas las hazañas que al servicio del Sol y de los Incas habían hecho" (Garcilaso 1943 [1615]: 47).

El énfasis dado a la pintura en los diferentes registros históricos crea la apariencia de que esta

producción plástica agota los dominios de la representación. Sin embargo, la arqueología ha informado de numerosa iconografía producida mediante grabado. Esto último plantea interrogantes, cuya respuesta puede ser hallada en el reino de la palabra. Más precisamente, es en la traducción a nuestro lenguaje donde se aprecia la riqueza de sus significados. Según Ludovico Bertonio (1612), el aymara designa esta actividad a través de la palabra *quellcatha*, "que es propiamente afeitar, pintar, o rafeñar o dibuxar al modo de indios, que pintan los cátaros, y otros vafos" (1984 [1612]: 286). La misma designación sirve para significar el "efcruir como hazen los Epañoles" (1984: 286). A nuestro juicio, estas referencias ponen de manifiesto dos cuestiones de importancia: en primer lugar, la amplitud de dominios donde el *quellcatha* es posible y en segundo lugar, aunque menos evidente, la precisión acerca de la entrega de significados en el trabajo de representar.⁸

Estos significados, que rondan la narrativa del mito e intervienen en el amplio discurso plástico andino, amenazan con totalizar el problema de la representación. Ciertamente, sería un error pensarlo así, pues el hecho constatado sólo inaugura el fenómeno y es incapaz de agotar todos sus aspectos. Existen antecedentes que proporcionan importante información acerca de esta extensión fenoménica. En el mito de creación de las naciones referido por Cristóbal de Molina, se señala que:

el Hacedor empezó a hazer las gentes y naciones que en esta tierra ay y haziendo de barro cada nación *pintádoles los trajes y vestidos* que uno avía de traer y tener y los que avían de traer cavellos con cavello los que cortado cortado el cavello, y que concluyó cada nación dio la lengua que avía de hablar y los cantos que avían de cantar, y las sientes y comidas que habían de sembrar, y *acabado de pintar y hazer las dichas naciones* y de barro dio ser y anima a cada uno (Molina 1913 [1575]: 118, el subrayado es nuestro).

En el mito, la pintura o, más precisamente, el acto de pintar, juega un papel crucial en el paso entre dos estados en oposición: entre el "reposo" y el "movimiento". Así, *quellcatha* es intermediario entre las figuras de barro y la vida de las naciones, al tiempo que proporciona identidad. Permite una transformación del mundo recurriendo a su enorme eficacia simbólica.⁹

El poder contenido en este argumento mítico también fue desplegado en muchos contextos ritua-

les (véase Guamán Poma 1980 [1615]: 165, 241, 243). Es así como durante las fiestas de cosecha se "ofrecían (...) ganados grandes pintados de todos los colores" (1980 [1615]: 219). Este poder simbólico, sin duda estructurado y estructurador (Bordieu 1979), depositado en el *quellcatha*, es una dimensión del mundo andino pobremente explorada y su constatación propone interrogantes difíciles de resolver: ¿cuáles son sus símbolos; sus reglas; sus fundamentos; sus campos de operación? Todas estas preguntas nos asaltan, especialmente cuando enfrentamos registros "enigmáticos" cuyos testimonios distan de ser transparentes. Un ejemplo sobre el que proporciona la primera visión indígena sobre el europeo que aun no conoce:

Como tuvo noticia Atagualpa Inga y los señores principales y capitanes y los demas yndios de la uida de los españoles se espantaron de que los cristianos no dormiese. Es que decía por que uelaban y que comia plata y oro ellos como sus caballos (...) y que de día y de noche hablaban cada uno con sus papeles, *quilca* (Guamán Poma de Ayala 1980 [1615]: 353).

Ciertamente, no es este el lugar para adentrarnos en estas complejidades; por ahora basta dejar sugerida la eficacia simbólica de la representación andina.

De este último conocimiento se desprende otra cuestión no menos importante, sobre la cual las crónicas son explícitas. Una actividad de esta naturaleza debió recaer en un especialista, un individuo que por razones desconocidas para nosotros detentaba ese poder simbólico. Entre las ordenanzas del Inka Atawallpa, recogidas por Guamán Poma, se menciona a los "pintores, que pintan en paredes y en quiro y en mate que le llaman Cuscoc" (1980 [1615]: 165).¹⁰ La función de esta categoría de especialistas, que en aymara se llama *Quellquericcofcocori*, *Llimphiri*" (Bertonio 1984 [1612]: 368), parece haber sido muy precisa y haber cubierto diversos dominios. En tal sentido, se ha sugerido que los tintoreros eran artesanos diferentes a los hilanderos y tejedores (Vreeland 1974), y probablemente esta división del trabajo pudo afectar también a la pintura sobre textiles (Rostrowski 1977: 239-240) y otros tantos objetos del mundo andino. La eficacia simbólica retenida en la representación parece no ser posible sin el desempeño del especialista, como lo ilustran registros etnográficos obtenidos en Toconce, una localidad andina situada aproximadamente 35 kilómetros al este del sector en estudio.

De acuerdo a la versión de los toconceños, antes de que existiera su actual iglesia, la imagen de Santiago Apóstol —el santo patrono de esa comunidad— se encontraba depositada en una sencilla capilla construida junto a numerosas *chullpas* prehispánicas; los lugareños relatan que en esa época la figura de Santiago era pequeña, pero que trajeron a un maestro pintor desde Bolivia, para que "pintándolo, éste lo hiciera crecer":

Vino de Bolivia el retocador, era Domingo Yamque, ese retocó, ahí quedó grandecito el San Santiago ¡grande! el chiquito ha puesto en el corazón. Ahí está. (Victor Berna, comunicación personal).¹¹

Estas cualidades sagradas de la representación andina fueron bien percibidas por el español, quien no dudó en incluir esta práctica entre las "idolatrías" que debían ser perseguidas y extirpadas. En 1575, una disposición del virrey Francisco de Toledo fue explícita al respecto:

Ytem, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solian 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 adelante labre ni pinte las tales figuras so graves penas, las cuales executaréis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieran 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 Xprianos en sus casas y edificios (Duviois 1977: 297-298).

El contexto etnohistórico

Suponemos, sin duda, que los grabados ecuestres de Aiquina son posthispanos. Más aún, la inexistencia de registros etnográficos acerca de su producción sugiere una cronología colonial. La relevancia histórica de la amplitud, especificidad y variedad de dominios iconográficos durante ese mismo período, en especial desde el siglo XVII en adelante, parece corroborar este argumento temporal. Sin embargo, la variabilidad estilística del conjunto rupestre sugiere un intervalo de tiempo cuyo principio y final puede ser manejado en términos de un su-

puesto no informado que fije como límite máximo el siglo XVIII.

Delinear un panorama histórico para el área de estudio, que tome en cuenta la trama social a escala regional, no parece una empresa fácil. La real dispersión y aparente escasez de documentos coloniales afecta de manera importante este objetivo, situación suficientemente comentada por varios autores (p. e. Casassas 1974: 41; Hidalgo 1978: 56; Martínez, J. L. 1984: 2).

Aún no se publican noticias del siglo XVI para el área del Loa Superior, pero la carta del factor de Potosí, Juan Lozano Machuca (1581), proporciona indicios sobre el sistema de asentamiento y la movilidad indígena a nivel regional, entre el altiplano de Lipez, Atacama y la costa de Cobija. Al mismo tiempo, ofrece alguna información acerca de los recursos y grupos étnicos existentes. De acuerdo con la política administrativa de la época, señala la necesidad de reducir a los indios de Atacama, en uno o dos pueblos (1885: xxv-xvi).

Temprano en el siglo XVII, encontramos referencias de la localidad en estudio, en las que se menciona la iglesia de Aiquina (1612), su nexa con el curato de Chiu Chiu en 1616, a cuya parroquia Aiquina entrega tres cargas de maíz, y la existencia de un cacique principal en 1619. Uno de los datos más relevantes se refiere a los matrimonios y bautizos, en los que se percibe una significativa presencia —permanente y transitoria— de indios lípez (Al-dunate *et al.* 1986: 33).

Los originarios de Lipez aparecen congregándose fundamentalmente en los poblados de Chiu Chiu y Calama, aún cuando hay datos sobre su presencia también en Aiquina y Caspana y en las probables estancias ganaderas de Toconce e Inacaliri. En esta época, Calama y Chiu Chiu aparecen vinculados a las rutas de pescado seco desde la costa hacia Potosí (...) en tanto que Aiquina y Caspana son centros agrícolas importantes en el abastecimiento de granos. Si sumamos el empleo ganadero de Toconce e Inacaliri, observaremos que la presencia de los lípez abarca una amplia gama de actividades económicas (Martínez, J. L. 1986: 200).

Sin duda, esta situación va aparejada con la política de reducciones, que se hace efectiva con la administración de Toledo en 1570 en todo el virreinato del Perú, que junto a las encomiendas y pagos de tributos, alteran la vida indígena durante este siglo y los posteriores. En el ejercicio de este dominio, es ilus-

trativa la huida de don Pedro Liquitaya, curaca de Atacama la Alta, quien había sido juzgado y condenado a muerte por ser el sacerdote mayor de las "idolatrías", según relata el corregidor Gerónimo Contreras en 1638 (véase Martínez, J. L. 1985a).¹²

Esta noticia de la extirpación idolátrica en el área de estudio es coherente con las disposiciones toledanas, en especial con referencia a la sanción que sufre la práctica religiosa andina a nivel de los especialistas artesanos y de la liturgia, puesto que se prohíben los ritos, la pintura y el grabado (Duviols 1977: 297-298). Por este tiempo, la noción de idolatría comprendía no sólo la religión, sino variados aspectos culturales, sociales y económicos de las prácticas andinas (Duviols 1977: 293).

La administración española contaba con antecedentes más precisos a partir del Segundo Concilio realizado en 1567, gracias a los resultados de la primera encuesta sobre ritos efectuada por Polo de Ondegardo en 1559. Es entonces cuando, por primera vez, la Iglesia alerta oficialmente a los sacerdotes contra la duplicidad de los indios, que practican sus ritos valiéndose de fiestas religiosas católicas (Duviols 1977: 295).

Mas tarde, el Tercer Concilio en 1582, añade nuevas disposiciones. Prohíbe a los indios bautizarse con nombres indígenas, en la medida que estuviesen relacionados con las huacas o sus antepasados, y les obliga a utilizar nombres del santoral, con una salvedad para "los indios de los Andes, que se distinguían especialmente por dar el nombre de San Santiago al rayo (Illapa), divinidad particularmente venerada en la sierra y cuyo nombre llevaban muchos indígenas" (Duviols 1977: 305-306).

Durante el siglo XVIII, frente al profundo proceso de opresión ideológica y económica, la sociedad andina reacciona a través de la insurrección liderada por José Gabriel Tupac Amaru. Este movimiento social de gran significación y magnitud estaba basado en una visión de la historia andina, en cuyo futuro, el Inka debería regresar, para que todo mejor, restaurando el orden tiempo-espacio (véase Szemisnki 1984).

En este contexto histórico social de la rebelión andina y de las percepciones e imágenes asociadas a los líderes étnicos, no deja de ser tentador sugerir un nexa entre el Inka Tupac Amaru y Santiago Apóstol, convenientemente silenciado por la administración colonial.¹³

Síntomas de esta relación los encontramos en las descripciones del Inka rebelde:

Oy lleba bestido de fondo y terciopelo con media blanca de seda. Sobre la casaca o volante trae lo que en su idioma llaman Unco los indios (...) bordado de oro sobre el fondo que es morado (...) Usa sombrero de tres picos bien armado con una sola pluma por un lado (...) Lleba dos soberbios cavallos en que regularmente hace su entrada a los pueblos con aderezo rico en realzes (Comité Arquidiocesano: 1983: 233).

Tupa Amaru quien montado en un caballo blanco y vestido de terciopelo negro, dirigía los ejércitos militares (Lewin 1963: 33).¹⁴

Los atributos y colores del vestuario del Inka y su caballo, presentan una sorprendente semejanza con los iconos de Santiago que actualmente existen en las iglesias del sur andino, algunas de las cuales se conservan desde tiempos coloniales.

La figura de Santiago-Illapa como forma simbólica constitutiva del mundo social andino, no fue totalmente silenciada en la documentación española. Durante la rebelión, Juan de Moscoso, obispo del Cuzco escribió al Visitador General en 1781:

que quantos retratos de Incas y antiguos restos de sus mayores se conservasen entre los indios (...) enteramente se prescriban extingan y consuman (...) que totalmente se extinga el uso de sus marchas (...) y que especialmente en las procesiones no se saque otro Estandarte Real, que el Soberano Católico que veneramos, aboliéndose las costumbre de sacar en la festividad del Glorioso Apóstol San Tiago Patrón de este continente, y ciudad, que separadamente enarbolan los indios nobles con las imágenes esculpidas de sus gentiles reyes (Comité Arquidiocesano 1983: 277).

En este mismo contexto de evocaciones, resulta sugerente la actitud que tuvo Tupac Amaru en el pueblo de Santiago de Pupuja:

cuio cura havia pensado no admitirle por excomulgado pero por razones que no se explican (...) se le franqueó por último, y con esta ocasión logró un orden severo a todos los de su infame comitiva para que ninguno causase el menor daño a sus vecinos que se cumplió con puntualidad. Estuvo allí poco más de tres horas y al despedirse puesto de rodillas besó la mano a dho cura (Comité Arquidiocesano 1983: 231).

Esta es una conducta del Inka bastante atípica. Hasta donde conocemos, habitualmente no entraba a las iglesias y hacía sus discursos cerca de los cementerios, apelando de este modo al nexo que el movimiento indígena había establecido con los antepasados. Esta "anomalía conductual" podría responder

a la advocación del pueblo de Pupuja, en cuya iglesia debió existir una imagen de Santiago Apóstol.

La importancia socio-simbólica del apóstol andinizado tiene, sin embargo, antecedentes tempranos. Un siglo antes, en 1656, el obispo de Guamaná, descubría un movimiento mesiánico en la provincia de Vilcashuamán, donde un nativo:

se fingió ser Santiago y dijo a los de su pueblo que se ausentaran de él porque se habría de asolar y destruir (...) y me ha informado el cura que ellos se fueron a un cerro a ofrecer un sacrificio (Marzal 1983: 1985).

Aunque no hay duda que desde el siglo XVI, Santiago-Illapa pasa a ocupar un lugar dentro de las deidades andinas, es probable que su poder se haya ido acrecentando con el tiempo. Cuando el viernes 18 de mayo de 1781 en el Cuzco, se ajusticiaba a José Gabriel Tupac Amaru, su esposa, hijos y varios de sus más cercanos seguidores, se dice que:

suceden algunas cosas que parecen que el diablo las trama y dispone para confirmar a estos indios en sus abusos, agujeros y supersticiones. Digolo porque habiendo hecho un tiempo muy seco y días muy serenos, aquel amanecer tan atoldo que no se le vió la cara al sol, amenazando por todas partes a llover. Y a hora de las doce, en que estaban los caballos estirando al indio, se levantó un fuerte refregón de viento y tras éste un aguacero que hizo que toda la gente, y aún las guardias, se retirasen a toda prisa. Esto ha sido causa de que los indios se hayan puesto a decir que el cielo y los elementos sintieron la muerte del Inka que los españoles, inhumanos e impíos, estaban matando con tanta crueldad (Lewin 1963: 58).

Es probable entonces, que en el contexto de las prácticas sociales y las imágenes andinas exista una relación entre Santiago-Illapa y los líderes étnicos, quienes para ejercitar el poder político deben apelar a un conjunto emblemático, a símbolos de poder sobrenaturales contenidos en el icono del santo.¹⁵ Por esto, no nos extraña la conducta de Tupaj Katari, líder étnico de la rebelión en el Alto Perú:

No sabía más lengua que la aymara, pero no ignoraba las máximas del usurpador efectaba según las noticias (...) una gran religión, con ademanes y genuflexiones violentos; quando entraba en las Iglesias, para lo que regularmente se hacía recibir bajo el Palio, persuadía a sus sequases le hablaba una imagen de Nuestra Señora, que tenía en una caja de cuija fingida consulta resultaba la muerte o el perdón del prisionero o reo que se le presentaban. Dezia tenia dominio sobre los elementos y para acreditarlo, sacaba el sable y embestia a los torbellinos de viento y polvo que regularmente se forman en la Puna y les hacia ver a los yndios los deshacia con facilidad a cuchilladas sin que le dañasen (Hidalgo 1983: 131).

También el área de estudio se integra al movimiento tupamarista. Según Hidalgo (1982: 195), San Pedro de Atacama se encontraba en un estado de agitación continua desde antes de la rebelión de Ingahuasi en 1775 y acogió bien el llamado de la rebelión general anunciado y liderado en estas tierras por Tomás Paniri, originario de Aiquina.¹⁶

Como en los casos anteriores, la imagen que nos llega del líder étnico local es muy significativa. En Chiu Chiu "entró con un sable en la cinta y una honda que traía terciada" (Hidalgo 1982: 217). Para el español, la ostentación de estos objetos debió significar una "declaración de hostilidad"; en cambio, el indígena debió reconocer en ellos y su portador las cualidades de una autoridad. Paniri había ocupado los cargos de cacique y alcalde, tenía un apellido que en la región del Loa Superior tiene especiales connotaciones ideológicas, demostraba conocer las noticias de costa a altiplano y se supone que era multilingüe (Hidalgo 1982: 214-217).

Finalmente, debemos hacer referencia a registros de los siglos XIX y XX. Sin duda, ellas no son directamente relevantes para el desarrollo de nuestro problema, sin embargo, testimonian de algún modo el "silencio" documental del período previo respecto a la andinización del apóstol Santiago. Con la disolución de los lazos coloniales, numerosas comunidades del sur boliviano, norte de Chile y noroeste argentino aparecen bajo la advocación del Santo. En el área de estudio, Toconce y Río Grande se suman a Socaire, la única comunidad con antecedentes coloniales de advocación a Santiago (Casassas 1974). Este notable aumento sólo puede ser entendido como la explicitación e institucionalización de una práctica andina hecha posible tras la "liberación" de las severas normas político-ideológicas de la administración española.

JINETES GRABADOS, JINETES SAGRADOS: ICONOGRAFÍA, ARREGLO ESTÉTICO Y CONTEXTOS DE SIGNIFICACIÓN

Iconografía rupestre

Hasta ahora, nuestro argumento central se ha permitido incluir los grabados ecuestres de Aiquina en un amplio conjunto de dominios iconográficos, caracte-

terizados por la presencia de la figura del apóstol Santiago. Para sostener este razonamiento, hemos apelado al enorme peso simbólico que la historia andina reciente asigna a dicho santo; sin embargo, es evidente que el ingreso al problema tiene su raíz en la semejanza formal existente entre el arte rupestre y otros dominios de representación. Es por este motivo que no podemos escapar a los problemas planteados por la iconografía rupestre.

Entre las imágenes ecuestres del apóstol Santiago que nos han servido de base comparativa, se cuentan esculturas, pintura mural, dibujos y sobre-rrelieves. Independientemente de los materiales de manufactura, existen entre ellas algunas semejanzas básicas que pueden aislarse en los iconos más sencillos. Estos últimos son los que presentan mayores coincidencias formales con el arte rupestre, especialmente aquellos que aparecen asociados a los *misterios*. Desafortunadamente, no contamos con una muestra numerosa de tales objetos, pero intentaremos sacar partido de algunos ejemplares obtenidos en mercados de Sucre, Bolivia, y Calama, en Chile (Fig. 11), más un par publicado por Girault (1987) y G. Martínez (1988).

Un primer aspecto que llama la atención es la gran variabilidad en la confección de la imagen. Si bien todas ellas concuerdan en la representación de un hombre montando un caballo, es en sus detalles donde existe menor consenso. En general, el jinete presenta sombrero, capa y un objeto que alza en su mano libre (espada o látigo), pero existen versiones donde faltan al menos dos de estos elementos. En cuanto a la cabalgadura, es corriente destacar algunos aperos; sin embargo, riendas, montura y estribos se combinan, aparecen y desaparecen sin seguir una lógica matemática. Una situación similar se observa en relación al movimiento del animal; la frecuente actitud de saltar es en ocasiones totalmente minimizada mediante una rigidez convencional. En este campo iconográfico, cabe señalar la presencia discontinua de una segunda figura humana siempre bajo las patas del caballo. Finalmente, la imagen en sobrerrelieve ha sido lograda otorgando volumen a todo el diseño o parte de él, especialmente sus contornos. En todos los casos pareciera que la producción del significante intentara retener o evocar, mediante ciertas "convenciones gráficas" (Eco 1978: 225), la escultura del apóstol Santiago, tan frecuente en las iglesias del área andina.



Figura 11. Grabados ecuestres naturalistas, panel 2 Loa 37. La figura central mide unos 53 cm por 34 cm (foto Francisco Gallardo).



Figura 12. Diseños ecuestres incisos, panel 2 Loa 17/2. La figura central mide 27 cm de alto (foto Francisco Gallardo).

Los motivos rupestres de Aiquina presentan muchas semejanzas con las imágenes de los *misterios*, tanto en la combinación de elementos como en el rango de variabilidad. La serie formada por el conjunto de grabados se mueve desde un extremo esquematismo a un naturalismo que expresa claramente los elementos constitutivos, afectando la forma del icono y el número de convenciones gráficas incorporadas en cada diseño.

La fracción más naturalista agrupa cerca de un tercio de los grabados ecuestres registrados y la construcción del icono sigue ciertas reglas: el animal es representado con cuerpo, cabeza, orejas y cola fácilmente reconocibles. Lo mismo ocurre con las patas, las que varían en número (cuatro la mayor parte de las veces). El jinete comparte un esfuerzo similar de representación: normalmente es ejecutado de medio cuerpo y salvo raras excepciones sus manos portan objetos. El brazo que sostiene el artefacto nunca aparece extendido y levantado, más bien tiende a presentarse flectado hacia arriba. Debemos reconocer la importancia de este atributo, ya que este es seleccionado entre otras muchas posibilidades, sugiriendo una estrecha relación iconográfica con la imaginaria religiosa de Santiago en el área Centro Sur Andina. En cuanto al otro brazo,

normalmente se extiende hacia el cuello del animal, sugiriendo la presencia de riendas.

Los restantes grabados ecuestres son menos explícitos y permanecen en un nivel de insinuación iconográfica (fig. 12). Los animales son esbozados, aunque todavía pueden reconocerse algunos elementos básicos, como cola y orejas, especialmente acentuados. Dentro de esta economía de elementos, el número de patas del animal se reduce a dos. Siguiendo esta misma lógica, la figura del jinete tiende a hacerse vaga y en muchas ocasiones sólo es identificable por extensión.

Las diferencias propuestas para estos dos grupos, que distan de ser perfectamente homogéneos entre sí, sugieren un manejo distinto de la técnica involucrada en la construcción del icono. Ciertamente, los medios de producción no pueden eludir su complicidad con el proceso de significación. Sin embargo, no parece contradictorio pensar que las gradaciones tecnológicas respondan también a un problema histórico. Por esto, nos atrevemos a sugerir que la mayor parte de los grabados naturalistas pertenecen a un período más temprano, basándonos principalmente en la idea de que el conocimiento de producir arte rupestre debió estar aún vivo en ese momento. Los restantes bajorrelieves pueden dis-

tribuirse en el tiempo posterior sin un lineamiento cronológico seguro.

El arreglo estético

Nuestras observaciones acerca de la variabilidad de este conjunto iconográfico ecuestre, sugieren la existencia de ciertas reglas básicas de composición; una estética andina vaciada del lenguaje que le corresponde, pero cuyos contrastes y límites pueden ser imperfectamente fijados por la extensión del arte rupestre local mirado en su conjunto.

En cuanto a la técnica, llama la atención el vaciado—mediante la acción de raspar gruesa o finamente—de los cuerpos de la mayoría de las figuras humanas y animales. Este *continuum* en la ejecución es sometido a una ruptura cuando lo observamos desde el punto de vista de la forma; el tema del personaje montando una cabalgadura no forma parte de la tradición andina de representación, por tanto su producción debió ser el resultado de un profundo arreglo estético.

Pensamos que, para adquirir una cierta noción de este arreglo operado por el hombre andino en la producción del icono jinete, debemos explorar en las imágenes precolombinas que la figura ecuestre “reemplaza”.¹⁷ El Santiago andino se asocia en los momentos tempranos de la Colonia con Illapa, la deidad del trueno, el rayo y el relámpago; la “fuerza genésico destructiva” que habita en el interior de los cerros. Desafortunadamente, no conocemos imágenes de Illapa, por lo cual debemos restringirnos a algunas descripciones tempranas de la deidad. Según el cronista Polo de Ondegardo (1571):

Después del Viracocha, y del Sol, la tercera Huaca y de más veneración era el trueno: al qual llamauan por tres nombres *Chuquiilla*, *Catuilla*, *Intuillapa*, fingiendo que es vn hombre que está en el cielo con vna honda y vna porra, y que está en su mano el llover y granizar y tronar (Polo de Ondegardo, en Girault 1988: 51).

Cristóbal de Molina (1575), el Cuzqueño, manifiesta que el Inka Yupanqui:

Hizo hacer casas al trueno; hizo hacer una estatua, figura de un hombre de oro, y hizo poner en el templo que hizo hacer para él en la ciudad del Cuzco y en todas las provincias (...) *Chuquiilla Illahuapa*, que era la *huaca* del relámpago, trueno y rayo, la cual *Huaca* era forma de persona,

aunque no le veían el rostro. Además tenía llauto de oro, y oregeras de oro y medalla de oro (1913 [1575]: 132).

Estas crónicas coloniales ofrecen un panorama de los atributos involucrados en la representación de Illapa; aunque imprecisos, autorizan pensar que se trata de una figura humana en asociación a ciertos objetos, lo cual deja al descubierto la radical diferencia que media entre ella y la iconografía que recrea a Santiago Apóstol, al tiempo que proporciona algunos elementos de análisis. Sin embargo, pesquisar este arreglo estético en el arte rupestre de Aiquina supone ingresar en un campo de estudio inexplorado, por tanto, sólo haremos unas cuantas observaciones provisionales.

Como hemos señalado, al contemplar el conjunto total de manifestaciones rupestres se aprecia continuidad en la técnica y discontinuidad en la forma. La mayor parte de los grabados no ecuestres representan animales, especialmente camélidos y algunas escasas figuras humanas. En las ocasiones en que estos elementos entran en relación formando un tema, parecen sugerir una “lógica de contigüidad”: la figura humana se asocia a camélido situándose delante o bien entre dos animales (figs. 13 y 14). Las reglas de composición para estos diseños son extremadamente poco variables; los camélidos son representados de perfil—mostrando desarticulaciones en algunos casos—y la figura humana es ejecutada de frente. Por último, estos diseños han sido producidos por raspado que afecta todo su campo interior y en general falta en ellos la expresión del movimiento.

Si bien los últimos cuatro principios son comunes a la mayoría de los grabados—incluidos los ecuestres—es sólo en el primero donde se observa una ruptura. Todos los restantes fueron activados en el arreglo estético, pues tanto el jinete como la cabalgadura responden a estos modos de ejecución, el primero de frente y el segundo de perfil. Intuimos de esta situación que el verdadero “arreglo” fue operado subiendo una figura humana sobre un caballo (fig. 15). De hecho, existe un panel con abundantes representaciones ecuestres donde se observa una figura humana literalmente “parada” sobre el lomo del animal. Aunque esta representación no haya constituido necesariamente un estadió iconográfico, lo cierto es que la mayoría de los diseños ecuestres eliminan las piernas, sentando al

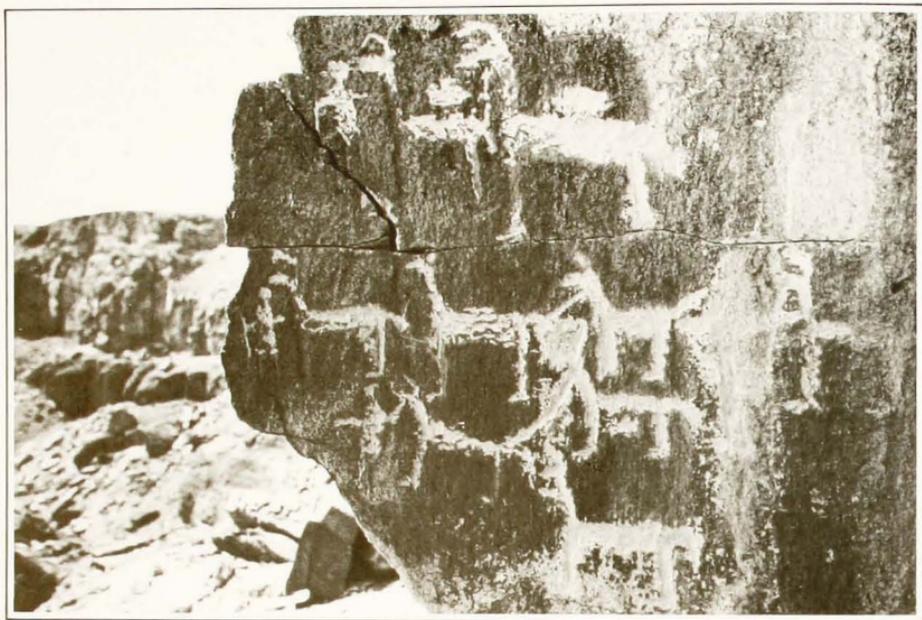


Figura 13. Panel 2 Loa 20/1, grabados de personajes y caravanas de camélidos (foto Francisco Gallardo).

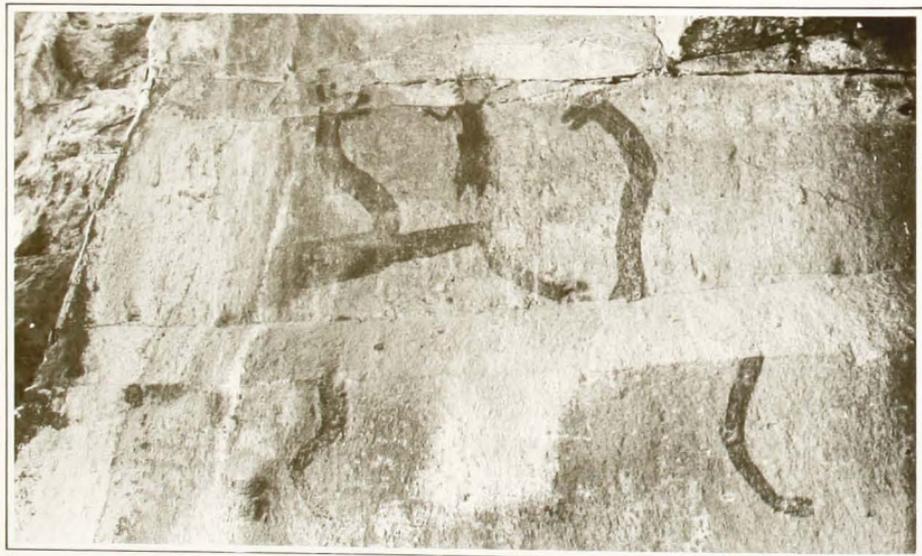


Figura 14. Panel 2 Loa 19/1, pintura antropomorfa flanqueada por camélidos, colores rojo y ocre (foto Francisco Gallardo).

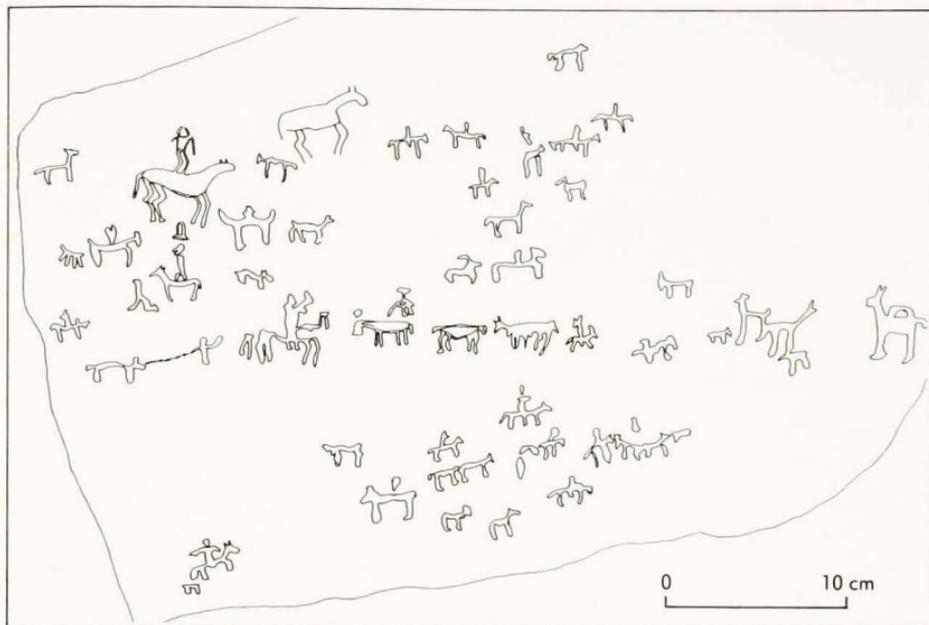


Figura 15. Panel localizado entre 2 Loa 36 y 2 Loa 37 (dibujo Bárbara Cases, original de Ismael Mascayano y Fernando Maldonado).

jinete, fundiendo al hombre con el animal, definiendo un nuevo orden o reestableciendo uno perdido.

Jinetes sagrados y contextos de significación

El arte rupestre incorporado en bloques y paredes rocosas del río Salado y que ha servido de coartada para el presente trabajo, tiene algo de privado e íntimo. No fue fijado en lugares públicos de un núcleo aldeano donde pudo ser evidente para el visitante o viajero de paso; se localiza claramente separado del pueblo de Aiquina, junto al río y en las inmediaciones de terrazas de cultivo y corrales para el ganado. Un lugar donde pasaban gran parte de su tiempo los antiguos miembros de la comunidad (fig. 16) y otros individuos que por distintas razones sociales tenían derecho al uso de esas tierras. El trabajo cotidiano de las diferentes unidades domésticas se desarrollaba bajo los diseños de las imá-

genes grabadas en los muros de la quebrada, proporcionando límites precisos a un espacio sagrado. Era probablemente un elemento gravitante en la puesta en escena, en la actualización de un "drama" andino cotidiano.

Este argumento descansa en la lógica andina de representación, pues en el acto de significar desgarrando la piedra, de intervenir un entorno significado, buscando dar forma (*quellcatha*) a la figura ecuestre —y con seguridad a los otros diseños rupestres—, un especialista puso en juego un determinado poder, una práctica que responde a un orden, al tiempo que ordena. Usufructuando de la eficacia simbólica retenida y liberada en el *quellcatha*, lograba actuar sobre una contradicción cuyos elementos serían pobremente descritos mediante los conceptos de naturaleza y cultura. En este contexto, reivindicaba para sí y para la comunidad una autorización sagrada para intervenir un determinado lugar y definir su carácter de escenario cultural. En este punto debemos convenir que la multiplicidad de



Figura 16. Terrazas de cultivo abandonadas, al oeste del pueblo de Aiquina (foto Fernando Maldonado).

imágenes grabadas y pintadas no fueron hechas al mismo tiempo y, en consecuencia, una y otra vez debió renovarse o actualizarse esta arbitraria unidad de los opuestos.

La línea de razonamiento seguida hasta aquí propone un contorno bastante difuso y extremadamente general del dominio del arte rupestre andino, que no acierta en constatar las razones simbólicas que se urden en torno a la figura ecuestre. La tradición oral es enfática en manifestar la relevancia mítica de este jinete y su animal. Santiago Apóstol evoca al "Dios de los Cerros", merodea por sus alrededores en correrías que alcanzan el cielo, tiene su camino estrellado en la Vía Láctea, *Laccampuhauira* (Bertonio 1984 [1612]: 113). El Illapa del mundo inkaico se funde y transforma en esta nueva deidad, clave de un nuevo orden simbólico. El santo arrebatado a los conquistadores posee, como su antecesor, grandes poderes: maneja el rayo, el trueno y el relámpago. En sus manos, que se deslizan en

diferentes dominios de la vida social andina, está la capacidad de hacer llover y granizar —dar y castigar— y se le atribuye una enorme capacidad sexual, esencial en la creación y multiplicación de lo vivo.

La información etnográfica evidencia la fuerza recurrente de la imagen. Ella sustrae y concentra parte de ese poder y lo traslada activamente a la práctica del hombre andino. La incertidumbre de pequeñas o grandes empresas es reducida al activar su dimensión icónica; su especificidad es redefinida insistentemente, en un proceso de significación donde la "sustancia natural" y contexto del icono definen su significado.

La sugerencia de que esta categoría cognitiva evoca símbolos ordenadores de una totalidad incompleta en precario equilibrio, no puede eludir una cierta teleología mundana. Es por esta razón que el contexto de los grabados ecuestres se asume como significativo; su estrecha contigüidad con un amplio conjunto de terrazas agrícolas, canales, si-

los y corrales sugieren complicidad, fuerzan el establecimiento de una conexión ritual no informada. Nos hace suponer, no sin cierta aprensión, una relación activamente simbólica; una manipulación de una segunda contradicción, esta vez situada en el dominio de la producción agrícola y la multiplicación del ganado, o más precisamente, en la reproducción de la sociedad misma. La tierra húmeda que hace germinar la semilla y la unión sexual de los animales se vuelve fértil al activar la imagen genésica del Santiago andino.

En la actualidad, los espacios rituales han cambiado; son otros los escenarios de esta puesta en escena, y aunque el rito no es el mismo, hay en ellos una cierta rememoración del pasado. En el pueblo de Toconce, la fiesta con que se celebra al apóstol Santiago (fig. 17) requiere dedicación exclusiva por parte de los comuneros. A la aldea concurren decenas de visitantes, sus polvorientas calles se estremecen con la música de las bandas de bronce y los grupos de *sicus*. Agotadores bailes de promesas y procesiones interminables cargadas de devoción alteran la cotidianeidad de los pastores y agricultores toconceños (fig. 18). En la intimidad de la iglesia—que sólo abre sus puertas en ocasiones de festejo comunal—y en el interior de la Sede Social del pueblo, se desarrollan rogativas y rituales. Con vino tinto y hojas de coca se sacralizan productos de la tierra. Papas, zanahorias y flores consagradas cuelgan finalmente de las andas que transportan la imagen de Santiago y la de la Virgen de Guadalupe—coprotagonista del ritual—que es traída del vecino pueblo de Aiquina, del cual es su patrona.

Uno de los momentos claves de este planteamiento dramático se desarrolla al exterior de la iglesia, en el espacio delimitado por los muros que la rodean y que está adyacente a numerosas terrazas agrícolas y corrales para el ganado. En procesión, Santiago y la Virgen son trasladados alrededor del templo, en sentido contrario a las manecillas del reloj; las imágenes son depositadas en los cuatro altares levantados en las esquinas del patio amurallado, momento en que la música y el baile cesan para dar paso a una plegaria efectuada por uno de los *yatiri* comunales, el que ruega ante la imagen de Santiago, solicitando fertilidad para los campos, multiplicación de los animales y salud para la gente.

En este contexto etnográfico se deslizan algu-

nas sugerentes analogías con el problema de estudio. Se evidencia una relación significativa en la activación de la imagen ecuestre del apóstol Santiago al amparo de las terrazas de cultivo, canales y corrales. Desafortunadamente, el proceso ritual es un punto sobre el cual poco podemos profundizar, pues nuestros registros arqueológicos son pobres en tal dirección; el desarrollo de un argumento interpretativo en estas condiciones sería pura especulación.

Los procesos ságnicos estructurados en relación a este grabado ecuestre que evoca a Santiago y cuya especificidad contextual atisbamos tímidamente, podría ser considerado un logro de interpretación satisfactorio. No obstante, el valor del símbolo puesto en juego no radica exclusivamente en su teleología, pues la comunidad no sólo apela a la imagen para hacerla “producir”; el símbolo actualizado forma parte de un discurso cultural capaz de organizar una multiplicidad de dominios diferentes. Su poder descansa en que el mismo es “fuerza social” (Eco 1980: 191). Es por esta razón que el arte no es una respuesta al ambiente o un epifenómeno de la economía, él es parte inseparable en la construcción de las estrategias sociales.

Sabemos que, desde al menos el siglo XVII, la región atacameña sufría los efectos devastadores de la acción política, económica e ideológica de la administración colonial. Los habitantes del área son reducidos a pueblos, pagan tributos y se ven envueltos en ominosos procesos de extirpación de idolatrías. Derrotados, pero no totalmente vencidos, estos hombres andinos organizan una resistencia cultural. Elaboran un discurso contestatario y organizan una práctica subversiva ante el orden impuesto por la fuerza. El arte rupestre que sirve de material empírico para este trabajo, da cuenta en su propio dominio de este fenómeno. Los habitantes de Aiquina colonial transgreden activamente las prohibiciones españolas; producen sus *quellca* proscritas y en ese acto apelan a la imagen de un Santiago silenciado mediante ordenanzas. Por estas razones, no es extraño que sea precisamente esta comunidad la que tenga una participación tan activa en la rebelión general de 1778 y que—como líder étnico—Tomás Paniri incluya entre sus símbolos de poder político la espada y la honda evocando el poder del Santiago-Illapa.¹⁸



Figura 17. Escultura del Apóstol Santiago, Patrono de la comunidad de Toconce (foto Francisco Gallardo).



Figura 18. El Santo es transportado en procesión al inicio de las festividades (foto Francisco Gallardo).

CONCLUSIONES

Por décadas los estudiosos del arte rupestre se han sumido en el venerable acto de "coleccionar mariposas", acumulando los innumerables "especímenes" en cuidadosas y bien ilustradas publicaciones. Las esperanzas de esta paciente actividad, rica en esteticismo occidental, se han cifrado en que la taxonomía y la estadística del conjunto de diseños rupestres podrían informar acerca de su significado. La lógica de esta empresa, aún sin resultados positivos, pareciera haber equivocado el rumbo y frustrado el intento, pues ésta pareciera no ser coherente con la naturaleza del fenómeno cultural en estudio. El error básico de esta estrategia radica en su apego a la metodología de las ciencias naturales, a la búsqueda de modelos que impongan un orden exterior —un orden lógico formal— a los hechos de la cultura (Lewis-Williams 1983). La práctica artística del hombre no responde al orden de la ecología, se desarrolla en un universo de símbolos cuyas reglas arbitrarias sólo pueden ser decodificadas histórica-

mente. La naturaleza de la cultura no está en la naturaleza.

Es por esta razón que las escasas investigaciones concernientes al arte rupestre que han proporcionado análisis estimulantes, son aquellas que consideran esta expresión como "vehículos de significación" (Geertz 1983: 118), o más precisamente como categorías simbólicas embebidas en una determinada práctica social. Los trabajos interpretativos que relacionan el arte con el mito y el ritual Kung Xam sudafricano (Lewis Williams 1981, 1982 y 1985); con el *dreamtime* de los aborígenes australianos (Faulstich 1986); o con el mito de *Yakana* en el mundo andino (Berenguer y Martínez 1986, 1989) muestran este buen síntoma. Sin embargo, da la impresión que estas aproximaciones sobredimensionan el aspecto narrativo-comunicativo de los temas de arte parietal por sobre su especificidad contextual. Es quizás debido a este aspecto que los estudios referidos dejan entrever una concepción estática del proceso cultural —donde el arte y su entorno son vistos como la ilustración de un mito o

ritual— sometido a reglas de identidad invariables. No podemos caer en el absurdo de creer que el mito, el ritual, el arte y todos sus campos de operación se espejan unos a otros eliminando la especificidad de cada contexto de significación. A partir de nuestra experiencia, sugerimos que el significado del arte sufre una dependencia contextual; es en los límites de prácticas simbólicas concretas, de la actualización social del símbolo, donde es posible recortar significados que nunca van más allá de su coyuntura histórica.

Desde esta perspectiva, hemos examinado el arte rupestre de Aiquina enfatizando el aspecto activo de la práctica social andina colonial. Asimismo, desde una óptica metodológica, hemos considerado las rupturas como puntos privilegiados de análisis histórico (Foucault 1972), dado prioridad a las estrategias sobre las reglas (Bordieu 1988) y buscado apoyo para nuestro argumento en las tensiones simbólico-sociales bajo las cuales este arte fue producido.

Sin duda, este estudio inaugura nuevos campos de análisis arqueológico en el dominio del "arte rupestre", que en el futuro deberán ser precisados e informados en profundidad; si nuestra aproximación interpretativa desea cohabitar en las cercanías de los acontecimientos que produjeron el registro arqueológico, debe entonces des-centrar sus teorías y metodologías, intentando constituir el fenómeno humano-social, revelando su reglas propias y arbitrarias, sin reducirlas a modelos cuyas funciones e interdependencias son preestablecidas.

Siguiendo esta vía podremos llegar a describir, interpretar y evocar la práctica cultural del hombre en el pasado:

El mundo fenoménico tiene su estructura, su propio orden y su propia legalidad que puede ser revelada y descrita. Pero la estructura de este mundo fenoménico no capta aún la relación entre él mismo y la esencia (Kosik 1967: 27-28).

Falta entonces, acceder a niveles más profundos, identificar las contradicciones sociales de fondo, que en la vuelta al fenómeno permitan una explicación dialéctica. Únicamente siguiendo esta dirección podremos constituir la unidad del acontecimiento histórico y alcanzar una ontología del ser social,¹⁹ que no aspire a ser ciencia oficial, una administradora institucional de la "verdad".

Santiago, 1988

AGRADECIMIENTOS. Comprometen nuestra gratitud los connumerados de Toconce, Turi y Aiquina; Peter Kvietok del American Museum of Natural History y los colegas del Museo Chileno de Arte Precolombino, especialmente Luis Cornejo, José Luis Martínez y Pedro Mege, quienes hicieron algunas críticas de fondo a un manuscrito preliminar. Finalmente, agradecemos a la Sociedad de Arte Precolombino Nacional y al Museo Chileno de Arte Precolombino por su generoso apoyo en las tareas de registro del arte rupestre del río Loa Superior.

NOTAS

¹ Proyecto FONDECYT 1024-88.

² a) En este trabajo usamos la palabra arte para designar un acto comunicativo (véase Hatcher 1985: 135-166), un lenguaje simbólico con el poder de estructurar el universo humano (Cassirer 1976: 206-251).

El arte, en sentido ontológico, es una reproducción del proceso según el cual el hombre concibe la propia vida en la sociedad y naturaleza, con todos los problemas, con todos los principios promotores, obstaculizadores y demás que determinan la vida, como referida a sí propio (Lukács, en Holz *et al.* 1971: 40).

El arte puede ser entendido como una práctica "poética", estructurada y estructuradora, cuyas reglas, dominios y contextos sólo pueden ser descritos y decodificados de acuerdo a sus propias coordenadas histórico-sociales.

b) En beneficio del diálogo, la categoría "arte rupestre" se utiliza convencionalmente para designar grabados, pinturas y pictogramas hechos sobre superficies rocosas generalmente no transportables.

³ En el presente trabajo hemos utilizado algunos dibujos confeccionados por los arquitectos Ismael Mascayano y Fernando Maldonado en la década de los 60, que fueron realizados dentro del proyecto "Patrones de Asentamiento en la región del Río Salado" (Depto. de Antropología, Universidad de Chile) dirigido por Mario Orellana R.

⁴ Este registro fue elaborado por Francisco Gallardo y Fernando Maldonado durante una temporada de campo en 1986.

⁵ Según Geertz (1983: 120), la semiótica no es un formalismo, sino un medio para entender la vida social de los signos.

To be effective use in study of art, semiotics must move beyond the consideration of signs as means of communication, code to be deciphered. It is not a new cryptography that we need (...) but a new diagnostics, a science that can determine the meaning of things for the life that surrounds them (1980: 120).

⁶ Esta información nos fue proporcionada por Peter Kvietok del American Museum of Natural History de Nueva York, quien nos facilitó copias de los registros originales de Bandelier y fotografías del objeto descrito. Este último aparece publicado en Bird (1962).

⁷ Gisbert (1980: 22-25) menciona a la deidad del volcán Sabaya (Salar de Coipasa, Bolivia), como una figura ecuestre que ella identifica como San Martín de Tours, y que es interpretado por los indígenas como Santiago Apóstol.

⁸ Porras Barrenechea sostiene que "la ausencia de una escritura fonética fue reemplazada entre los Incas por *dos imperfectos sistemas nemotécnicos (...)* Quipu y Quilca" (1951: 32, el subrayado es nuestro). Por consiguiente, la representación andina puede ser vista como una "escritura subdesarrollada". Al respecto, los comentarios sobran. Si bien es cierto que la escritura española fue designada por los andinos mediante la palabra quechua *quilca*, esto no significa que el hombre andino haya aceptado ver en la escritura algo que sólo es pertinente para nosotros. Más bien, debió observar en ella su carácter de "dibujos", respecto a los cuales podía establecerse una determinada relación de comunicación.

⁹ Ver Lévi-Strauss (1970: 138-185).

¹⁰ Guamán Poma de Ayala (1980 [1615]: 758) hace referencia a un especialista que es parte de la burocracia estatal inca, el *Quilca camayoc*, quien poseía un *quipu* teñido de colores para efectuar sus labores de registro. Este hecho nos llama poderosamente la atención, pues los *quipu* "contables" en ese período eran de lana con colores naturales.

¹¹ Información recogida por Varinia Varela, mayo 1989.

¹² Es una época en la que la actividad de extirpación de idolatrías está en su apogeo. Dos breves ejemplos procedentes del área Centro Sur Andina ilustran esta situación. En la carta del Obispo de Arequipa al Rey, relativa a la Visita hecha al Partido de la Costa de Arica en 1636, se menciona: "que ha hecho derribar las guacas que hallo ser ocasión de supersticiones e ydolatria" (Hidalgo 1985: 83); también en la Visita hecha a Concepción de Chupac en 1613, se ordena quemar todo lo que se emplee en cultos idolátricos, incluyendo los "mates pintados y vasos de plata que han servido para dar de comer y beber al trueno" (Duvivols 1977: 306).

¹³ Estamos suponiendo una represión generalizada, que niega todo lo que forma parte de la antigua cultura y sus nuevas formas de expresión. Por ejemplo, la prohibición de Arriaga respecto al uso del nombre Santiago se hace efectiva a través de los siglos y en todos los Andes, constatándose su ausencia o escasez en el ámbito indígena, véase Comité Arquidocesano (1983: 258 y 264), para el Cuzco; Hidalgo *et al.* (1988) para Belén (Arica) en 1813; Hidalgo (1978) para Atacama en 1804 y, en la región de estudio entre 1892 y 1946, Martínez (1984a Ms).

¹⁴ Obviamente el caballo es un elemento que por lo menos a partir del siglo XVII, fue considerado como la concesión de un honor y por tanto usado por los indígenas de mayor prestigio social (véase Szeminski 1984: 167).

¹⁵ Sobre la significación sociopolítica de los símbolos de poder, véase Abner Cohen (1979) y J.L. Martínez (1986a; 1989).

¹⁶ En el origen de este contexto político y social, se sitúan innumerables abusos de corregidores y curas, que en la práctica van produciendo las enormes diferencias ideológicas entre españoles e indígenas (véase Hidalgo 1982).

¹⁷ Es corriente entre los antropólogos e historiadores andinos recurrir al sincretismo como un mecanismo de cambio en los Andes durante el período posterior a la conquista hispana. En general, el concepto supone un proceso donde el discurso hegemónico del español es utilizado para disfrazar un discurso indígena reprimido. La idea de que la cultura cambia de forma pero no de contenido es un principio "estructuralista vulgar" y no alcan-

za a captar que los procesos de "traducción cultural" proponen acontecimientos totalmente nuevos, aunque ciertamente enraizados en una determinada práctica cultural que cambia en sus propios términos.

¹⁸ Emilio Choy (1958), en un documentado informe acerca del apóstol Santiago en contextos pre y post conquista, concluye que los españoles silenciaron y reprimieron la interpretación indígena del Santo pues, "en la peligrosa conversión de las creencias, el rayo de Santiago opresor transferido al indígena podría ser el Yllapa libertador" (1958: 272).

¹⁹ "La historia no es ciencia (...) los sucesos históricos pertenecen a la ontología" (Lukács, en Hauser 1979: 19). "El objeto de la ontología es lo realmente existente respecto a su ser y encontrar las diversas fases y transiciones dentro de lo existente" (Lukács en Holz *et al.*, 1971: 21).

REFERENCIAS

- ALDUNATE C. Y V. CASTRO
1981 *Las chullpa de Toconce y su relación con el poblamiento altiplánico en el Loa superior, Período Tardío*, Eds. Kultrún, Santiago.
- ALDUNATE, C.; J. BERENGUER; V. CASTRO; L. CORNEJO; J.L. MARTÍNEZ Y C. SINCLAIRE
1986 *Cronología y asentamiento en la región del Loa Superior*, Dirección de Investigación y Bibliotecas, Universidad de Chile, Santiago.
- 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, J. DE
1968 "La extirpación de idolatrías del Perú". *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 209: 191-277, Eds. Atlas, Madrid.
- BERENGUER, J.; V. CASTRO; C. ALDUNATE; C. SINCLAIRE Y L. CORNEJO
1985 "Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo". *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.), pp. 87-108, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- BERENGUER, J. Y J.L. MARTÍNEZ
1986 "El río Loa, el arte rupestre de Taira y el mito de Yakana". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* I: 79-99, Santiago.
- 1989 "Camelids in the Andes: rock art, environment and myths". *Animals Into Art*, H. Morphy (Ed.), pp. 390-416, Unwin Hyman, London.
- BERTONIO, L.
1984 *Vocabulario de la Lengua aymara*, Ediciones Ceres-IFEAM-MUSEF, Cochabamba.
- BIRD, J.
1962 *Art and Life in Old Peru: An Exhibition*, The American Museum of Natural History, New York.

- BONAVIA, D.
1974 *Ricchata Quellcani*, Fondo del Libro del Banco Industrial del Perú, Lima.
- BORDIEU, P.
1979 "Symbolic Power". *Critique of Anthropology* 4: 77-85, London.
1988 *Cosas dichas*, Gedisa, España.
- CÁCERES, J.
1963 "La cerámica de los diaguitas protohistóricas". *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología* 4: 161-183, Buenos Aires.
- CASASSAS, J.
1974 *Iglesias y capillas en la región atacameña*, Universidad del Norte, Antofagasta.
- CASSIRER, E.
1976 *Antropología filosófica*, Fondo de Cultura Económica, México.
- CHOY, E.
1958 "De Santiago Matamoros a Santiago Mataindios". *Revista del Museo Nacional* XVII: 195-271, Lima.
- COHEN, A.
1979 "Antropología política. El análisis del simbolismo en las relaciones de poder". *Antropología Política*, J. Llobera (comp.), pp. 55-82, Editorial Anagrama, Barcelona.
- COMITÉ ARQUIDIOCESANO DEL BICENTENARIO TUPAC AMARU
1983 *Tupac Amaru y la Iglesia*, Banco de Los Andes, Edubanco, Lima.
- DONNAN, C.
1978 *Moche Art of Peru*, Museum of Cultural History, University of California, Los Angeles.
- DUVIOLS, P.
1977 *La destrucción de las religiones andinas*, Universidad Nacional Autónoma, México.
- ECO, U.
1978 *La estructura ausente*, Editorial Lumen, Buenos Aires.
1980 *Signo*, Editorial Labor, Barcelona.
- FAULTISCH, P.
1986 "Pictures of the Dreaming: Aboriginal rock art of Australia". *Archaeology* 39 (4): 18-25, Boston.
- FERNÁNDEZ, 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.
- FERNÁNDEZ DISTEL, A.
1976-80 "El arte rupestre en el área de Huachichocana". *Runa* XIII (1-2): 69-77, Buenos Aires.
1988 "La cueva con pictografías de San Lucas, depto. Valle Grande, Jujuy, Argentina: informe preliminar". *Boletín SIARB* 2: 53-60, La Paz.
- FOUCAULT, M.
1972 *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.
- GARCILASO DE LA VEGA, I.
1943 *Los comentarios reales de los Incas*, Tomo II, [1615] Emecé Editores, Buenos Aires.
- GEERTZ, C.
1973 *The interpretation of Cultures*, Basic Books Inc. Publishers, New York.
- 1983 *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, Basic Books Inc. Publishers, New York.
- GIRAULT, L.
1987 *Kallawaya. Curanderos itinerantes de los Andes*, Impresores Quipus, La Paz.
1988 *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú*, Ediciones Ceres, La Paz.
- GISBERT, T.
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*, Gisbert y Cía. Libreros Editores, La Paz.
- GUAMAN POMA DE AYALA, F.
1980 *Nueva Crónica y Buen Gobierno*, Editorial Siglo [1615] XXI, México.
- HATCHER, E.P.
1985 *Art as Culture*, University Press of America Inc., Lanham.
- HAUSER, A.
1979 *Conversaciones con Lukács*, Guadarrama, Barcelona.
- HERNÁNDEZ, 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.
1978 "Incidencia de los patrones de poblamiento en el cálculo de la población del Partido de Atacama, desde 1752 a 1804. Las revisitas inéditas de 1787-1792 y 1804". *Estudios Atacameños* 6: 53-111, San Pedro de Atacama.
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". *Chungara* 9: 192-246, Arica.
1983 "Amarus y Cataris: aspectos mesiánicos de la rebelión de 1781 en Cusco, Chayanta, La Paz y Arica". *Chungara* 10: 117-138, Arica.
- HIDALGO, J.; P. ARÉVALO; M. MARSILLI y C. SANTORO
1988 "Padrón de la Doctrina de Belén en 1813: un caso de complementariedad tardía". *Documento de Trabajo* 4, Facultad de Estudios Andinos, Universidad de Tarapacá, Arica.
- HOCQUENGHEM, A.M.
1984 "Moche, mito, rito y actualidad". *Allpanchis* XX (23): 145-160, Cusco.
- HODDER, I.
1985 "Postprocessual Archaeology". *Advances in Archaeological Method and Theory*, M. Schiffer (Ed.), vol. 8: 1-26, Academic Press, New York.
1988 *Interpretación en arqueología*, Editorial Crítica, Barcelona.
- HÖLZ, H.; L. KOFLER y W. ABENDROTH
1971 *Conversaciones con Lukács*, Alianza Editorial, Madrid.
- KOSIK, K.
1967 *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México.

- LE PAIGE, G.
1958 "Antiguas culturas atacameñas en la cordillera chilena". *Anales de la Universidad Católica de Valparaíso* 4-5: 1-14, Valparaíso.
- 1965 "San Pedro de Atacama y su zona (14 temas)". *Anales de la Universidad del Norte* 4: 1-31, Antofagasta.
- LEVI-STRAUSS, C.
1970 "La eficacia simbólica". *Antropología Estructural*, pp. 138-185, EUDEBA, Buenos Aires.
- LEWIN, B.
1963 *La insurrección de Tupac Amaru*, EUDEBA, Buenos Aires.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D.
1981 *Believing and Seeing. Symbolic Meaning in Southern San Rock Paintings*, Academic Press, London.
- 1982 "The Economic and Social Context and Southern San Rock Art". *Current Anthropology* 23 (4): 429-449.
- 1983 "Introductory Essay: Science and Rock Art". *South African Archaeological Society*, Goodwin Series 4: 3-13.
- 1985 "The San Artistic Achievement". *African Arts* XVIII (3): 54-59.
- LOZANO MACHUCA, J.
1985 "Carta del Factor de Potosí... al Virrey del Perú en [1581] donde se describe la provincia de los Lipes". *Relaciones Geográficas de Indias, Perú*, Tomo II, Apéndice II: XXI-XXVIII, Madrid.
- MARTÍNEZ, G.
1983 "Los Dioses de los Cerros en los Andes". *Journal de la Société des Americanistes* LXIX: 85-115.
- 1988 *Una mesa ritual en Sucre*, Hisbol, La Paz.
- MARTÍNEZ, J.L.
1984 (Ms) "Dinámicas de un sistema de asentamiento: Las Actuales Comunidades del Alto Loa. Informe de avance de investigación". Proyecto DIB-UCH 51435-864 F. Ms. pp. 42, Santiago.
- 1984a (Ms) Transcripción Paleográfica de "Relación de Matrimonios entre Toconocinos y Contrayentes Residentes en el Pueblo de Toconce entre los años 1892 y 1946". Parroquia de Chiu-chiu, Libro V de Matrimonios de la parroquia de San Francisco de Chiu-chiu, 42 pp.
- 1985 "La Formación del Actual Pueblo de Toconce. Siglo XIX". *Chungara* 15: 99-124, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1986 "Los Grupos Indígenas del Altiplano de Lipez en la Subregión del río Salado". Actas del X Congreso Chileno de Arqueología. *Chungara* 16-17: 199-201, Universidad de Tarapacá, Arica.
- 1986a El "Personaje Sentado" en los Keru: Hacia una identificación de los Kuraka andinos". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 1: 101-124, Santiago.
- 1988 "Kurakas, Rituales e Insignias: Una Proposición". *Histórica* XII (1): 61-74, Lima.
- MARZAL, M.
1983 *La transformación religiosa peruana*, Universidad Católica del Perú, Lima.
- MATOS, R. Y J. RICK
1978 "Los Recursos Naturales y el Poblamiento Pre-cerámico en la Puna de Junín". *Revista del Museo Nacional* XLIV: 23-24, Lima.
- MC GHEE, R.
1977 "Ivory for the Sea Woman: The Symbolic Attributes of a Prehistoric Technology". *Canadian Journal of Archaeology* 1: 141-149.
- MILLER, D. Y C. TILLEY
1984 *Ideology, Power and Prehistory*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MOLINA, C. DE
1913 "Relación de las Fábulas y Ritos de los Ingas".
1975 *Revista Chilena de Historia y Geografía* 9: 117-190, Santiago.
- MUELLE, J.C.
1970 "Las pinturas de Toquepala". *100 años de arqueología del Perú*, R. Ravines (Comp.), pp. 151-154, IEP, Lima.
- NIEMAYER, H.
1961 "Excursiones a la sierra de Tarapacá. Arqueología, Toponimia, Botánica". *Revista Universitaria* XLVI: 97-102, Universidad Católica de Chile, Santiago.
- NÚÑEZ, L.
1983 *Paleoindio y Arcaico en Chile*, Ediciones Cuicuilco, ENAH, México.
- 1985 "Petroglifos y Tráfico en el Desierto Chileno". *Estudios en 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: 153-158, Santiago.
- 1965 "Informe de la Primera Fase del Proyecto Arqueológico Río Salado". *Antropología* 3: 81-117, Universidad de Chile, Santiago.
- 1968 "Tipos Alfareros de la Zona del Río Salado". *Boletín de Prehistoria* (11): 3-31, Universidad de Chile, Santiago.
- PORRAS, R.
1951 *Mito, Tradición e Historia del Perú*, Imprenta Santa María, Lima.
- ROSTWOROWSKI, M.
1977 "Pescadores, Artesanos y Mercaderes Costeños en el Perú Prehispanico". *Etnia y Sociedad*, pp. 211-271, Estudios Peruanos, Lima.
- SANTORO, C. Y P. DAUELSBERG
1985 "Identificación de indicadores Tempo-Culturales en el Arte Rupestre del Extremo Norte de Chile". *Estudios en Arte Rupestre*, C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (Eds.), pp. 69-86, Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- SCHAEDEL, R.
1970 "Murales Mochicas en Pañamarca". *100 Años de*

Arqueología en el Perú, R. Ravines (Comp.), pp. 309-320, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

- SPAHNI, J.
1976 "Gravures et Peintures Rupestres du Désert d'Atacama (Chili)". *Bulletin de la Société Suisse des Américanistes* 40: 29-36, Ginebra.
- SHANKS, M. Y C. TILLEY
1987 *Re-Constructing Archaeology*, Cambridge University Press, Cambridge.
- SZEMINSKI, J.
1984 *La Utopía Tupamarista*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- TABOADA, F.
1988 "Arte Rupestre de Chiripaca". *Boletín SIARB* 2: 29-36, La Paz.
- TELLO, J.
1970 "Sobre el Descubrimiento de la Cultura Chavín en el Perú". *100 Años de Arqueología en el Perú*, R. Ravines (Comp.), pp. 69-110, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.
- TOLOSA, B.
s/f *Pictografía Rupestre*, Departamento del Loa, Antofagasta.
- VERGARA, L.
1897 "Piedras Escritas de Quillagua". *IV Congreso Científico General Chileno*, pp. 354-364, Talca.
- VREELAND, J.
1974 "Procedimiento para la Evaluación y Clasificación del Material textil andino". *Arqueológicas* 15: 70-96, Lima.
- WHITE, L.
1982 *La ciencia de la Cultura*. Editorial Paidós, Buenos Aires.