

Construyendo nuevas imágenes sobre los Otros en el arte rupestre andino colonial¹.

Marco Antonio Arenas²
José Luis Martínez³

Resumen

Como parte del mismo proceso de construcción de la sociedad colonial, se produjo por parte de muchas sociedades americanas una reflexión acerca de cómo conceptualizar y representar a los conquistadores europeos. En este trabajo exploramos algunos aspectos de la construcción de la configuración visual más popularizada en los Andes del sur⁴ sobre los españoles: la figura ecuestre. Postulamos que si bien se trató de un proceso con pautas culturales compartidas por muchos grupos andinos, tuvo también especificidades locales (de estilo e identitarias) relacionadas igualmente a los procesos históricos locales vividos por esas comunidades. Proponemos, finalmente, que en los Andes del sur se desarrolló una configuración visual específica que se fue transformando a lo largo de los siglos coloniales.

Palabras claves: Arte rupestre, períodos prehispánico y colonial, camélidos y caballos.

Creating new images about the Others in Andean Colonial rock art

Abstract

As part of the process of construction of colonial society, a reflection took place in many of American societies about of how to conceptualize and represent the Spaniards conquerors. In this article we explored some aspects of the construction of the most popularized pattern in Southern Andes about the Spaniards: the equestrian configuration. We postulated that although this was a process with shared cultural patterns by many Andean groups, also had local specificities (of style and identity) related with the local historical processes lived by those communities. We propose, finally, that in Southern Andes formed a specific pattern that was transforming throughout the colonial centuries.

Key words: Andean Rock Art, camelids, horseriders.

¹ El presente trabajo se basa y a la vez complementa una discusión presentada por los autores en el Simposio "Antropología Visual: Registros y relatos visuales sobre la alteridad", desarrollado en el VI Congreso Chileno de Antropología, realizado en Valdivia en Noviembre de 2007. Ambos trabajos forman parte de los resultados del proyecto FONDECYT 1061279 "La lucha por el control de la memoria. Escritura, oralidad e imágenes en los Andes de los siglos XVI y XVII.

² Antropólogo. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. marenas131@gmail.com

³ Doctor en Antropología social e histórica. Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, Santiago. jmartine@uchile.cl

⁴ En este trabajo utilizamos Andes del sur por una cuestión de economía de términos y refiere al amplio territorio comprendido en lo que en la literatura arqueológica se conoce como las áreas centro sur y meridional andina.

El camélido en la representación rupestre del Norte de Chile

Al observar el conjunto de sitios con arte rupestre⁵ en la cuenca alta del río Loa⁶, se pueden observar simultáneamente al menos dos aspectos que, para la discusión que queremos proponer, nos parecen relevantes. Por una parte y al igual que en muchas otras regiones de los Andes del sur, los camélidos (sean éstos guanacos, vicuñas, llamas o alpacas) están presentes en la casi totalidad de sitios, transformándose por lo mismo en el motivo visual más popular; tanto, que ha sido en base a sus diferencias formales que los arqueólogos han podido proponer la existencia de varios estilos de representación (Berenguer et al., 1985; Horta, 2001). Lo segundo es que esos diferentes estilos, que abarcan un largo período de tiempo, de más de 5000 años⁷ permiten sugerir que existieron distintas opciones representacionales (¿culturales, epocales, sociales?), por ejemplo, de representarlos naturalista o esquemáticamente (pasando por varias combinaciones posibles) y en relación –o no- con otros motivos, especialmente con las figuras humanas.



Fig. 1.- Representación naturalista de camélidos en el estilo Kalina (grabado), Alto Loa (Según Berenguer 1999: 20, siguiendo a Horta 1999).

Uno de los estilos más tempranos descritos para el área corresponden a los de Kalina (Arcaico tardío, ca. 3000-1500 AC), estilo en el cual la figura del camélido es dominante en los paneles, sino exclusiva, con una ausencia total de la figura humana (Fig.1). Los estilos posteriores como Taira (Formativo temprano, ca. 1500-1 AC) y Milla integran la figura humana pero todavía con una clara preponderancia de la figura del camélido, tanto en la cantidad de las representaciones así como en el tamaño de las mismas (Berenguer, 1999). En esta secuencia temporal, el camélido es una figura icónica y simbólicamente dominante que llega a

controlar, con el estilo Milla, un espacio visual público, que pareciera combinar la transacción ritual con un discurso de poder e identidad territorial (Berenguer 2004; Gallardo, 2004). Hasta esta fase estilística, la figura del camélido sigue siendo el principal referente representacional por sobre otras figuras y significantes representados. Es en el estilo La Isla (ca. 500-950 DC) que *“la representación de la figura humana se frontaliza, y adquiere por primera vez una mayor frecuencia y centralidad en la composición de los paneles. La imagen del camélido, se torna gradualmente más esquemática y periférica o, lisa y llanamente, desaparece”* (Berenguer, 2004: 89). Siguiendo con la secuencia temporal, en el Período de los Desarrollos Regionales (ca.

⁵ Asumimos el concepto de “arte rupestre” únicamente por su valor heurístico entre quienes se dedican a su estudio, que implica una importante economía explicativa y de recorte del dominio.

⁶ Subregión que tomamos como ejemplo para destacar la importancia del camélido en las representaciones rupestres del norte de Chile.

⁷ En este punto y en la periodización de estilos rupestres señalados más abajo seguimos a Berenguer 2004, “Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: Imágenes para lo humano, imágenes para lo divino”. Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino N° 9, 2004, pp. 75-108. Santiago.

950-1400/1450 DC), con el estilo Santa Bárbara la representación de la figura humana, ya sea en pintura o grabado, sigue desarrollando un esquema frontal, en tanto que el camélido, en clara asociación a escenas de caravaneo, se representa ahora esquemáticamente (Fig. 2).



Fig. 2.- Camélidos esquemáticos del Período Tardío (grabado). Sector Santa Bárbara, Alto Loa, Chile.

En el norte de Chile, por lo menos, la representación de camélidos parece transitar de representaciones naturalistas, tanto en técnica de pintura como grabado o una combinación de ambas a crecientes grados de esquematización, dando cuenta de una estandarización de las imágenes principalmente en el Período Tardío (ca. 1400/1450-1536 DC). En efecto, Sepúlveda (2004) ha llamado la atención sobre la construcción en el Período Tardío, de esquemas visuales relacionados con el motivo camélido, asociados a una tradición rupestre esquemática vinculada posiblemente a una estrategia de expansión inka. Si bien centra su análisis en el Alto Loa, este tipo de representaciones se encuentran en una amplia área de los Andes del sur, siendo plausible la extrapolación de su hipótesis a un territorio más amplio (Sepúlveda, 2008). El referente se puede observar en otros soportes materiales asociados al período Inka, tales como textiles, cesterías o cerámicas (Vilches y Uribe, 1999), y metalurgia ritual (Gallardo y Vilches 1995), además de otros soportes rupestres de elaborada complejidad como las representaciones del sitio Inka de Choquek'iraw, sector Llamayoq Andén⁸ (Paz Flores 2004; Sepúlveda, 2008), (Fig. 3).



Fig. 3.- Llamayoc Andén, Choquek'iraw (detalle “mosaico”) La Convención, Cuzco. (Según Paz Flores, 2004).

⁸ El Conjunto Arqueológico de la ciudad inka de Choquek'iraw se encuentra en la jurisdicción del Distrito de Santa Teresa de la Provincia de La Convención, Departamento del Cuzco. El año 2002, en los muros de contención de los andenes han sido identificados “mosaicos” que representan una caravana de 22 llamas de tamaños proporcionales al natural.

El problema de la figura ecuestre

¿Qué ocurrió en el período colonial con toda esta larga tradición de representar a los camélidos y a los hombres en los antiguos sitios con arte rupestre? Tal como se ha demostrado ya largamente (Querejazu, 1992; Taboada, 1988, 1992; Strecker y Taboada, 2004; Hostnig 2004, Martínez y Arenas, 2008), la práctica de pintar, grabar y usar los sitios con arte rupestre continuó (con cambios naturalmente) durante el período colonial, manteniendo viejos motivos e integrando otros nuevos, más propios de la situación y condición colonial.

En este proceso de “continuidades con cambios”, de abandono de antiguos significantes e incorporación y apropiación de otros más actuales, entre algunos aspectos, el arte rupestre andino sirvió también para construir una especie de diálogo, desde lo local y a veces marginal, con la sociedad dominante. Sirvió, en palabras de Abercrombie (2006:59) para entregar a las sociedades andinas coloniales claves que les permitieran entender los nuevos contextos y las prácticas hegemónicas del proyecto colonizador. En esta misma línea, proponemos que los lenguajes visuales, espaciales y los rituales involucrados en el gesto activo de crear, marcar y usar o mantener algunos sitios con arte rupestre, también participaron de la construcción –o reconstrucción- de las memorias sociales andinas coloniales.

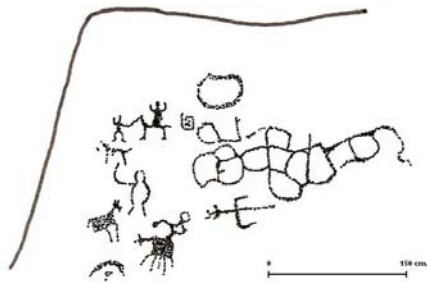


Fig. 4.- En un contexto de representaciones rupestres de referente prehispánico se integra una “escena de monta y arreo” propia de las representaciones rupestres coloniales. Chuschul, río Salado, Alto Loa (grabado). (Según Niemeyer, 1968).

Es precisamente esta dimensión de lo social (de personas concretas activando prácticas, lenguajes y signos) la que creemos nos puede permitir aproximarnos a lo que se ha denominado “arte rupestre colonial” (Querejazu, 1992; Hostnig, 2004; Martínez y Arenas, 2008) y, más en concreto, a algunas de las transformaciones de la representación de los camélidos y las figuras humanas (Fig. 4).

Es muy difícil fechar las figuras grabadas o pintadas en las paredes rocosas, por lo que no podemos asegurar que durante cierto tiempo (tal vez durante el siglo XVI), se siguieran pintando y grabando los camélidos y las figuras humanas asociadas a ellos en los estilos locales. Lo que sí podemos señalar es la emergencia de una nueva imagen: el motivo ecuestre, que se transformó en un motivo popular ampliamente difundido a lo ancho del vasto espacio de los Andes del sur, como signifiante de los cristianos y, por extensión, de la nueva situación colonial (Niemeyer, 1968; Albarracín-Jordán, 1991; Gallardo et al., 1990; Fernández Distel, 1992a y 1992b; Hernández Llosas, 1992 y 2006; Hostnig, 2004; Encinas, 2008). En ese proceso, las imágenes de los camélidos y los seres humanos cumplieron un papel destacado.

Ya en el siglo XVI logramos observar cómo las representaciones de la figura ecuestre - en las manifestaciones rupestres coloniales más tempranas- buscan soluciones visuales

que involucraron la transformación de la representación del camélido en un caballo, integrando en ese arreglo a la figura de un jinete.



Fig. 5.- Ayquina (grabado). Río Salado, Alto Loa. (Según Gallardo *et al.* 1990).



Fig. 6.- a) Hake Kayu (grabado), valle de Tiwanaku, Bolivia. (Según Albarracín-Jordán, 1991).

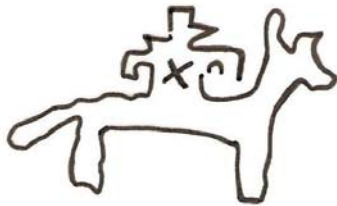


Fig. 6.- b) Santa Bárbara (grabado), Alto Loa, Chile. (Según Berenguer, 1999).

La “nueva composición” suele ser representada de perfil o semiperfil, desarrollándose esta última perspectiva con la ejecución de las cuatro patas del animal y la representación frontal del jinete. De este último, puede encontrarse la proyección de sus pies bajo el vientre del animal, o bien puede existir una total ausencia de estos. En muchos casos una de las extremidades superiores del jinete se proyecta hasta la cabeza del animal, configurando una especie de rienda; en otros, esta especie de rienda se proyecta por delante de la cabeza del animal, conectándose con un *personaje* en actitud de *tirar* al animal y en consecuencia al personaje montado (arreo). Varias de estas representaciones portan, además en una de sus extremidades superiores un objeto lineal alargado, que puede estar señalando una espada o bien una lanza (Fig. 5).

Las representaciones coloniales buscan varias soluciones según la técnica de ejecución (pintura o grabado) que las hacen formalmente distinguibles unas de otras, sugiriendo de paso la posibilidad de que, más allá de las coincidencias formales, los pintores y grabadores hayan conservado sus propias opciones estilísticas e identitarias (Gallardo *et al.*, 1990; Hostnig, 2004). Por ejemplo, en el sitio de San Lucas, (NO de Argentina), en técnica de pintura se utilizaron campos de color blanco y fileteado negro (Fernández Distel, 1992), mientras en el sector de

Ayquina (Norte Grande de Chile) se efectuaron grabados de cuerpo lleno y otros esquemáticos similares en la construcción técnica a los camélidos grabados del Período Tardío (Gallardo *et al.*, *op. cit.*).

Nos parece relevante que dentro del “arreglo estético” de esta representación (Gallardo *et al.*, 1990), en donde lo que se conserva fundamentalmente como atributo local son la técnica y la disposición formal de los referentes, también se conserven las formas de al menos uno de los significantes de base que confluyen a crear este nuevo: los camélidos. En efecto, observamos que en las representaciones más tempranas se siguió utilizando el motivo camélido (Fig. 6a), al que se le fueron integrando atributos parciales de un *equus*, lo que permite postular que se trataría de representaciones transicionales, no sólo desde un punto de vista estético sino que además temporal (Fig. 6b).

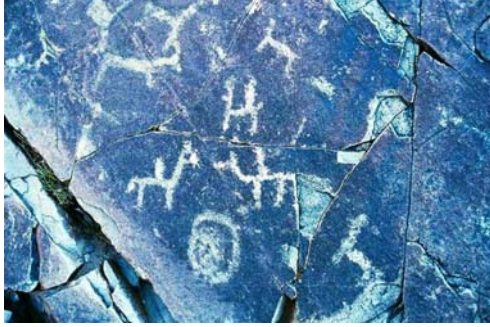


Fig. 7.- Zapagua (grabado). Quebrada de Humahuaca, noroeste de Argentina (Fotografía gentileza de Anahi Re).



Fig. 8.- Hutumayo (grabado). Provincia Espinar, Cuzco (Según Hostnig, 2004).



Fig. 9.- Detalle de escena de monta o figura ecuestre sacado de un "contexto representacional cristiano", sitio de Chirapaca (pintura). La Paz, Bolivia (Según Taboada, 1992).

Un ejemplo relevante de esta transición lo encontramos en el sitio de Zapagua (noroeste de Argentina, provincia de Jujuy). En este emplazamiento se encuentra un notable panel con la representación de camélidos de claro patrón y data prehispánica. Sobre algunas de estas representaciones se ha adosado una pequeña línea vertical sobre el lomo del animal, aludiendo a una posible esquematización de un personaje montado. La escena se complementa con la presencia de otros grabados que repiten el mismo esquema. Es precisamente este tipo de intervención diacrónica sobre el motivo camélido el que nos permite postular que no se trata de una resignificación de los referentes visuales previos, sino de la paulatina construcción de un nuevo signo visual, en el que los anteriores se van transformando para dejar de representar sus anteriores significados (Fig. 7). No queremos dejar de destacar los matices regionales y locales, puesto que es posible percibir una variedad de soluciones visuales transicionales, encontrándose representaciones ecuestres en donde el camélido presenta atributos de caballo (cola larga, pezuñas redondeadas y/o abultadas, cogote corto, disposición y/o forma de las orejas) y otras en las cuales es el caballo el que conserva atributos de camélido (cogote largo, forma de las patas, pezuñas hendidas) (Fig. 8).

Como lo indicamos, es posible plantear que la figura del camélido tenía un valor paradigmático en la representación visual andina, sustentado en el carácter icónico que adquirieron sus atributos formales, al menos desde fines del periodo arcaico (ca. 3000-1500 AC) en adelante. Si bien las representaciones más antiguas se inscriben en el sistema de arte rupestre, la figura de los camélidos se encuentra prácticamente

en todos los soportes. Es extraordinario constatar que, aparentemente, una convención representacional de tan profundo arraigo habría sufrido una transformación gradual a partir del período de contacto hispano indígena, hasta disolverse en el sistema de dominio colonial español; fundiéndose en una nueva imagen, la del caballo que soporta a un jinete cristiano (Fig. 9).

Si juzgamos otros procesos de transformación en las representaciones visuales andinas, ocurridos tempranamente, casi desde los primeros años posteriores a la invasión europea a los Andes, podemos pensar que la cronología de las transformaciones que estamos revisando aquí pudiera ser igualmente próxima a los primeros encuentros entre andinos y europeos. Cummins (1993) señala por ejemplo que durante la ocupación de Ollantaytambo por la corte de Manqo Qhapaq en su camino hacia Vilcabamba (unos cuatro años después de la entrada de Pizarro al Cuzco), se pasó de representaciones abstractas de las figuras de los inkas gobernantes en el arte rupestre inkaico, a un tipo de representación figurativa de la imagen del mismo Manqo Qhapaq. Algo similar plantea Beyersdorff (2003:208) respecto de que las primeras versiones sobre la muerte de Atawallpa, que dieron paso posteriormente al nacimiento del Ciclo de la Muerte del Inca, también habrían empezado a circular muy tempranamente, entre una y dos décadas posteriores a los sucesos de Cajamarca.



Fig. 10.- Escenas de monta o figuras ecuestres (destacadas en un círculo rojo) en un "contexto representacional cristiano" del sitio Chirapaca (pintura). La paz, Bolivia (Según Taboada, 1992).



Fig. 11.- Zapagua (grabado). Quebrada de Humahuaca, noroeste de Argentina (Fotografía gentileza de Anahí Re).

Puede postularse, entonces, que la transformación de los antiguos signos fundiéndose en uno nuevo, pudo operar desde los primeros momentos del contacto hispano indígena, que en términos generales, correspondería a la conquista de los espacios andinos por parte de la hueste española, por lo que comenzaría a operar básicamente durante el siglo XVI y comienzos del XVII (en el caso de las sociedades más meridionales). En este sentido, la imagen analizada, considerando su aspecto formal y la combinación de atributos de camélidos y caballos, constituye un indicador cronológico relativo, atingente a la construcción de nuevos significantes rupestres coloniales andinos, siendo sucedidos –hipótesis que esperamos discutir más adelante- por el despliegue de nuevos significantes rupestres coloniales asociados a la evangelización cristiana (Fig. 10).

Es necesario observar que la transformación representacional propuesta no supone un cambio unidireccional, evolutivo, pero si la existencia de procesos culturales similares, que se sustentarían en un corpus de creencias y visiones compartidas por las distintas poblaciones

andinas. En este sentido, las soluciones representacionales observadas no excluyen que desde tiempos coloniales tempranos, algunas representaciones puedan no considerar la combinación de atributos de ambos referentes: el camélido y el caballo.

Lo anterior refrenda la posibilidad de una apropiación simbólica del referente, no sólo para dar cuenta de un nuevo contexto de relaciones sociales que implican respuestas de alteridad frente al conquistador español tal como se observa en un notable grabado de

Zapagua (NO de Argentina), (Fig. 11) y otros sitios de los Andes en donde el conflicto es evidente, sino que, además, dicha apropiación busca inicialmente soluciones representacionales dentro de las manufacturas y soportes visuales de tradición andina.

Como ya lo dijimos, son numerosos los sitios que se han reportado en el área andina que contienen este tipo de representaciones. Estos sitios plantean diversas problemáticas que quisiéramos mencionar aquí brevemente para complejizar las miradas acerca de este proceso de “continuidad con cambios” que postulamos. Aunque algunos de estos sitios contienen imágenes de ejecución exclusivamente colonial (únicamente figuras ecuestres, iglesias o cruces entre otros), la mayoría de los paneles con representaciones coloniales parece haberse realizado en asociación a contextos representacionales prehispánicos⁹. Como lo hemos destacado y desarrollado en otros trabajos (Martínez 2009) esto sugiere tanto una interesante relación entre significantes de dos “tiempos” - los prehispánicos con los coloniales- como la posibilidad de que se trate de sitios que conservaron su carga simbólica o sagrada, ya fuera por connotaciones espaciales o rituales. Si nos atenemos al número de paneles, las representaciones se multiplican, al considerar su aparición varias veces en un mismo sitio. Como con el arte rupestre prehispánico, la reiteración de las imágenes sugiere la misma operación simbólica de la repetición, del poblamiento de un espacio no con una única figura, sino con la fuerza visual de una misma escena repetida y desarmada en sus componentes en este panel y reconfigurada, con sutiles cambios, en el de más allá.



Fig. 12.- Lago Titicaca, sitio LP 072 (pintura), (Según Strecker y Taboada, 2004).

Volviendo al problema de la cronología, se puede observar que las primeras representaciones, aquellas que suponemos más tempranas por el tipo de escenas representadas, son las que tematizan la violencia, el enfrentamiento y la representación de grupos de jinetes armados. Un segundo momento pareciera priorizar escenas de jinetes ubicados en cambio en contextos religioso coloniales. En algunos sitios (a juzgar por el grado de patinación que recubre las imágenes) se habrían representado figuras más tardías, y en otros, se vuelve al tema de la violencia en un

contexto colonial tardío o inicios del período republicano en los Andes (Strecker y Taboada 2004) lo que nos lleva a pensar que la representación del caballo y la figura ecuestre en particular se constituyeron en un referente visual transversal al período de la Colonia (Fig. 12).

Hay un rasgo representacional que aparece en algunas de las figuras ecuestres: el sombrero, en particular uno de ala ancha, que ha sido identificado por Rowe como introducido con posterioridad a 1630 en América (2003:316). Berenguer (2004b: 443 y ss) ha utilizado igualmente este atributo para asignar a algunas de la figuras presentes en el sitio Santa Bárbara (del Estilo Santa Bárbara I) una temporalidad igualmente del siglo XVII. Lo anterior abre la posibilidad para entrever, aunque sea fragmentariamente, un posible tercer momento en las representaciones de los cristianos hechas por los andinos.

⁹ Para una mayor información sobre sitios con este tipo de representaciones rupestres remitimos a nuestro trabajo "Del camélido al caballo: alteridad, apropiación y resignificación en el arte rupestre colonial andino"; Actas del VI Congreso de Antropología Chilena, Valdivia, 2007 (en prensa).

Se trataría de un cambio en la configuración visual que sugiere posiblemente no solo la permanente reactualización de algunas de las representaciones, sino también la incorporación potencial de nuevos contenidos y connotaciones al conjunto visual. Gallardo et al. (op. cit) ha sugerido que una de las dimensiones significativas que deben considerarse en la representación indígena colonial sobre las figuras ecuestres, es que ellas representen tanto a los cristianos o españoles como a otros personajes que poblaron el imaginario evangelizador, como la figura de Santiago (transformada en los Andes en Santiago mata indios) y que fue integrada con una divinidad prehispánica, Illapa, la deidad del trueno y el relámpago y posiblemente otros no identificados.



Fig. 13.- a).- Personaje ecuestre con sombrero, Chirapaca (pintura). La Paz, Bolivia (según Taboada 1992); b) Sombrero de ala ancha y copa abombada, Toro Muerto (grabado). La Higuera, Chile (documentación de los autores).

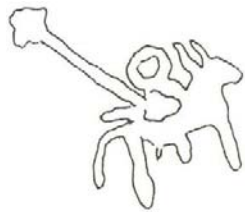


Fig. 14.- Apachaco (grabado). Provincia Espinar, Cuzco (Según Hostnig, 2004).

Proponemos que la mayoría de las representaciones ecuestres, en una fase relativamente más tardía del proceso de dominación colonial, optaron por destacar los atributos del caballo borrando o eliminando los rasgos que éstos tenían inicialmente de los camélidos y que son visibles en los momentos más tempranos, mientras que la transformación más relevante en el personaje montado se representa con la incorporación del atributo del sombrero (Fig. 13). Lo anterior nos lleva también a proponer otras posibles lecturas a la amplia difusión de esta imagen ecuestre: la de que estamos igualmente en presencia de la construcción de un nuevo discurso –andino colonial- sobre la colonialidad, sobre el otro representado, ahora, por los españoles y por sus nuevos contextos religiosos (de allí la potencia de la figura de “Santiago mata indios”, la expansión de las cruces grabadas y pintadas, y de otros significantes que hemos descrito en otros trabajos).

El noroeste de Argentina, fundamentalmente la Quebrada de Humahuaca, fue utilizado como un corredor hacia las tierras más meridionales, y allí se produjo una fuerte tensión bélica entre sus habitantes y las huestes conquistadoras, que perduró a lo largo de prácticamente todo el siglo XVI.

Aparentemente, esta situación de constantes enfrentamientos fue reflejada en algunas representaciones rupestres, en las cuales la escena de monta adquiere un carácter confrontacional al oponerse las figuras con una lanza mediante, a un personaje pedestre con arco y flecha (sitio de Zapagua). Otras representaciones en técnica de pintura aluden también a los conflictos, expresándose la superioridad del personaje ecuestre frente a una “marcha de prisioneros” (Alero de Pintoscayoc 1; Hernández Llosas, 2006). Dichas representaciones no son exclusivas del noroeste argentino, si bien en esta región la resistencia indígena tuvo un efecto más prolongado. Otros repositorios de los Andes expresan esta relación de conflicto al destacar al personaje ecuestre armado (Fig. 14).

¿Una mirada compartida?

La documentación utilizada para dar cuenta de estas manifestaciones rupestres en los Andes tiende a concentrar las evidencias en el sur andino. Lo anterior sugiere que su ausencia en el norte andino puede deberse más a un sesgo de la investigación o a la ausencia de reportes adecuados. Otra posibilidad es que el sur andino participe de una tradición de representaciones rupestres que conjuguen en el periodo Tardío la construcción de esquemas visuales en contextos de dominación ideológica¹⁰ (v. gr. expansión inka) que facilitaron la circulación de los referentes visuales en cuestión durante el siguiente período de dominación colonial europea.



Fig. 15.- Lago McGowan . Nueva Escocia, Canadá (Según Molineaux, 1989).

Con todo, se han reportado para distintos sitios de América representaciones que aluden a la escena de monta, utilizando en las soluciones representacionales técnicas y referentes visuales propios de la cultura local. cabe destacar la presencia de soluciones representacionales similares en otros soportes y contextos rupestres de Patagonia (Anahi Re, comunicación personal; Martinic, 1987 y 1993), en el lago Nahuelhuapi, Neuquén, Argentina (Braicovic, 2007), en soportes rupestres de Nueva Escocia, Canadá, (Molyneaux, 1989)

y también en Coahuila, México¹¹. Estos casos refieren básicamente a la representación del caballo y/o la escena de monta y su estudio y caracterización debe ser atingente a los procesos de dominación colonial de estas respectivas áreas culturales (Fig. 15). Si los citamos aquí es porque su contrapunto nos permite visualizar una dimensión no suficientemente abordada sobre el complejo significativo y sus enunciados visuales, utilizado para representar a las figuras montadas que hemos interpretado como cristianos o españoles. El proceso de fusión de los significantes locales para la construcción de uno nuevo muestra que, con un telón de fondo en el que diversas sociedades indígenas americanas estaban construyendo sus propias modalidades para pensar y representar a los nuevos dominadores, cada una de ellas parece haberlo hecho recurriendo a sus propios significantes culturales. Más allá de la confluencia superficial de montar una figura antropomorfa sobre un cuadrúpedo icónicamente representativo a nivel local, lo que queremos destacar es que se produjeron conjuntos visuales específicos, con sus propias singularidades, contenidos culturales y connotaciones simbólicas.

¹⁰ En este punto seguimos la propuesta de Marcela Sepúlveda (2004) en su trabajo *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?*. La importancia de los rebaños de camélidos en la economía del sur andino fue planteada por Murra, señalando además la baja frecuencia de rebaños de camélidos en la parte norte de la cordillera andina, y por ende con una importancia muy limitada en la economía de esta última región (J. Murra, 2002 (1964): 308-327.

¹¹ <http://www2.milenio.com/node/50611>

Bibliografía

Abercrombie, Thomas. 2006 (1998) **Caminos de la Memoria y del Poder. Etnografía Historia de una Comunidad Andina**. Sierpe Comunicaciones. La Paz, Bolivia.

Albarracín-Jordán, Juan. **Petroglifos en el valle bajo de Tiwanaku, Bolivia**. *Boletín SIARB* 5, pp. 35-56. La Paz, Bolivia. 1991

Arenas, Marco y José Luis Martínez **Del camélido al caballo: alteridad, apropiación y resignificación en el arte rupestre colonial andino**; *Actas del VI Congreso de Antropología Chilena*, Valdivia, 2007 (en prensa)

Berenguer R., José, Victoria Castro, Carlos Aldunate, Carole Sinclair y Luis Cornejo. **Secuencia del Arte Rupestre en el Alto Loa: Una Hipótesis de Trabajo. Estudios en Arte Rupestre**. Museo Chileno de Arte Precolombino. pp. 87-108, Santiago. 1985

Berenguer, José. **El Evanescente Lenguaje del Arte Rupestre en los Andes Atacameños. Arte Rupestre en los Andes Atacameño**. Museo Chileno de Arte Precolombino. (J. Berenguer y F. Gallardo ed.) pp. 9-56, 1999.

Berenguer, José. **Cinco milenios de arte rupestre en los Andes atacameños: imágenes para lo humano, imágenes para lo divino**. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 9:75-108, 2004.

Berenguer, José. 2004b. **Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama**. Sirawi ediciones – Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago

Beyersdorff, Margot 1998. **Historia y drama ritual en los Andes bolivianos**. Plural-UMSA, La Paz.

Braicovich, Romina. **Observando la relación de los pueblos del Nahuel Huapi con su paisaje acuático a partir del estudio de canoas monóxilas**. *Actas del VI Congreso de antropología chilena*, Valdivia, en prensa, 2007.

Cummins, Thomas 1993. **La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca**; URBANO, H. (compilador): *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*: pp. 87-136, CER Bartolomé de Las Casas, Cusco

Encinas, Lorenzo 2008. **Plasman la otra cara de la conquista: Tribus antiguas que habitaron General Cepeda en Coahuila, dejaron testimonios en las piedras de su lucha contra el invasor español**. *Milenium.com*
(<http://www2.milenio.com/node/50611>), visitado en diciembre de 2008

Fernández Distel, Alicia A.. **Investigación sobre el Arte Rupestre Hispano –Indígena del N. O. de la República Argentina. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano** 3 (R. Quejerazu Ed.), pp. 172-198. SIARB, La Paz – Bolivia. 1992^a.

Fernández Distel, Alicia A. **Pinturas Rupestres Posteriores a la Conquista Española en Jujuy, San Lucas, Dep. Valle Grande, Argentina. Contribuciones al Estudio del**

Arte Rupestre Sudamericano 3 (R. Quejerazu Ed.), pp. 199-209. SIARB, La Paz – Bolivia, 1992b.

Fernández Distel, Alicia. **Tres Complejos con Arte Rupestre en la Provincia Modesto Omiste, Departamento de Potosí, Bolivia.** *Boletín SIARB* 8, pp. 55-89. La Paz –Bolivia, 1994.

Gallardo, Francisco et.al **Jinetes Sagrados en el desierto de Atacama: Un estudio de arte rupestre andino.** *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4, pp. 27-56, Santiago, 1990.

Gallardo, Francisco y Flora Vilches. **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, 1995.

Gallardo, Francisco. 2004. **El arte rupestre como ideología: Un ensayo acerca de pinturas y grabados en la localidad del río Salado (Desierto de Atacama, Norte de Chile)** *Chungara*, Volumen especial Tomo I, Universidad de Tarapacá pp. 427-440, Arica, 2004.

Hernández Llosas, M. I. **Secuencia Rupestre Humahuaca y Arqueología Regional** (Jujuy, Argentina). *Boletín SIARB* 6, pp. 29-40. La Paz – Bolivia, 1992.

Hernández Llosas, M. I. **Inkas y Españoles a la Conquista Simbólica del Territorio Huamahuaca: Sitios, Motivos y Ocupación Cultural del Paisaje.** *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* Vol. 11, N° 2, pp. 9-34. Santiago, 2006.

Horta, Helena. **Sectorización de estilos en el arte rupestre del Loa, norte de Chile. Segundas Jornadas de Arte y Arqueología.** J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo y C. Sinclair editores. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago, 2001.

Hostnig, Rainer. **Arte Rupestre Postcolombino de la Provincia Espinar, Cusco, Perú.** *Boletín SIARB* 18, pp. 40-64, La Paz – Bolivia. 2004.

Martínez C., José Luis y Marco Arenas. 2008. **Problematizaciones en torno al arte rupestre colonial en las áreas Centro Sur y Meridional Andin. Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de Las Américas**, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama (Eds.), Ediciones Universidad de Tarapacá, Arica.

Martínez C, José Luis. **Registros andinos al margen de la escritura: el arte rupestre colonial.** *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago (en prensa) 2009.

Martinic, Mateo. **El Juego de Naipes entre los Aonikenk. Anales del Instituto de La Patagonia.** Vol. 17, pp. 23-30, Punta Arenas, 1987

Martinic, Mateo. **Un Nuevo Conjunto de Naipes Aonikenk. En Anales del Instituto de La Patagonia.** Vol. 22, pp. 73-75. Punta Arenas, 1993-94.

Molineaux, Brian. 1989. **Concepts of Humans and Animals in Post-Contact Micmac Rock Art. "Animals into Art"**. Edited by H. Morphy. *One World Archaeology*; 7. London.

Niemeyer, Hans. **Petroglifos del río Salado o Chuschul**. *Boletín de Prehistoria de Chile* 1, pp. 85-92, Santiago, 1968.

Murra, John. **Rebaños y pastores en la economía del Tawantinsuyu. El mundo andino**. Población, medio ambiente y economía. pp. 248-260, IEP, Lima, 2002 (1964)

Paz Flores, M. Percy. 2004. **Llamayoc Andén. Mosaicos de las caravanas de llamas, Choquequirao, Cusco**. Ponencia presentada al I Simposio Nacional de Arte Rupestre. Cusco, Perú. (Resumen de Ponencias, versión digital en CD)

Rowe, John H. 2003. **Los Incas del Cuzco, siglos XVI – XVII – XVIII**. Instituto Nacional de Cultura Región Cuzco, Cuzco.

Sepúlveda, Marcela. 2008. **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*, 36, vol.2, pp. 437-449. Universidad de Tarapacá, Arica.

Sepúlveda, Marcela. 2004. **Arte rupestre en tiempos incaicos: Nuevos elementos para una vieja discusión. Lenguajes Visuales de los Incas**, Paola González C y Tamara L. Bray editores. BAR Internacional Series 1848, pp. 111-123, 2004.

Strecker, Matthias y Freddy Taboada. **Aymara rock art of lake Titicaca. Rock art Research**, Volume 21, number 2, pp. 111-125, 2008.

Taboada, Freddy. 1988. **Arte Rupestre de Chirapaca**. *Boletín SIARB* 2, pp. 29-36. La Paz – Bolivia, 1998.

Taboada, Freddy. **El Arte Rupestre Indígena de Chirapaca**, Depto. de La Paz, Bolivia". *Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano N° 3* (R. Quejerazu Ed.), pp. 111-117. SIARB, La Paz – Bolivia, 1992.

Vilches, Flora y Mauricio Uribe. **Grabados y pinturas del arte rupestre Tardío de Caspana. Estudios Atacameños**, pp. 18:73-87. San Pedro de Atacama, Chile. 1999.