

REGISTROS ANDINOS AL MARGEN DE LA ESCRITURA: EL ARTE RUPESTRE COLONIAL¹

ANDEAN NON-WRITTEN RECORDS: COLONIAL ROCK ART

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ C. *

Se propone que el arte rupestre fue un sistema de registro y comunicación andino que continuó en uso, con adaptaciones y cambios, durante el período colonial. Se pretende demostrar que, a pesar de algunos casos puntuales, el arte rupestre no era percibido por los españoles como un sistema activo que permitiera expresar y hacer circular imágenes, significados y pensamientos. Fue la ausencia de una mirada colonizadora y, por ende, represiva, la que permitió que funcionara al margen de los sistemas europeos, en especial de la escritura, precisamente el sistema impuesto por los españoles para los mismos fines.

Palabras clave: arte rupestre, sociedades andinas, período colonial

The paper proposes that rock art was a system used for recording and communicating in the Andes that continued in use, with some adaptations and changes, during the colonial period. It attempts to demonstrate that, except in special cases, rock art was not perceived by the Spaniards as an active system that enabled the expression and circulation of images, meaning and thoughts. It was the absence of a colonial—and therefore repressive—perspective that enabled the very system imposed by the Spanish for those aims, to operate outside of the traditional European systems, especially written ones.

Key words: rock art, Andean communities, colonial times

La pregunta esencial aquí es la del proceso mediante el cual los lectores, los espectadores o los oyentes dan sentido a los textos (o a las imágenes) que se apropian.

(Chartier 2005: 25)

IMÁGENES ANDINAS Y REPRESIÓN COLONIAL

Son bastante conocidas las referencias sobre el programa represivo llevado adelante por las autoridades españolas coloniales y por los evangelizadores contra algunos símbolos e imágenes andinas y sus soportes. En particular, se han citado reiteradamente aquellas disposiciones escritas durante la segunda mitad del siglo XVI. Las que incluyó, reiteradamente, el virrey Toledo en sus varias ordenanzas:

Item, porque de la costumbre envejecida que los indios tienen de pintar ídolos y figuras de demonios y animales a quien solían mochar en sus dühos, 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, proveereis, en entrando en cada repartimiento, que ningún oficial de aquí en adelante labre ni pinte las tales figuras so graves penas, las cuales executareis en sus personas y bienes, lo contrario haciendo. Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalareis que se pongan cruces y otras insignias de xpianos en sus casas y edificios (Duviols 1977: 297-298).

* José Luis Martínez C., Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad de Chile, email: jomarcer@u.uchile.cl

Que se borren los animales que los yndios pintan en qualquier parte. Y por quanto los dichos naturales tambien adoran algun genero de abes e animales, e para el dicho efeto los pintan e labran en los mates que hasen para beber de palo, y de plata, y en las puertas de sus casas y los tejan en los frontales, doseles de los altares, e los pintan en las paredes de las yglesias: ordeno y mando que los hagais raer, y quitar de las puertas donde los tubieren y prohibuireis que tanpoco los tejan en las ropas que visten [...] (ANB E 1764: N° 131, f. 89v, año 1574).

Y las de Albornoz y de Álvarez que también han sido mencionadas:

Asimismo ha(se) de tirar y destruir todos los basos antiguos que tienen con figuras y mandar que nos [sic] hagan ningunos en la dicha forma porque se les representa en todas las fiestas que hazen todo lo antiguo y para eso los tienen. E sacan a estos bailes en muchas provincias las divisas de los vencimientos de las naciones que han debelado, en especial de las armas del inga y sus dibisas, ansi en bestidos como en armas, y de los capitanes valerosos que ha havido entre ellos, como son sus bestidos axedrezados o con culebras pintadas que llaman amaros [...] (Albornoz 1967 [158...?]: 22).

Adoran asimismo las lagartijas, lagartos y culebras y víboras [y] mariposas; y de todos estos animalejos tenían figuras hechas, y las tienen pintadas en los vasos en que beben, y las labran en las ropas que visten. Y aunque es gala a su usanza por los colores que entretejen, en todo esto tenían superstición; y la tienen hoy día por razón de que en todos estos animalejos son agoreros.

[...]

Al león mochan según sus tontedades, viéndole pintado y esculpido, porque desta manera lo ponen: o en diversas maneras de vasijas de madera que tenían para beber en sus borracheras, o en los asientos en que se sientan, o en los edificios de sus casas, donde hay maderamientos. Esto lo ponen de manera que no parece lo que es conforme su intento, sino policia u ornato de lo que fabrican, y así nadie lo alcanza si no es [que] algunos sacerdotes, movidos de ver su dureza y tontedad, escudriñan todo lo que ven por el indicio y mala fama (Álvarez 1998 [1588]: 80-81).

Junto con llamar la atención simultáneamente a un conjunto de imágenes consideradas idolátricas (animales y aves) y a un conjunto de soportes (*queros*, textiles, tianas, “divisas”) adscritos a prácticas de memoria (“porque se les representa [...] todo lo antiguo y para eso los tienen”), estas citas revelan un interesante sesgo en la apreciación europea. Con la excepción de las pinturas o relieves hechos en las paredes de las iglesias y en los dinteles de las casas, se trata de un conjunto de artefactos portátiles, que podían ser sacados con ocasión de un determinado ritual y guardados posteriormente. Cumplían, así, con una condición material exigida a las “insignias” y “divisas” europeas: su carácter mueble y su potencialidad de ser objeto de conquista y apropiación, como señales de victorias (de memoria) sobre los adversarios.

No sé hasta qué punto estas referencias contribuyeron a dirigir nuestra mirada posterior, la de los antropólogos, arqueólogos y etnohistoriadores, hacia esos dominios

específicos de las representaciones andinas, oscureciendo o llevándonos a ignorar otros, que colonialmente parecieran haber sido igualmente importantes como soportes de posibles memorias. Me refiero al enorme conjunto de representaciones visuales que conocemos como arte rupestre. Considero aquí tanto a los sitios con arte rupestre prehispánico, ya fuera inkaico o de carácter más local o regional, que continuaron en uso durante el período colonial, como a los sitios con arte rupestre que pueden ser adscritos a este último período, es decir, contemporáneos a la instalación del sistema de dominación español.

En lo que sigue, trataré, primero, de mostrar algunos aspectos del funcionamiento colonial de este arte rupestre y, después, intentaré describir cuál fue la recepción que los españoles hicieron del mismo. En este trabajo pretendo demostrar que, a pesar de algunos casos puntuales, el arte rupestre no fue percibido por los europeos como lo que era: un sistema activo de registro y comunicación. Fue esa ausencia de una mirada colonizadora la que permitió que en diferentes lugares de los Andes se siguieran pintando y grabando imágenes, constituyéndose en un sistema transmisor de significados y pensamientos que funcionó al margen de la escritura, precisamente el medio impuesto por los españoles para los mismos fines.

EL ARTE RUPESTRE ANDINO COLONIAL²

Se trata de una práctica andina que sólo en los últimos veinte años ha empezado a llamar la atención de los arqueólogos y etnohistoriadores, puesto que hasta fechas muy recientes se suponía que ese sistema de registro y comunicación había desaparecido con la invasión europea y la posterior instalación del nuevo orden colonial.³ Más aun, cuando los arqueólogos encontraban manifestaciones de ese arte rupestre (normalmente cruces y jinetes, adscribibles iconográficamente a una etapa colonial), las excluían de los registros y de sus descripciones, por considerarlas como resultado de prácticas aisladas y ya despojadas de sentido y capacidad de significar.⁴ Y los etnohistoriadores, simplemente, las ignoramos como posibles registros. Sin embargo, cuando se observa la enorme dispersión espacial de los sitios con arte rupestre colonial, en especial en el sur andino (desde el Departamento del Cusco hacia el sur, el actual altiplano boliviano, el norte chileno y el noroeste argentino, alcanzando incluso el valle central chileno) y se advierte la existencia de varias regularidades temáticas y significantes, es difícil no concluir que se trató de un tipo de registro que puede dar cuenta de un conjunto

de enunciaciones hechas por las poblaciones andinas, al margen de la escritura y de la mayoría de los circuitos coloniales (véase fig. 1).⁵ Hay que reconocer, también, que la tarea se facilita por una característica notable del arte rupestre andino: “su marcada preferencia por temas altamente figurativos y representacionales” (Berenguer et al. 1999: 7).

¿A qué me refiero con “arte rupestre colonial”? Básicamente a un conjunto de representaciones sobre temas desarrollados a raíz de la invasión y la dominación europeas en los Andes. Se trata de imágenes, la mayoría pintadas y algunas grabadas, hechas en paneles rocosos, las más de las veces en los mismos sitios y paneles prehispánicos que registran una gran profundidad temporal y, en otras –las menos– en sitios únicos o nuevos. Al menos desde la etnohistoria la aproximación a este sistema de representaciones no parece una empresa fácil y, obviamente, aún no desarrollamos las herramientas metodológicas para hacerlo adecuadamente.

Los problemas metodológicos no son menores si se toma en cuenta que, si bien la dimensión más destacada del arte rupestre es precisamente su carácter visual, no se puede olvidar la importancia de su espacialidad, de la posible sacralidad o significación de los lugares en los que se emplazaban las imágenes. Probablemente, debiéramos considerar también los rituales, con sus danzas y músicas, como parte de un sistema extremadamente complejo.

A primera vista, lo que aparece ante nuestros ojos es un conjunto de paneles, muchas veces aislados, algunos con escenas más o menos complejas y otros, los más, sólo con algunas imágenes. ¿Cómo abordar ese conjunto de imágenes de jinetes, iglesias, curas o cruces; de escenas de violencia o enfrentamientos; de procesiones o bailes? ¿Por qué hacerlo, finalmente, si pudiera tratarse, simplemente, de expresiones artísticas, interesantes pero ajenas al campo de los etnohistoriadores?

El análisis comparativo de las imágenes obliga a detener la mirada. Se trata, a pesar de su variedad estilística, de un conjunto hasta ahora relativamente reducido de significantes: jinetes y cruces, los más populares y recurrentes; iglesias y campanarios, también sombreros españoles, algunos personajes entre los que se puede reconocer a curas y soldados; a los que se pueden agregar un cierto número de escenas más o menos restringidas temáticamente, tales como podrían ser procesiones, bailes y situaciones de enfrentamiento entre indígenas y jinetes (figs. 2a y b). Pareciera que, pese a la ausencia aparente de restricciones temáticas, el arte rupestre colonial fue empleado como un soporte en el que se podía representar un número limitado de

enunciados visuales, algunos de los cuales se encuentran únicamente en esos paneles pintados y grabados. La representación de la violencia colonialista desde las comunidades andinas (fig. 3), por ejemplo, está aquí, en el arte rupestre y no en los *queros* con todo su despliegue de escenas, ni en los *jarawi* o representaciones públicas, que tenían otros espacios de circulación y diferentes públicos de acogida.⁶

Es también en este arte rupestre que aparece con claridad el impacto provocado por la evangelización y por los procesos de extirpación de idolatrías, en términos propiamente andinos y no como resultado de los interrogatorios llevados adelante por los curas españoles. Más aún, es este arte rupestre el que nos proporciona algunas de las primeras configuraciones simbólicas sobre los curas, como personajes –a veces aterradores– engarfiados de cruces, con sus sotanas y emblemas de autoridad, como los sombreros (figs. 4a y b) (Martínez & Arenas 2008). Lo que me resulta interesante es que se trata de proposiciones visuales hechas a partir de las lógicas andinas de pensamiento y representación y no producto de una escritura colonial, que termina por imponer sus propias pautas narrativas.

No se trata únicamente del hecho de que es posible entrever un cierto conjunto acotado de significantes y de temáticas, sino de que en ellas es posible advertir otros rasgos en común.⁷ En algunos casos, las semejanzas estilísticas en el tratamiento de los temas rupestres han llevado a algunos estudiosos a suponer, incluso, la existencia de “escuelas”, de prácticas sistematizadas y sometidas a un determinado tipo de parámetros representacionales (p. e., Hostnig 2004).

Por otra parte, al convivir o coexistir con las imágenes prehispánicas, las pinturas y grabados rupestres coloniales se convierten en un interesante caso de transformaciones (de significantes, de tipo de enunciados, de sistemas representacionales incluso), *dentro* de una continuidad cultural dada por el uso del mismo espacio de los sitios prehispánicos y por la persistencia del empleo de las mismas superficies rocosas. Los arqueólogos han hecho notar cómo, a diferencia de los actos de represión religiosa, en los que las cruces directamente intervienen la pintura existente, raspándola o dificultando su visión, esta convivencia entre lo anterior y lo contemporáneo destaca porque las imágenes coloniales andinas no dañan lo preexistente (fig. 5).⁸ A pesar de que la coexistencia de materiales y significantes prehispánicos y coloniales en un mismo espacio se dio también en el caso de aquellos otros soportes que los españoles sí identificaron como objetos de memoria –los *queros*, los *taqui* y *jarawi*, o los textiles, por ejemplo–, me parece que este es un tipo de coexistencia activa de



Figura 1. Algunos de los sitios con arte rupestre colonial utilizados en este trabajo. Tomado de Martínez y Arenas (2008).
 Figure 1. Some of the rock art sites mentioned in this paper. Taken from Martínez & Arenas (2008).

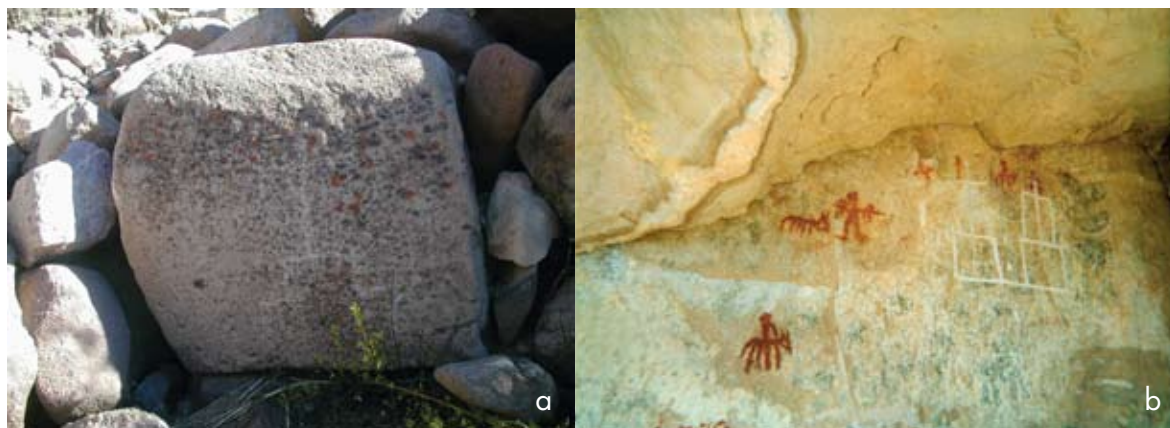


Figura 2. Las cruces y los jinetes constituyen los signos más recurrentes en el arte rupestre colonial. a) Cruz grabada en Socoroma (Región de Arica-Parinacota), foto cortesía de Daniela Valenzuela; b) Jinetes pintados en un panel sobre los cuales se grabó posteriormente una iglesia. El panel fue fotografiado por Cecilia Sanhueza, en un viaje de prospección por la puna de Jujuy.

Figure 2. Crosses and riders are the most recurring images in colonial rock art. a) Engraved cross at Socoroma (Arica-Parinacota Region); photo courtesy of Daniela Valenzuela. b) Riders painted on a panel, with later engraving of a church. Photographed by Cecilia Sanhueza on an exploratory trip to the Jujuy high plateau.



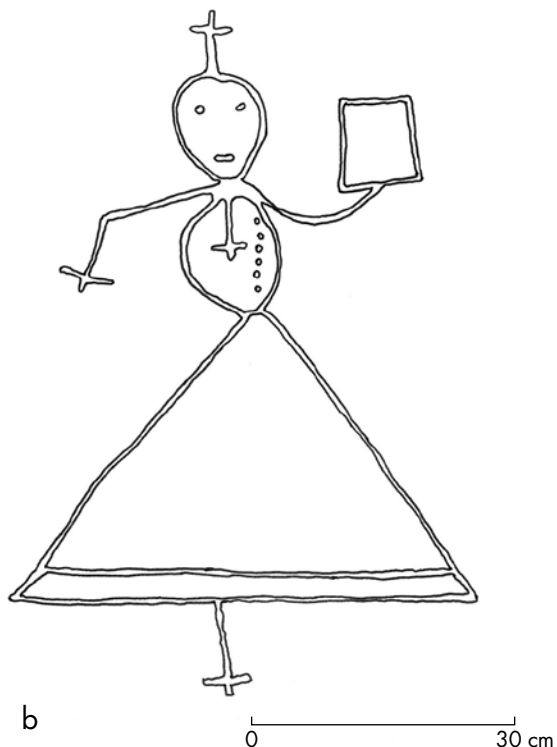
Figura 3. Detalle de un enfrentamiento, sitio Los Pintados (Sapagua), Jujuy, en Aschero (1999: 131).

Figure 3. Detail of armed encounter, Los Pintados site (Sapagua), Jujuy, in Aschero (1999: 131).

significantes de dos épocas en un mismo lugar y tipo de soporte, que no parece haberse dado con mucha frecuencia en los otros casos.

Se trata, en realidad, de una coexistencia de tiempos-mundos, un pasado precolonial (un *purum pacha*, si

se quiere, ya sea de los inkas, de los antepasados o de los gentiles, en una versión más contemporánea), con un presente (un *kay pacha*, el de los andinos coloniales, en este caso) que se da en varios planos. En primer lugar, en la permanencia misma de las imágenes



Figuras 4a y b. En el sitio Toro Muerto (quebrada El Tábaco, Región de Coquimbo) son frecuentes las representaciones de curas católicos con sotanas y cruces en sus manos; foto y dibujo de Marco Arenas.

Figures 4a and b. At the Toro Muerto site (El Tábaco ravine, Coquimbo Region), images of robed Catholic priests with crosses in hand are common; photo and drawing by Marco Arenas.

prehispánicas en los entornos sociales y culturales de las comunidades y su incorporación a un sistema de lugares del paisaje que forman parte de las memorias sociales locales, como lo ha propuesto Abercrombie (2006). En segundo lugar, porque al continuar utilizando los mismos sitios y parte de los antiguos paneles, tanto los especialistas pintores y grabadores, como aquellos que acudían a los rituales, convivían con esas imágenes. Aun cuando no estamos en condiciones de saber cómo se daba ese nuevo contexto interpretativo, me parece evidente que los hombres andinos debieron elaborar discursos explicativos que integraran los significantes prehispánicos con los nuevos, los coloniales.

Creo que la alternativa contraria, la de registrar nuevos contenidos, a través de nuevos significantes y en nuevos sitios y paredes rocosas, permite dimensionar algo mejor lo que estoy tratando de resaltar. El sitio Toro Muerto, en lo que hoy se conoce como Norte Chico chileno (véase fig. 1), muestra que ese tipo de posibilidades también fue explorado por algunos andinos (Arenas 2008). Sin embargo, hasta ahora los registros arqueológicos en otras partes del espacio andino señalan que las opciones se decantaron mayoritariamente por la

continuidad en el uso de los mismos espacios sagrados prehispánicos y por la utilización y reutilización de los mismos paneles.

El manejo colonial del arte rupestre como sistema de soporte para registrar ciertos temas y nuevas narrativas, en algunos casos no parece haber sido un acto casual. Hostnig (2004: 46) llamó la atención sobre un aspecto sugerente. Al parecer, en la Provincia de Espinar (Departamento del Cusco), las técnicas basadas en pinturas parietales habían sido abandonadas y reemplazadas por los grabados rupestres, varios siglos antes de la llegada de los españoles, justo hasta el período colonial, momento en el que se habría registrado una vuelta al empleo de esas antiguas técnicas de registro en pintura para construir nuevos significantes y producir nuevos textos visuales.⁹ Es difícil no ver en este cambio tecnológico local, en esa vuelta a viejas prácticas de representación visual por parte de un conjunto determinado de comunidades, una actitud cultural que evidencia tanto una necesidad comunicacional, un *tener que decir* que busca otras formas de manifestación, como una actitud consciente de búsqueda de cómo describir o enunciar las nuevas realidades.



Figura 5. El jinete, ubicado en una de las caras del bloque rocoso, no interfiere o daña los grabados prehispánicos de las otras caras de la roca; en Troncoso (2005: 49).

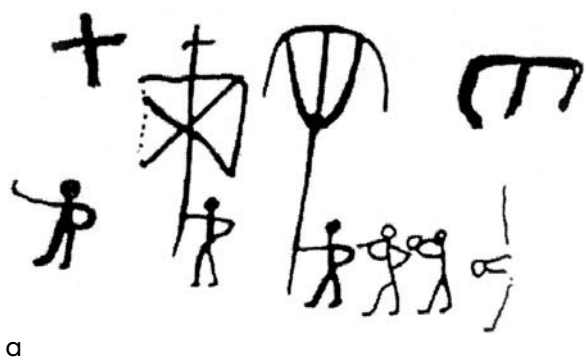
Figure 5. The rider, located on one of the boulder faces, does not interfere with damage the pre-Hispanic engravings found on the other faces of the rock; in Troncoso (2005: 49).

Representar las situaciones coloniales, con nuevos sujetos y características, parece haber requerido de importantes esfuerzos entre las distintas comunidades, para ser capaces de construir nuevos significantes que dieran cuenta de esas otras realidades. Que permitieran, por ejemplo, hablar acerca de los españoles (de los otros), de sus acciones tales como la evangelización o la violencia (fig. 6), o de las nuevas prácticas incorporadas por el catolicismo, tales como algunos bailes y procesiones (figs. 7a y b). Me parece que estamos en presencia de un poderoso esfuerzo social e intelectual realizado por diferentes poblaciones andinas para registrar sus nuevas condiciones de dominación. ¿Cómo se logra construir un nuevo lenguaje visual, que transmita socialmente todo esto? Algo ya ha sido planteado por algunos autores.¹⁰ Sorprende descubrir que hay muchos elementos en común entre los diferentes paneles, más allá de sus diferencias estilísticas, de las distancias geográficas y



Figura 6. Escena de enfrentamiento, en el panel 2, del sitio Loa 31-2, Aiquina, río Loa, Región de Antofagasta; en Gallardo et al. (1990: 31).

Figure 6. Scene of armed conflict, on Panel 2, Loa 31-2 site, Aiquina, Loa River, Antofagasta Region, in Gallardo et al. (1990: 31).



a



b

Figura 7. Detalle de un panel con la representación de una procesión religiosa, Morocaque, sitio 2 (Cusco): a) dibujo en Hostnig (2004: 63); b) fotografía cortesía de R. Hostnig.

Figure 7. Detail of a panel with image of a religious procession, Morocaque, site 2 (Cusco): a) drawing in Hostnig (2004: 63); b) photo courtesy of R. Hostnig.

del desconocimiento mutuo que tenían los artífices de unas y otras pinturas y grabados. Tal pareciera que las imágenes circulaban, que las soluciones visuales más adecuadas eran adoptadas por unos y otros e integradas a los nuevos contextos de enunciación. No se trata, por cierto, de una situación novedosa. Como una posible explicación de los elementos compartidos, Berenguer (2004a: 101) ha postulado la existencia de “similitudes de larga distancia” en el arte rupestre, sosteniendo que ellas sugieren “un amplio intercambio de información, donde ciertos conceptos visuales circulan en diferentes soportes portátiles a través de extensas redes de interacción regional”. Aunque se estaba refiriendo a un período muy anterior, el Formativo Tardío (*ca.* 1-950 DC), sus materiales abarcan un área bastante aproximada a la tratada aquí: Tiwanaku en el altiplano boliviano, Tarapacá y Atacama, en el norte de Chile. Para tiempos mucho más próximos a los tratados aquí, Aschero (2000: 15 y ss.) —que compara lo ocurrido en el Período Formativo Temprano con lo observable durante el Período de Desarrollos Regionales— ha llamado igualmente la atención sobre la marcada homogeneidad que se advierte en los patrones de diseño de las figuras humanas y de camélidos en los sitios de arte rupestre del área circumpuneña.¹¹ Para este autor, lo que está en juego en esta situación es un “resultado de interacciones entre comunidades, las que resultan en un intercambio de información sobre temáticas, significados o creencias compartidas” (Aschero 2000: 37). ¿Por qué no pensar en la posibilidad de que algunas imágenes, que ciertas soluciones estéticas más exitosas o con mayor eficacia simbólica pudieran efectivamente haber circulado también colonialmente entre distintas comunidades andinas, más allá de las prácticas locales?

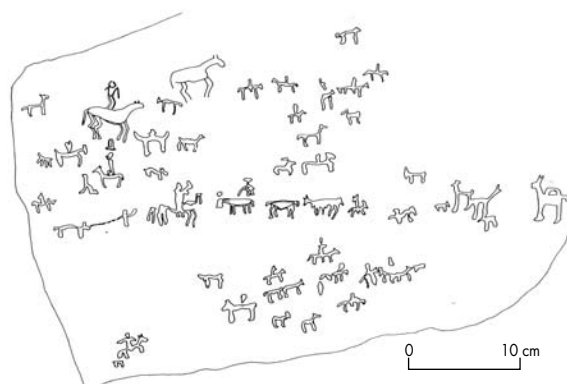


Figura 8. Posibles momentos iniciales de la construcción del significante ecuestre; se advierte el proceso de superposición de una figura antropomorfa sobre un camélido. Panel localizado entre los sitios Loa 36 y Loa 37, Aiquina, río Loa, Región de Antofagasta; en Gallardo et al. (1990: 47).

Figure 8. Possible beginnings of an equestrian signifier; there are overlaid figures of a human riding a camelid. Panel located between the Loa 36 and Loa 37 sites, Aiquina, Loa River, Antofagasta Region, in Gallardo et al. (1990: 47).

Algo de esto pareciera haber ocurrido, por ejemplo, con la construcción de la figura ecuestre, parte del nuevo conjunto de significantes andinos sobre los españoles. Los análisis (Gallardo et al. 1990; Hostnig 2004; Arenas & Martínez 2007) sugieren que hubo un proceso de resignificación y transformación de dos significantes, anteriormente presentados siempre como separados: por una parte, las figuras humanas, que primero fueron superpuestas sobre un camélido y, en un segundo momento, fueron montadas sobre un cuadrúpedo, y la transformación de esos mismos camélidos en caballos, con todas las adaptaciones visuales que ello significó (fig. 8). Pero el proceso no se detuvo ahí, puesto que también implicó la construcción de un cierto consenso respecto

del conjunto significativo que serviría para representar a los españoles, un consenso referido a cuáles podrían ser los significantes para que, aquí y allá –independientemente aun de si en una comunidad se hablaba quechua y en otra aymara, puquina, kunza u otra lengua–, los españoles fueran reconocidos visualmente como tales: a través de las figuras ecuestres, es cierto, pero también a través de otros atributos tales como los sombreros, y de las espadas o las lanzas (fig. 9) (para una descripción más detallada de estos significantes, véase Arenas & Martínez 2007; Martínez & Arenas 2008). Puede que, más adelante, surjan nuevos atributos o que aprendamos a reconocer otros que aún no sabemos percibir y, menos, identificar; pero se trata de un conjunto significativo muy consistente y recurrente. Un rasgo que debe ser analizado todavía, es que al parecer además esas figuras fueron representadas generalmente en plural: en grupos de varios jinetes (fig. 10). Aunque efectivamente existen algunos paneles en los que aparece, solitaria, una figura



Figura 9. Jinetes con sombreros y lanzas, sitio Chirapaca (Departamento de La Paz, Bolivia), en Taboada (1992).
Figure 9. Riders with hats and lances, Chirapaca site (Department of La Paz, Bolivia), in Taboada (1992).

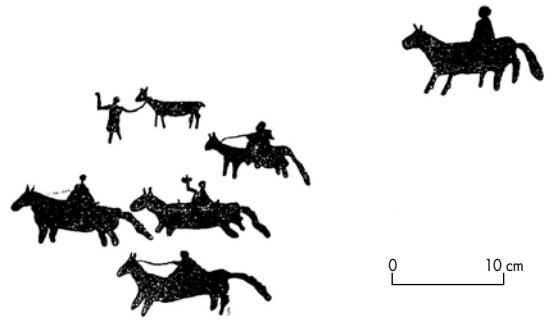


Figura 10. Grupo de jinetes, sitio Casa del Sol 11, Jujuy, en Fernández Distel (1992b).

Figure 10. Group of riders, Casa del Sol site 11, Jujuy, in Fernández Distel (1992b).

ecuestre, las representaciones más popularizadas son de varios jinetes, como si la enunciación visual requiriera del plural, de un cierto énfasis o redundancia.¹²

La representación de europeos a partir del signo visual “jinetes” se encuentra en diversos lugares de América y en distintas épocas, véanse, por ejemplo, las pinturas del lago Nahuel Huapi en el sur de Argentina (Braicovich 2007), de Rincón del Toro y Loma de Julio, en Coahuila, México (Encinas 2008), o de la Patagonia chilena (Martinic 1993-94). En cada caso, sin embargo, se pueden apreciar variaciones de los atributos formales de las figuras, lo que sugiere la posibilidad de que cada cultura construyera sus propios conjuntos significantes a partir de sus propias valoraciones culturales.

Con la representación de las iglesias ocurre algo bastante similar. También en ellas es posible percibir, independientemente de la dispersión geográfica de los sitios, algunos elementos en común.¹³ Por ejemplo, el énfasis en la representación de detalles estructurales y arquitectónicos y la presencia de campanarios (figs. 11a, b y c).¹⁴ Y algo similar puede señalarse respecto de las cruces, también altamente formalizadas (figs. 12a y b).

En un trabajo anterior, ante elementos que nos parecían comunes entre algunas láminas de Guamán Poma y ciertas representaciones de arte rupestre colonial, sugerimos la posibilidad de considerar una suerte de modelos comunes, de imágenes que circulaban y que eran incorporadas a los repertorios locales (Martínez & Arenas 2008). Pero me parece que también es posible ir un poco más allá aún, para sugerir que lo que parece estar operando también son ciertas categorías culturales, ciertas maneras de construir una visualidad y de representar nuevas situaciones.

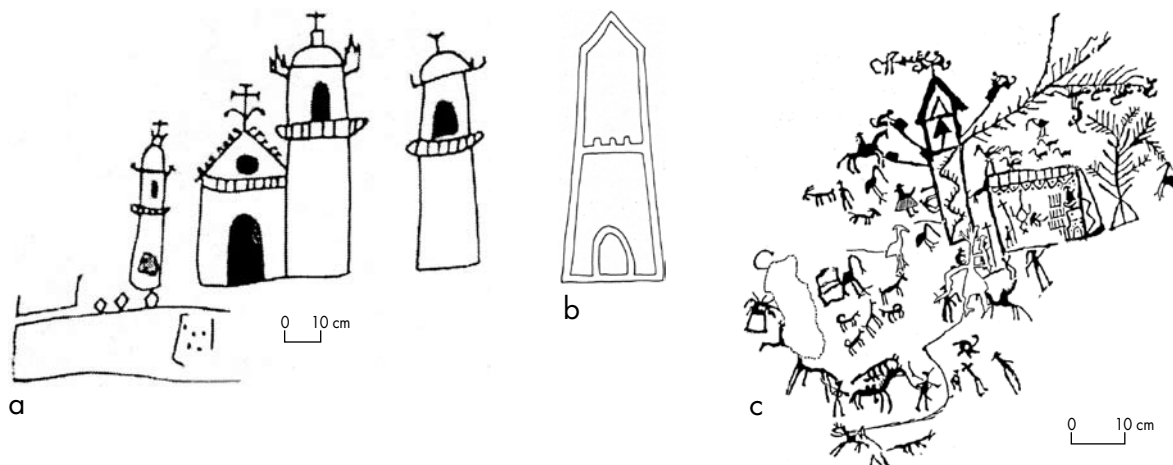


Figura 11. a) Iglesias con campanarios, grabado rupestre de Hutumayo, Provincia de Espinar, Cusco (Hostnig 2004); b) Campanario en Mamiña, Región de Antofagasta (Chacama, Briones & Espinosa 1988-1989); c) Iglesia con campanario y detalle interior de escalera, Chirapaca, Departamento de La Paz, Bolivia (Taboada 1992).
 Figure 11. a) Churches with bell towers, rock engraving at Hutumayo, Espinar province, Cusco (Hostnig 2004); b) Bell tower at Mamiña, Antofagasta Region (Chacama, Briones & Espinosa 1988-1989); c) Church with bell tower and interior detail of staircase, Chirapaca, Department of La Paz, Bolivia (Taboada 1992).



Figura 12. a) Representación de cruz de calvario con pedestal, en el sitio Alero Zurita, río Loa, Región de Antofagasta (Berenguer 1999: 48); b) Varias cruces grabadas en un bloque rocoso del sitio Toro Muerto (fotografía gentileza de Marco Arenas).
 Figure 12. a) An image of a Calvary cross with pedestal at the Alero Zurita site, Loa River, Antofagasta Region (Berenguer 1999: 48); b) A number of crosses engraved on a boulder at the Toro Muerto site (photo courtesy of Marco Arenas).

¿MEMORIAS Y REGISTROS ANDINOS COLONIALES? APROXIMACIONES DESDE LA ETNOHISTORIA

Más allá de presentar un breve catálogo de imágenes concretas, tales como jinetes, caballos, iglesias, cruces, etc., ¿qué podemos decir de este arte rupestre? ¿De qué hablaba?

Ciertas imágenes, como los sombreros y bonetes, usados en los rituales de investidura de los curas

españoles, aparentemente podrían estar remitiendo a categorías más o menos abstractas o conceptuales, como la representación de emblemas coloniales de autoridad y poder.¹⁵ Varias de las representaciones de grupos de jinetes armados podrían caer igualmente en esta categoría, si los pensamos como una de las formas posibles de representar a los “otros”, a los españoles como conjunto y no como figuras concretas que remitiesen a tal o cual personaje o partida de conquista o pacificación.

En otras composiciones, sin embargo, la posibilidad de que las imágenes remitan a una situación más específica, la de una determinada procesión o baile, por ejemplo, con sus trajes únicos, no puede ser descartada.¹⁶

¿Qué se jugaba en esos lugares y con esas pinturas o grabados? ¿La construcción de nuevas categorías narrativas, para dar cuenta de la situación colonial, para poder representarla y pensar acerca de ella? ¿El solo registro de “lo acontecido”? ¿Por qué no pensar, también, que se trata de imágenes de poder o con poder, de un poder *sobre* lo representado?

Otra dimensión puede ser también explorada. En un primer intento de agrupar temáticamente las imágenes y escenas, pareciera que las pinturas y grabados rupestres hablaban sobre un presente andino, el colonial, con cruces, iglesias, cementerios y procesiones, pero también con jinetes armados y posibles curas extirpadores de idolatrías. En otras palabras, parte del mundo colonial indígena que se estaba construyendo.¹⁷ Pero algunas otras escenas, sin embargo, parecen remitir a acontecimientos de un pasado relativamente reciente, también colonial. Creo que los conjuntos que parecen representar enfrentamientos entre andinos y jinetes pueden corresponder a este segundo grupo, registrando, tal vez, algunos acontecimientos considerados por esos grupos andinos como importantes o de una significación especial (fig. 13). Tal vez estamos aquí frente a formas culturalmente andinas de conceptualizar y de registrar ciertos acontecimientos.¹⁸

En el arte rupestre colonial andino ocurre una situación que llama la atención. A diferencia, por ejemplo, del sistema de representaciones figurativas de los *queeros* de madera –también coloniales– que construyeron nuevos



Figura 13. El panel muestra una asociación entre un jinete y lo que parece ser un grupo de personas unidas con una soga o cuerda, posiblemente prisioneros (sitio Pintoscayoc 1, quebrada de Humahuaca), según Hernández Llosas (2006: 24).

Figure 13. The panel shows an association between a rider and what appears to be a group of people tied together with a rope or cord, possibly prisoners (Pintoscayoc 1 site, Humahuaca ravine), according to Hernández Llosas (2006: 24).

significantes visuales tanto para representar temáticamente lo colonial como lo prehispánico, en el arte rupestre pareciera que la construcción de nuevas imágenes se restringió a aquellas que remitían a lo colonial. Aún no hemos sido capaces de identificar nuevos significantes, elaborados colonialmente para representar al pasado preeuropeo.¹⁹ Algo similar a unas memorias andinas coloniales, tal como han sido descritas por diversos autores (Espinoza 1989; Cummins 1993; Estenssoro 2005) y que puede percibirse en las maneras de representar a los inkas en las pinturas, como en los *queeros* y aun en las vestimentas usadas en los *jarawi*.

Sin embargo, la sola coexistencia de las nuevas imágenes con las preexistentes en los antiguos paneles de piedra prehispánicos permite suponer que la relación colonial andina con el pasado era igualmente activa. Tal vez aquí no se necesitó recurrir a nuevos significantes para remitir a un pasado, puesto que ellos estaban ahí, sin la represión a la que fueron sometidos los emblemas e insignias que remitían directamente al aparato de poder estatal cusqueño, por ejemplo.

¿Se puede, entonces, hablar de memorias andinas registradas colonialmente y transmitidas a través del arte rupestre? Si se considera esa primera agrupación temática temporal a la que me referí anteriormente, me parece que la respuesta puede ser afirmativa. Se trataría de un tipo de soporte que permitió tanto el registro de lo actual, de lo contemporáneo, como la inscripción de una memoria sobre algunos acontecimientos o procesos ocurridos a partir del siglo xvi.

Pero esta respuesta estaría incompleta respecto de las posibles formas de memoria y su actualización, que estarían presentes en el funcionamiento del arte rupestre colonial, si no se amplía la mirada hacia algunas de las prácticas rituales que se desarrollaban en esos lugares con pinturas y grabados. Porque no se trata tan solo de una mirada, de una decodificación de lo inscrito en la piedra, como si fuera un acto más de lectura, sino de recuperar algunas de las dimensiones más activas de un sistema que parece haber sido bastante complejo y que requería del empleo conjunto de determinados soportes físicos, de su ubicación en espacios probablemente cargados de significación y de la realización de ciertos rituales, tal vez muchos de ellos acompañados de bailes y música.²⁰

ARTE RUPESTRE Y PRÁCTICAS ANDINAS COLONIALES

Al igual que con otras prácticas andinas, los rituales realizados en los sitios con arte rupestre continuaron

ocurriendo, pese a la represión y a la destrucción de varios de ellos. Es posible que en muchas comunidades, bajo un proceso de evangelización persistente, la mayoría de esos sitios cayeran paulatinamente en desuso o fueran, derechamente, demonizados, como parece ocurrir hasta hoy, de acuerdo a distintos relatos etnográficos (Gallardo et al. 1990; Castro & Gallardo 1995-1996; Morales 1997; Hostnig 2004: 52; Cruz 2006) en los que tanto los lugares como las imágenes son consideradas “peligrosas” y requieren de la realización de rituales de protección por parte de los transeúntes. En otros sitios, sin embargo, los rituales continuaron, y algunos procesos de extirpación, a lo largo de los siglos xvii y xviii, dan cuenta de ello:

[...] y auiendo ido poco mas de media legua del dicho pueblo el dicho Vicario a pie por caminos muy asperos riscos y despeñaderos descubrieron los susos dichos onze machayes echos a modo de aposentillos debajo de peñascos muy grandes // con unas puertas muy pequeñas las quales dichas peñas y paredes estaban salpicadas de sangre fresca y antigua y *señales figuras de su antigualla* (Duviols 2003: 183-184; el énfasis es mío).

En García (1994: 497-498) se relatan procesos de extirpación de idolatrías realizados en Catajumbo, Perú, en 1725, y los rituales asociados: “[...] estaba pintado un hidolo en forma de llama al qual iban todos sus maiores a dar adoración [...] avia varias pinturas de hombres y mugeres y que cogiendo cada uno en su mente a lo que le parecía iba a pedir allí [...]”.²¹

Más aún, los rituales efectuados en los sitios con arte rupestre, documentados para los siglos xvi, xvii y xviii, parecen haber continuado. Ya en el siglo xix un viajero inglés, William Bollaert, describió asimismo rituales realizados en Paracas, esta vez con los geoglifos existentes en esa pampa:

Es de considerables dimensiones y muy probablemente [ha sido] la obra de los nativos antes de la Conquista. La punta central de esta figura de aspecto de tridente, tiene doscientos pies de largo y las líneas [de contorno] diez yardas de ancho. Es visitada anualmente por los indígenas que apartan de ella la arena que pudo haberse acumulado, realizando una fiesta o celebración. Imagino que su parte inferior es una huaca o tumba (Bollaert 1975 [1860]: 472).

La cita anterior corresponde a pleno período republicano peruano, y son también diversas las referencias a rituales, algunos incluso con ofrendas de sangre y bailes como las descritas para el período colonial, que se realizan hasta el día de hoy, tanto en Bolivia como en Perú y el norte de Chile (Strecker & Taboada 1992; Querejazu Lewis 1994; Berenguer 1995: 31; Hostnig 2004: 46).

La realización de este tipo de rituales nos pone ante un tema que, me parece, tiene directa incidencia en la

discusión acerca de los sistemas de registro y soportes de memorias andinas coloniales que han estado en la discusión de este trabajo: la pervivencia de prácticas rituales en sitios sagrados prehispánicos sugiere un grado de continuidad de ciertos cultos, en una magnitud y características que aún no podemos precisar. Del mismo modo, alude a la persistencia de una cierta memoria sobre algunas divinidades andinas prehispánicas o, al menos, de la idea de las mismas, aun cuando muchas de ellas puedan haber sido incorporadas a los nuevos circuitos religiosos católicos, como ha pasado con tantas divinidades andinas.²²

Efectivamente, las imágenes rupestres prehispánicas parecieran haber sido integradas por diversas comunidades andinas, al menos conceptualmente, como parte de un tiempo-mundo no católico, previo a la evangelización.²³ Éste ha sido comúnmente atribuido a los *machu* en el sur andino peruano, a las *chullpas* o los *gentiles* en el altiplano boliviano y el norte de Chile, o al tiempo “de los inkas”.²⁴ En las proximidades de la ciudad de Sucre, en el espacio étnico de los jalq’a, las imágenes pintadas o grabadas en las piedras son entendidas, hasta ahora, como parte de un pasado inkaico legado directamente a las actuales poblaciones andinas: “El inka dejó escrito para nosotros”.²⁵ Lo mismo ocurre con las pinturas de la quebrada de Quezala, donde están directamente adscritas a un tiempo anterior a la llegada de los europeos, como parte del mundo de “los gentiles” (Morales 1997).²⁶

Son varias, entonces, las dimensiones del arte rupestre que podrían ser consideradas como parte de un dominio de representaciones y como un sistema de soportes. Fueron esas las que permitieron la pervivencia de espacios propios de registro y comunicación, de algunas de las prácticas rituales, y la construcción de memorias coloniales. Respecto de estas últimas, me parece que deben ser entendidas como narraciones permanentemente actualizadas a partir de antiguos relatos (los proporcionados por los antiguos signos pintados y grabados) a las que se les fueron incorporando nuevos contenidos y significantes (los coloniales), ya sea sobre un presente andino (el local de cada comunidad, al menos), como varias posibles representaciones de los pasados de cada colectivo (de algunas de sus divinidades, de los *pacha*, de acontecimientos, de conceptos y significantes), que parecen tener eficacia simbólica hasta la actualidad.

Quisiera atreverme a dar un paso más allá, puesto que me parece que estas dimensiones del arte rupestre colonial nos ponen directamente en medio de una reflexión sobre las formas de las memorias andinas que no puede soslayarse; sobre cómo operaba aquello que

podríamos llamar una “conciencia histórica andina”, tal como lo han buscado y postulado diversos autores (véase p. e., Molinié 1997; Abercrombie 2006; Salomon et al. 2006). Creo que el arte rupestre cumple con varios aspectos que esos autores han puesto de relieve. Por una parte, porque lo entrevisto permite sugerir que estarían presentes tanto las formas performativas como las narrativas de las memorias, a las que aludía Molinié (1997: 694). El modo performativo admitiría relacionarse con el pasado a través de acciones realizadas, como los rituales frente a los paneles, sin necesidad de elaborar un relato específico acerca de ello, al igual que lo ocurrido en los rituales con las cruces de la fiesta de Cruzvelacuy, en Yucay (Molinié 1997: 696 y ss.). Por otra parte, también podemos reconocer las memorias narrativas, a las que sí les podemos suponer la existencia de un relato propio, aun cuando se haya perdido, evidenciadas en las escenas de violencia y, por qué no, en aquellos paneles que parecen dar cuenta de situaciones de evangelización o extirpación de idolatrías. Una narrativa próxima, tal vez, a la que pareciera dar cuenta de los *quipus* de Rapaz, con figuras tejidas de soldados de las guerras de la Independencia peruana (Salomon et al. 2006). ¿Se integraron estos sitios con pinturas y grabados a los “senderos de memoria” (Abercrombie 2006) de sus propias comunidades? ¿Contribuyeron así a la conformación de memorias sociales concretas, ligadas a lo local? Creo que en el arte rupestre se presenta, también, esa condición de elaboración colectiva, no abstracta (una “memoria colonial común a todos”), sino elaborada por los propios andinos, que les permitieran “comprender las hegemonías a que están sujetos, con el fin de redespargarlas creativamente en forma de contrahegemonías” (Abercrombie 2006: 59, énfasis del autor). Creo que esta dimensión está claramente presente en muchos de los enunciados visuales del arte rupestre colonial; en esos registros que daban cuenta de cómo se iba construyendo esa sociedad colonial, identificando a sus diferentes actores (los andinos, pero también los españoles, ya fuesen soldados, curas o, simplemente, jinetes).

En esta misma línea de reflexión, quisiera traer a colación la propuesta de Berenguer (2004a: 98 y ss.) respecto de las dos dimensiones que, hasta donde podemos pensarlo, tendrían las prácticas visuales rupestres: una, las de las “imágenes para lo divino”, evidente en muchos de los lugares escogidos para pintar y grabar y en los rituales que allí se hacían; la otra, la de las “imágenes para lo humano”, la dimensión de registro, probablemente de lo considerado importante y trascendente, pero, también es posible, de algunos aspectos de lo cotidiano.

ARTE RUPESTRE Y MIRADAS COLONIALES

Dispersos en toda una vastísima red de lugares por gran parte del espacio andino, los sitios con pinturas o grabados, con petroglifos y geoglifos no podrían, aparentemente, haber pasado desapercibidos ante los ojos europeos. Situados al lado de los caminos o en aleros rocosos o cuevas, visibles algunos a muchos kilómetros de distancia, y otros tan enormes por su monumentalidad (como los de Nazca), es llamativo que no hubieran sido incorporados en las listas confeccionadas para la represión y el control de las memorias andinas.

En un trabajo anterior (Martínez 2009) planteé la posibilidad de entender las prácticas represivas coloniales no sólo como un intento de controlar prácticas y soportes que podían ser considerados como idolátricos o simplemente rememorativos.²⁷ En la imposición de la sociedad colonial sobre las poblaciones andinas hubo una dimensión de control de la palabra, de las narrativas, del pensamiento y hasta de los imaginarios nativos que no podemos desconocer (Gruzinski 1991; Bernand & Gruzinski 1992; Salomon 1994). Y sistemas visuales como los que tenían por soporte al arte rupestre, con el enorme potencial comunicacional y contrahegemónico que acabamos de revisar, no debieran haber pasado desapercibidos.

¿Por qué, por ejemplo, son tan escasas las referencias acerca de las cruces andinas, las *chakana*, representadas ampliamente en muchos paneles rupestres? (fig. 14). Ellas podrían haber sido incorporadas al discurso evangelizador,

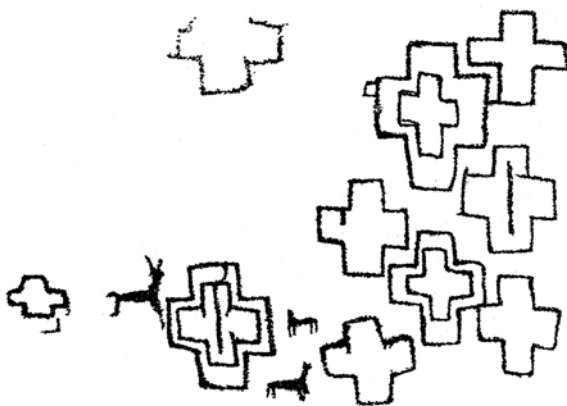


Figura 14. Chakana, o cruz andina, de brazos iguales y de amplia difusión prehispánica, sitio Santa Bárbara SBA-144/II, río Loa; en Berenguer (2004: 477).

Figure 14. Chakana, or Andean equal-armed cross, widely found in pre-Hispanic times, Santa Bárbara SBA-144/II site, Loa River; in Berenguer (2004: 477).

como una posible muestra de un conocimiento previo de Dios por parte de las poblaciones andinas, una demostración que muchos sacerdotes y evangelizadores buscaban abiertamente. Sin embargo, las cruces milagrosamente “descubiertas” fueron “de bulto”, como se decía en el siglo XVI, para referirse a objetos tridimensionales, como las de Carabuco y de Tarija (Ramos Gavilán 1976 [1621]; Mendoza 1976 [1665]), y no bidimensionales o planas, como las pintadas o grabadas.

El arte rupestre es una práctica cultural prácticamente universal y es muy probable que en la España del siglo XVI fueran conocidos algunos sitios con pinturas o grabados. Podemos suponer, por lo tanto, que algunos españoles sí tenían un ojo adiestrado para reconocer la existencia de pinturas en las piedras. Pero hay un aspecto que me parece clave: para la España cristiana del XVI es muy improbable que esas pinturas tuvieran culturalmente otra significación que ser testimonios de actos muy remotos, careciendo de la significación de contemporaneidad que sí tenían para los andinos.

Creo que así es posible entender una de las actitudes españolas al respecto, la de la negación de su condición de significantes:

Entre esta puerta [en el templo de Copacabana] y los edificios dichos estaba una peña viva, por la cual pasa el camino que va al santuario, y en ella están ciertas señales que parecen del calzado de los indios, grandísimas, las cuales creían los indios viejos ser pisadas milagrosas que allí quedaron de aquellos más tenebrosos tiempos de su gentilidad, siendo como son agujeros de la misma peña (Cobo 1964 [1653]: 193).

Un común denominador de las descripciones españolas puede sugerir otra posible pista sobre estos silencios: las referencias represivas citadas anteriormente tratan, básicamente, de objetos o significantes que estaban ya sea en centros poblados (en las casas o iglesias) o eran exhibidos en rituales, muchos de los cuales se efectuaban ante la mirada europea. Es interesante mencionar una referencia entregada por Guamán Poma (1980 [1616]: 134) sobre un tipo de especialistas: “pintores que pintan en paredes, y en queros, y en mate, que le llaman cuscoc llimpec”. El cronista andino se refiere específicamente a paredes, sugiriendo los contextos urbanos o religiosos de templos en los que se desarrollaba esa labor de iluminar (*llimpec*) y no a los grabados o pinturas en la piedra.

Si no se consideraron los paneles de arte rupestre, es posible que fuera parcialmente a consecuencia de su localización al margen de los sitios de instalación del poder colonial o de la circulación de los aparatos represivos de la evangelización y la extirpación de idolatrías.

Esta posibilidad, sin embargo, queda relativizada por las también bastante frecuentes referencias antiidolátricas

a sitios como las cuevas, o a monumentos como las apachetas, todas ellas ubicadas en espacios más marginales. Lo curioso es que las referencias evangelizadoras mencionan los lugares (cuevas, caminos) o estructuras (apachetas, tumbas) ubicadas allí, pero no hacen mención de las pinturas y grabados que, con frecuencia como lo han mostrado los arqueólogos, compartían esos mismos espacios o acompañaban a las estructuras (fig. 15).²⁸ Tal como lo señaló Cereceda (1987: 133), existe una verdadera dificultad para encontrar algunas líneas escritas que se detengan de manera detallada en la descripción de las formas, de las figuras y sus combinaciones de colores respecto de diversos dominios de la representación visual andina.

Sin embargo, el tema de las imágenes fue, para los evangelizadores (y podemos asumir que también para los administradores coloniales), un motivo de atención y preocupación.²⁹ Las representaciones no religiosas caían dentro de lo que se llamó el “segundo género” de las idolatrías en la teoría general de extirpación aplicable a griegos, romanos o cualquier otro pueblo, incluidos los andinos, de modo que podemos suponer que el arte rupestre no debiera haberles sido indiferente.³⁰ Las

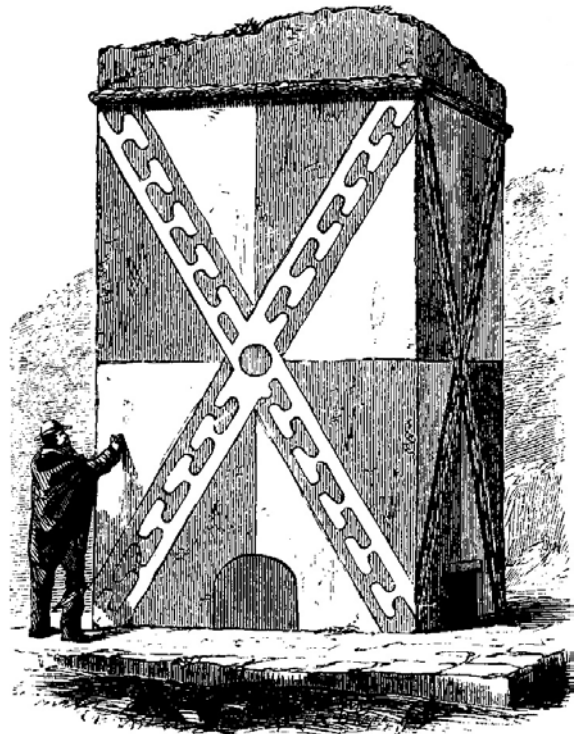


Figura 15. Chullpa o torre funeraria aymara, de la zona de Palca (Bolivia), decorada con pintura roja y blanca, en Squier (1974 [1877]: 131).

Figure 15. Chullpa or Aymara funerary tower, from the area of Palca (Bolivia), decorated with red and white paint, in Squier (1974 [1877]: 131).

imágenes, ya fuesen pintadas, esculpidas o grabadas, fueron ubicadas en un mismo campo semántico –al menos por los extirpadores de idolatrías en los Andes– que agrupaba tanto a la pintura en superficies planas como a aquellas representaciones elaboradas tridimensionalmente. Esto podría llevar a suponer que algunas referencias genéricas sobre las “imágenes” pudieran haber englobado también a lo que hoy identificamos como arte rupestre. Me refiero, por ejemplo, a descripciones como la que hace Cobo (1964 [1653]: 166-167):

Al segundo género [el de las figuras e ídolos carentes de significación] pertenece una infinidad que tenían de imágenes y estatuas, que todas eran de ídolos muy venerados por sí mismos, sin que pasase esta simple gente adelante con la imaginación a buscar lo que representaban. Déstas, unas eran pintadas y otras entalladas de diferentes materias, formas y grandeza [...] hubo en las Indias gran curiosidad de hacer ídolos y pinturas de diversas formas y diversas materias, y a éstas adoraban por dioses.³¹

No obstante, las diversas menciones que hacen esos mismos autores sobre las imágenes terminan, de manera usual, refiriéndose a las esculturas y grabados en relieve en las paredes y no a las pinturas rupestres. Esto es aun más claro cuando se revisan las referencias coloniales a lo que podríamos denominar el ciclo del “apóstol o santo varón” predicador, usualmente asignado al personaje de San Bartolomé y que tuvo como uno de sus significantes de legitimación o validación la supuesta existencia de huellas grabadas en las piedras que demostrarían que, mucho antes de la llegada de los europeos o incluso en tiempos para los cuales ni las propias sociedades indígenas tenían memoria, habría pasado por allí el santo predicando el evangelio.

En una primera aproximación puede pensarse que en ese ciclo mítico evangelizador se encontraría al menos una cierta descripción de algunos sitios andinos con arte rupestre:

[...] en la qual vide undida en la piedra una señal i figura de uno como cuerpo grande que está amortajado, porque tenía juntos los pies, i señalava solos los carcañales, las pantorrillas, los muslos, las posaderas, las espaldas, los codos, pescueço i cabeça. Lo que del Governador, Cazique i Indios viejos averigué con buenas prevenciones, fue, que en los tiempos antiquísimos predicó por aquellas tierras un onbre alto, blanco i de ojos açules, que se echava a dormir sobre aquella peña mirando al cielo, i dejó para memoria figurado allí su cuerpo; i la una huella la estanpó predicando, i la otra al tiempo del irse a otras muchas tierras, i que las letras las escribió con el dedo, dándoles a entender, i para conprovar, que el Dios a quien él predicava era poderoso i su ley verdadera (Calancha 1976 [1638]: capítulo III).

[...] y desto ay grande conjeturas, porque en Calando dotrina de los padres del Orden del Glorioso Padre y Patriarca Santo Domingo, se ve oy día una gran losa, y en ella impressos los pies de un hombre de gran estatura, y unos caracteres en

lengua que debe ser griega o hebrea; porque no an acertado personas, que los an visto, con lo que quieren decir (Ramos Gavilán 1976 [1621]: 75).

A pesar de la aparente dispersión geográfica de las evidencias evangelizadoras, hay en esas descripciones ciertos elementos que muestran ante todo un cierto carácter normativo de las mismas. Destaca –en cada caso, ya sea en Chachapoyas, Collao, Copacabana o Cañete– (véase Ramos Gavilán 1976 [1621]: libro primero, capítulos x y xi), primero, el carácter de la evidencia, que consiste en grabados, en marcas físicas sobre la piedra; segundo, su monumentalidad, pues se trata de “losas” de grandes dimensiones en las que resalta la presencia de una única figura humana; tercero, su carácter milagroso manifestado por la impronta casi mística de las huellas de pies, manos o rodillas, y, finalmente, su condición de foraneidad dado que los indios “no saben escribir”. Así, a pesar de esta muestra de lo que inicialmente podría haberse entendido como la expresión de un tipo de mirada que sí pudo reconocer las imágenes visuales andinas plasmadas en los paneles rupestres, en definitiva lo que hace es igualmente oscurecerlas, silenciando los muchos paneles compuestos por grandes conjuntos de figuras pintadas, por aquellos sin significantes antropomorfos, o por esos otros, finalmente, tan pequeños, que no cumplirían con el requisito de la monumentalidad para ser visualizados.

Creo que las causas de este silencio, de la ausencia de miradas descriptivas sobre el arte rupestre andino, deben buscarse en diversos ámbitos, ya que los materiales coloniales europeos sugieren que las actitudes frente a estas prácticas fueron variadas y respondieron a estrategias de negación, destrucción o, incluso, asimilación diferentes.

Una posibilidad para entender el silencio español es que las formas de los significantes en el arte rupestre andino, sobre todo de aquellos abstractos, hubieran permanecido herméticas a las posibilidades decodificadoras europeas, quedando fuera, por lo tanto, de la atención y la mirada tanto de los administradores como de los curas católicos. Es lo que ha sugerido Cummins (1988, 1993) respecto de otras expresiones visuales andinas y bien podría hacerse extensiva a algunos de los paneles con arte rupestre. Con estas manifestaciones ocurre, sin embargo, una situación distinta a la que se presentaba en los *queros* inkaicos, que pasaron desde las representaciones abstractas precoloniales a las figurativas coloniales. Dependiendo de los estilos y de sus temáticas, son muchos los paneles que contienen motivos figurativos, a veces como única forma, o en combinación con representaciones abstractas. Por lo tanto, aunque las figuras abstractas o sin referentes conocidos pudieron

haber generado una cierta invisibilidad, ello nos deja sin explicación respecto de las figurativas, tanto las prehispánicas como las coloniales.

Otra explicación que puede ofrecerse respecto del silencio o la incompreensión es la que tiene relación con una lectura cultural y religiosa sobre las imágenes nativas americanas y sobre la estética de las figuras andinas. Fue bastante frecuente considerar simplemente horrorosas, disformes y definitivamente diabólicas esas figuras: “[...] era de piedra con una figura malísima, y todo ensortijado de culebras” (Ramos Gavilán 1976 [1621]: 196). Cobo (1964 [1653]: 167) reitera esta apreciación, refiriéndose a los “ídolos” con figuras antropomorfas:

[...] los de figura humana tenían de ordinario tan feos y disformes gestos, que mostraban bien en su mala catadura ser retratos de aquel en cuya honra los hacían, que era el demonio; el cual debía de gustar de hacerse adorar en figuras mal agestadas, pues en las que éstas solía dar respuestas, eran las más fieras y espantosas.

Otra de las actitudes adoptadas parece haber sido la de no reconocer el carácter de representaciones que tendrían los paneles con arte rupestre, sino entenderlos como parte de un sistema de escritura, externo a los Andes, antiguo y siempre ilegible. En Ramos Gavilán (1976 [1621]: 75, 80-81) se encuentran varias referencias que describen a grabados o pinturas como una escritura extraña e ininteligible, compuesta de “caracteres” escritos en lenguas extranjeras, puesto que resultaban incomprensibles, y lo incomprensible es muy difícil de describir. En 1615, el agustino Antonio de la Calancha (1976 [1638]: capítulo III) avanzó incluso más allá y logró identificar algunas de esas letras “unas Griegas i otras Ebreas” que estaban en una gran peña en las proximidades de la comunidad de Calango, en la sierra central peruana; sin embargo, a pesar de numerosos intentos “ninguno [de los varios sacerdotes consultados] supo Griego ni Ebreo, si bien conocían que eran letras Ebreas i Griegas, i alguno que sabía, no las declaró por estar no muy señaladas algunas letras i confusos algunos puntos”.

Ante las pinturas o grabados, ante lo ininteligible de esas representaciones (“unas letras que no se entendían”) las reacciones posibles parecieran ser dos: las de la extirpación, mediante su destrucción –que es lo que ejecutan el virrey Toledo, el corregidor de Carabuco o el cura de Calango, por mencionar algunos casos conocidos–, o un intento de apropiación, de incorporación a un nuevo relato evangelizador, que pareciera ser lo intentado por Ramos Gavilán (1976 [1621]: 80-81).³²

Es pública voz y fama, y lenguaje ordinario, que corren entre las personas que por allí residen, que en una isleta no muy

distante de Carabuco, en una peña están escritas unas letras, que no se entendían y al Corregidor de aquel partido Don Diego Campi, vi con ánimo, y determinación de yr a la isla, y hazer sacar las letras, permitirá el Señor, que algún día, para honra y gloria suya, y de su Santo [lo supuesto apóstol que llegó a Carabuco, n. del Ed.], se declaren más estos ocultos sucesos; que como estos Indios carecieron de todo género de letras (como ya dixen) no ay que espantar, que cosas tan dignas de memoria estén perdidas.

Si volvemos a las citas de las ordenanzas del virrey Toledo, se advierte que puede reconocerse una proximidad entre la noción de imagen propuesta por Cobo (1964 [1653]) o Polo de Ondegardo (1916 [1571]) y las menciones a la actividad de pintar “ídolos” en “cualquier parte” que refiere Toledo. Sin embargo, los textos de ambas ordenanzas, así como los de los curas ya citados, remiten las prácticas de la pintura y de los grabados murales básicamente a las iglesias o a las viviendas, dominios que no son aquellos que acostumbramos a clasificar como arte rupestre, sino como arte mural. El arte rupestre tiene un soporte que lo caracteriza: sus representaciones se despliegan en las paredes rocosas o en la superficie de lugares previamente preparados para ello, a ras de piso. Y las descripciones anteriores no dan cuenta de ese dominio específico de representaciones.

Así, hasta ahora son escasas las referencias coloniales conocidas sobre los sitios con arte rupestre y la mayoría de las descripciones se centra en las ceremonias y rituales que se realizaban en ellos y no en lo que contenían los paneles. Las pocas descripciones que conocemos dan cuenta cómo, en determinadas circunstancias, los evangelizadores efectivamente tomaron conciencia de la importancia de este tipo de sitios, aun cuando no señalen en ellos la presencia explícita de pinturas o grabados rupestres. Respecto de la Cueva del Diablo en Potosí, por ejemplo, en la que abundan hasta ahora los paneles con arte rupestre (Cruz 2006), una carta de Joseph de Arriaga relata:

[...] Tenían estos naturales en la quebrada que hoy llaman San Bartolomé (distante de esta Villa una legua), una gran cueva naturalizada en peña viva, donde un día a la semana iban como en posesión a adorar al común enemigo, que las mas veces se les aparecía visible [...] Entre los demás Indios halló aquí uno, que auía ido en peregrinación más de trecientas leguas, visitando las principales Huacas, y adoratorios del Pirú, y llegó hasta el de Mollo Ponco, que es a la entrada de Potosí, muy famoso entre todos los Indios (Cruz 2006: 41).³³

Tal como lo han señalado Absi y Cruz (2007: 18), en ese sitio se efectuó un gran auto ceremonial, dirigido por los jesuitas, para “derrotar” al demonio encarnado en esas pinturas y posicionado de la cueva: “Levantaron allí un altar y una capilla muy aderezada y dijose misa en aquel lugar desterrando el príncipe del cielo al príncipe

de las tinieblas, que tantos años había estado apoderado de aquel lugar con daño de tantas almas”.³⁴

Pareciera que, ante las dificultades de destruir esos sitios de carácter más monumental, con el arte rupestre se siguieron prácticas diferentes a las propuestas regularmente, como expropiar o quemar. En lo fundamental, se trató de “purificar” los espacios y de imponerles las marcas de la cristiandad: las cruces grabadas encima de las pinturas prehispánicas o la construcción de iglesias encima o alrededor de ellos, para hurtarlos a la vista de las poblaciones andinas.³⁵

[...] y con un carbón que halló a la mano formó tres cruces en la dicha peña y habiendo proseguido a Andagua y actuada su diligencia para velar de regreso llegado a la mejora peña hizo una cruz de la madera que probeyo el campo y lo fijo en un saque de la peña.³⁶

Sabemos que, cuando eran descubiertos, los sitios con arte rupestre fueron igualmente reprimidos. Como no podían ser totalmente destruidos, se les aplicaron

sugerencias como la siguiente: “Y asimismo todos los ydolos de piedras grandes balomosos se demuelan y quiebren y sus fragmentos se echen al dicho río y *en los ydolos que no se pueden quebrar se pongan cruces*” (Duviols 2003: 686, el énfasis es mío).

Se trataba de una práctica usual y ya advertida en las ordenanzas de Toledo: “Y las pinturas y figuras que tuvieren en sus casas y edificios y en los demás instrumentos que buenamente y sin mucho daño se pudieren quitar y señalareis que se pongan cruces y otras insignias de xptianos” (Duviols 2003: 686). Como lo muestran algunos sitios, los gestos más repetitivos fueron los intentos de raspar, borrar o cubrir las imágenes andinas a través de hacer incisiones o rayas utilizando para ello puntas metálicas de cuchillos o espadas, o grabar y pintar abundantes cruces generalmente sobre las mismas pinturas, para intentar mostrar, como lo ha señalado Querejazu Lewis (1992: 6-7), una aparente superioridad de los símbolos cristianos respecto de los signos andinos (fig. 16). Como consecuencia de este tipo de acciones,



Figura 16. Paneles de pinturas rupestres prehispánicas “borradas” por cruces cristianas grabadas y superpuestas, sitio Betanzos, Potosí, Bolivia (fotografía gentileza de Pablo Cruz).

Figure 16. Panels of pre-Hispanic rock art “erased” with Christian crosses engraved on top, Betanzos site, Potosí, Bolivia (photo courtesy of Pablo Cruz).

es posible asumir que una parte de lo que se pueden llamar prácticas visuales rupestres andinas coloniales tuvo que ver más con esa actividad de destrucción –ya sea que fuera llevada a cabo por los sacerdotes y doctrineros, o, como lo sugiere Hostnig (2004: 52), por los mismos indígenas conversos– que con la intención de algunos andinos de continuar registrando nuevas imágenes.³⁷ Aun cuando los registros acerca de esas prácticas sugieren que ellas no fueron intensivas, sí se han conservado diversas evidencias de su acción, al punto de que es posible sugerir la posibilidad de estudiarlas como un conjunto específico dentro del dominio de las representaciones parietales, el estilo “iconoclasta”, tal como lo definió Querejazu Lewis (1992: 6-7).

En tanto que las administraciones coloniales y religiosas no elaboraron un discurso explícito acerca de los paneles rocosos y sus pinturas y grabados, tampoco se pudo constituir una práctica coherente respecto de ellos, ya fuera para destruirlos sistemáticamente o para asimilarlos. Así, las actividades “iconoclastas”, si bien existieron, fueron más bien puntuales, debidas al celo ocasional de algún párroco doctrinante local o a la demostración individual de algún recién converso andino.

Por contraste, lo que sugieren los antecedentes que he discutido aquí, es que se puede postular una práctica colectiva, colonial, que no solo siguió utilizando muchos de los viejos lugares y realizando rituales en ellos, sino que los reutilizaron para elaborar una nueva reflexión, para continuar registrando sus propias narrativas. Un arte rupestre hecho por especialistas que probablemente poco tenían que ver con el dominio de la escritura alfabética y en espacios de circulación alejados, las más de las veces, de la “ciudad letrada” colonial (Rama 1985).

CONCLUSIONES

Ciertamente aún hay muchos vacíos y probablemente varias de mis aproximaciones y proposiciones quedarán obsoletas con la incorporación de nuevos materiales. De hecho, si se observa la distribución espacial de los sitios nombrados aquí, estos parecen concentrarse hacia el sur andino. Es probable que más adelante este mapa se complete y ello obligue a rediscutir este trabajo.³⁸

La continuidad de algunos sitios, que acogen tanto imágenes y símbolos prehispánicos coloniales, abre otra puerta hacia la urgencia de seguir identificando las percepciones andinas sobre el espacio y la sacralidad de muchos lugares –de cuevas, de *punkus* y *qaqas* (Cruz 2006), pero también de manantiales y otras topografías–, porque pareciera que la relación entre el simbolismo del lugar, el poder de las imágenes y la capacidad de

activación de los rituales realizados allí pudiera ser mucho más estrecha de lo imaginado hasta ahora.

Es importante no olvidar muchas otras cautelas y matices. Me he referido, tal vez con demasiada ligereza, al arte rupestre *colonial*, sin abordar aquí el también urgente tema de su cronologización. La tarea de establecer una secuencia temporal de esas prácticas es central si queremos ir construyendo una posibilidad de comprensión y lectura de esos materiales. ¿Cuándo aparecen algunos significantes y cuándo otros? ¿En qué momento se deja de pintar o grabar a los jinetes? Esa configuración visual, ¿denotó siempre y únicamente a los españoles o en algún momento empezó a adquirir otros sentidos y connotaciones? Se trata de una tarea de suma necesidad si se pretende hacer una etnohistoria a partir de este tipo de registros, pero sus dimensiones exceden largamente los límites de este trabajo.³⁹

Son varias las dimensiones del arte rupestre que muestran el esfuerzo comunicacional y reflexivo hecho por diferentes comunidades andinas durante el período colonial. Esto me parece tremendamente atrayente para una etnohistoria que pueda empezar a liberarse del dominio casi exclusivo que, hasta ahora, ejercían los documentos escritos en la formación de nuestro conocimiento sobre el período colonial. Ya no se trata únicamente de la pervivencia de prácticas rituales y la supervivencia de algunas divinidades, ni de la construcción de nuevos espacios (los sitios con arte rupestre) como parte de la nueva escenografía del pasado andino. Sino de un sistema de soportes que permitía registrar y hacer circular voces locales al margen de los controles coloniales europeos, insertas en la realidad y en las problemáticas coloniales, es cierto, pero también autónomas, hasta donde es posible pensarlo, de los espacios de dominio de la escritura como sistema hegemónico de registro y memoria.

Desde esta perspectiva, es finalmente a nosotros a quienes nos debiera interesar también, como repositorio de voces y prácticas con una mediación colonial diferente a la que aparece en la documentación escrita.

RECONOCIMIENTOS En primer lugar, a mi colega Marco Arenas, quien atrajo mi atención hacia estos materiales y ha sido incansable en la tarea de ir construyendo, con andina paciencia, un corpus considerable de materiales y preguntas; aunque muchas de estas ideas tuvieron en él al precursor, es evidente que los errores son de mi absoluta responsabilidad. A mis colegas y colaboradores del Proyecto FONDECYT 1061279, que han trabajado y discutido estos y otros materiales coloniales.

COMENTARIOS

CARLOS A. ASCHERO

Instituto de Arqueología y Museo

ISES-CONICET

Facultad de Ciencias Naturales

Universidad Nacional de Tucumán

Sin ser un especialista en el arte rupestre de la época colonial encuentro a este trabajo interesante, en grado extremo, por varias razones. La primera tiene que ver con la visión del completo escenario que el autor ofrece, con las distintas estrategias sociales del conquistador, por un lado, y con las distintas expectativas que traza para enmarcar las respuestas indígenas, por el otro. Lo primero está claramente expuesto y desde las cruces de exorcismo hacia esa suerte de silencio no-vinculante con que los españoles enfrentaron esas formas de comunicación visual, el trabajo deja bien documentadas esas estrategias.

Sin dudas esas expectativas que traza sobre las respuestas indígenas responden a lo que las representaciones prehispánicas fueron: un soporte de la memoria colectiva, un discurso visual para un “nosotros” y para “los otros”, un despliegue de íconos o signos potentes que garantizan la reproducción de la vida, pero también marcas territoriales, deslindando el espacio del “nosotros” del de esos “otros”. También eso que Martínez bien señala del ejercer poder sobre las imágenes, con muchas sutilezas posibles. Representar implica la posibilidad de “actuar sobre...”, pero también de pedir, de dirigir una rogativa, o de “semearse a...”. Al respecto me viene a la memoria la representación de *cowboys* e indios a caballo, lanceándolos, perdida entre el roquerío del sur de Laguna Colorada en Yavi (Jujuy). Un grabado cuidadosamente ejecutado entre los viejos signos... ¿Cuánto de esto está reflejando ese pastor puneño a partir de lo que vio en alguna revista de historietas de la época?

Avanzar en la dimensión cronológica de ese arte me parece crucial. No sólo se trata de entender cuándo se dejan de pintar o grabar los jinetes sino también cuándo el significante “jinete enemigo español” se convierte en “San Santiago” (Gallardo et al. 1990). Coincido plenamente con el autor en que la escena de la figura 3 –en Los Pintados de Sapagua, Humahuaca, Jujuy– representa un momento temprano del contacto. Llamas, originalmente del Intermedio Tardío, recicladas en caballos, el guerrero con la típica emplumadura dorsal enfrentando al jinete y como defendiendo unas pocas figuras de llamas y *suris* agregados en ese mismo momento, sólo para reforzar el nexo con las decenas de representaciones de camélidos que hay un poco más allá de esta escena, en el mismo

panel. Pero hay algo más... esa especie de figura humana incompleta debajo del arquero, una manera en que, desde el Formativo más temprano, se habrían estado representando monolitos *biancas* o la imagen de los ancestros (Aschero & Korstanje 1995; Aschero 1996). No es casual, ya que estas figuras están allí no más de Sapagua, en la Quebrada de Inca Cueva y también recicladas en épocas del Intermedio Tardío o del Tardío (Aschero 1979). A diferencia de este lugar, en Antofagasta de la Sierra, en la Puna del sur, sólo hay jinetes agregados a los conjuntos de camélidos... ¿protegiéndolos o como rogativa para su fertilidad? ¿Invocando metafóricamente al dueño del rayo y las lluvias? Realmente la operativa del cambio en los significados del significante “jinete” es un campo realmente interesante de abordar, entre otros del sincretismo andino.

De todas maneras hay otro tema que explicar dentro de lo cronológico que es el cambio rotundo en ciertos significantes. Por ejemplo el caso Sapagua o las representaciones del grupo estilístico C3 de Inca Cueva donde hay una continuidad desde los significantes del Intermedio Tardío. Pero entre las representaciones del Intermedio Tardío y los jinetes de Antofagasta parece haber una distancia de silencio significativa donde la imagen visual se oculta un largo tiempo antes de mimetizarse.

Este trabajo de Martínez me dejó pensando también en el tema del conflicto y cómo el arte rupestre lo resolvió en épocas prehispánicas. Algo pasa entre el Intermedio Tardío y el Tardío o Inka en que lenguajes visuales distintos conviven, con sus respectivas continuidades hasta el momento del contacto y, precisamente, con las imágenes de los “jinetes”. Por ejemplo los grupos C1 y C2 de Inca Cueva, con dos estrategias distintas de presentar lo visual (Aschero 1979), escenas de formato pequeño, en negro versus grandes figuras frontales, en blanco, con grandes signos asociados. Lo que Hernández Llosas presenta en su trabajo del número 8 de este *Boletín*, en las figuras 8 y 9 (Hernández Llosas 2001) son buenos ejemplos de la continuidad y convivencia de ambas formas de representar, respectivamente, en relación con ambos grupos estilísticos.

Finalmente convengo y reafirmo con lo que mencioné de Antofagasta de la Sierra, que la circulación de ciertos significantes de época colonial sigue ese ritmo de interacciones e intercambio de información –en lo que a representaciones rupestres se refiere– del Intermedio Tardío y los “jinetes” una forma de estandarización de los temas que circulan. Esto también tiene que ver con esa propuesta de Martínez: el tratarse “[...] de un sistema de soportes que permitía registrar y hacer circular voces locales al margen de los controles coloniales europeos”.

Por último creo que su planteo de que, en estos soportes, la gente andina está plasmando una forma particular de registro de su propia historia es también acertado. Tocando la memoria colectiva, “actuando” sobre los hechos a través de las imágenes. Sólo creo que ese “leer” las imágenes requiere un estricto conocimiento de las historias locales, de las situaciones específicas del contexto social de la época que dispara la necesidad de operar con lo visual. ¿Por qué iglesias en un lado y jinetes en otro...?

Esto también llevaría a observar qué queda y qué no, del arte prehispánico de la misma zona, los patrones y recursos constructivos de la imagen, por ejemplo. Esas visiones por “transparencia” de las escalinatas de los campanarios o las iglesias... ¿no tienen algo en común con soluciones más tempranas...? Pienso en Taira o en Kalina y no me asusta conociendo cuántas soluciones antiguas fueron revividas en modalidades estilísticas posteriores.

PABLO CRUZ
CONICET-INAPL

La riqueza y densidad de los análisis desarrollados por José Luis Martínez me provocan un sinnúmero de interrogantes y dudas, e imponen una serie de desafíos metodológicos y nuevas pistas por explorar. Creo que una de las principales contribuciones de este trabajo yace en el potencial germinante de sus reflexiones metodológicas. Elegí plantear al debate cuatro temas que pueden ser traducidos en preguntas.

El primero de ellos es en torno a la categorización de “arte rupestre colonial”, en tanto que conjunto, si no homogéneo al menos coherente, que puede ser analizado en este trabajo desde un mismo marco, como forma de memoria y resistencia. Más allá de los hitos temporales que marcan este período, me interrogo sobre los diferentes contextos (cronológicos, regionales, políticos, sociales, religiosos, etc.) que enmarcaron la producción del arte rupestre. Dependiendo de su contexto particular, la presencia de una cruz, o de varias cruces, en un panel podría estar expresando cosas muy diferentes: los intentos de exorcizar –ante la imposibilidad material de extirpar– un antiguo lugar de culto por parte de un cura parroquiano, la imposición o bien la incorporación de un nuevo sistema de creencias y valores religiosos, una expresión de devoción, o bien todas estas cosas a la vez. La continuidad en el uso de estos lugares como espacios de expresión y de construcción de la memoria social no implica necesariamente una continuidad de los sentidos otorgados en el tiempo.

Esto me lleva a cuestionarme sobre las relaciones entre el arte rupestre y los lugares donde éste se manifiesta, particularmente en el espacio surandino. En muchos casos, probablemente en la mayoría, el arte rupestre colonial se presenta en soportes (aleros, cuevas, paredes) cuya profundidad temporal se extiende a los períodos prehispánicos. Las fuentes, y hoy la etnografía, nos señalan el carácter especial que tuvieron –y aún tienen– estos lugares en la vida religiosa de los pueblos andinos: no es casual que los primeros inkas emergieran al mundo terrenal desde las cuevas de Paqaritambo, ni que las peregrinaciones al santuario del Titicaca hayan estado marcadas por una serie de rituales de purificación en peñas identificadas como *punkus*. Sin embargo, muchos de estos lugares “especiales”, verdaderos hitos en el paisaje religioso, no presentan arte rupestre, indistintamente si este fuera prehispánico o prehispánico-colonial... A mis ojos, la presencia de arte rupestre en estos lugares viene a reforzar o a reconfirmar en el tiempo el carácter especial que estos poseen, y no a la inversa. En consecuencia, creo interesante abordar comparativamente el arte rupestre colonial partiendo primero de un análisis de los espacios donde éste se manifiesta.

Sin cambiar mucho de tema, me interrogo aquí sobre la manera en que los sitios con arte rupestre fueron percibidos por los colonos europeos, más allá de los marcos de la evangelización y de la extirpación de idolatrías. Creo que un factor que intervino en la supervivencia de muchos de estos lugares, aparte de las dificultades materiales en destruirlos, fue que este tipo de registro, a diferencia de otros, no sólo les era conocido en el Viejo Mundo, sino que no portaban reales peligros para la Fe.

Finalmente, el último tema tiene que ver con la interpretación misma del arte rupestre, y de manera general de las iconografías, cuando no contamos con la voz de sus productores. ¿Cómo saber el significado o sentido dado a las representaciones? ¿Son ellas el reflejo de una determinada realidad o bien expresan entidades y eventos de un mundo menos empírico, por no llamarlo imaginario? Esta duda existencial, estéril si su único fin es la deconstrucción, puede sin embargo ser utilizada para explorar nuevas pistas y marcos interpretativos. Un ejemplo entre los que me resultan más evocadores son las representaciones de hombres montados sobre caballos. ¿Se trata en todos los casos de representaciones de jinetes, españoles, mestizos o indígenas (poco importa aquí), o es posible que éstas estén al mismo tiempo expresando proyecciones, anhelos y/o entidades y principios extrahumanos? Cómo no evocar aquí las imágenes de San Santiago, montado en un caballo y blandiendo su espada, personaje relacionado en gran

parte de los Andes con el mundo celestial del cristianismo, a la vez que con el rayo y con el inframundo. En este sentido, la existencia de una cierta continuidad semántica entre aquellas representaciones de hombres parados sobre llamas y aquellas que los muestran parados sobre caballos plantea un interesante silogismo. Sabemos que los hombres no pueden montar, parados o sentados, las llamas, pero aun así fueron representados de esta manera. En cambio, es posible montar los caballos, pero en muchos casos estos fueron representados parados sobre estos animales como en el caso de las llamas. Entonces, podemos pensar que ambos tipos de representaciones se involucran más en el campo de lo simbólico, expresando, entre otros, aquellos clásicos principios relacionados con el poder “sobre” y el poder “para”; más evidente en el caso de los caballos, animales emblemáticos directamente relacionados con la dominación colonial.

FRANCISCO GALLARDO

Museo Chileno de Arte Precolombino

Hasta ahora la etnohistoria visual andina se ha limitado a un número reducido de documentos coloniales ilustrados, bien conocidos por los especialistas. Por esto, el valor de la contribución de mi amigo José Luis Martínez radica en la extensión del campo a un dominio que sabemos fue patrimonio de las comunidades nativas desde el Arcaico hasta la época temprana de colonización española. Valiéndome de esta amistad, me permitiré avanzar sobre las numerosas y estimulantes preguntas que el autor ha diseminado en su texto. Mi pretensión no es proporcionar respuestas sino simplemente animar el debate, en especial en aquellas áreas que el escrito fija por ausencia: el contexto visual y el histórico social.

El arte rupestre colonial de la región surandina ciertamente es un sistema de significación que, en tanto se materializa en asociación a una nueva iconografía que se divorcia de los modos de ver tradicionales, puede ser considerado como el resultado de la aparición de un nuevo episteme que regula la producción de estos “discursos visuales” andinos. Desde un punto de vista material (se trata de grabados y pinturas) sabemos que opera dentro de una lógica de jerarquización espacial (el arte rupestre, como la toponimia, organiza y discrimina social y simbólicamente el territorio), por lo cual es claro que se trata de la construcción de un nuevo paisaje cultural. Al igual que el Land Art modela el entorno de una manera y forma particular.

Formalmente, resulta singularmente significativo que las imágenes aludan a la fachada de las iglesias, las capillas o los calvarios. Arquitectura que es representada en su exterioridad y no en aquellos arreglos elaborados que son su característica interior. Lo mismo puede decirse de jinetes o enfrentamientos, escenas que también pueden ser consideradas como una apelación de lo exterior. Indexialmente ellas nos remiten a lo visto durante la ceremonia en el patio de la iglesia o los santos cargados durante la procesión. Esta cualidad se vuelve aún más importante si le sumamos lo que sabemos todos: las imágenes han sido arrebatadas del imaginario de control religioso del opresor. Qué duda cabe que el español instauró un nuevo modo y espacio para experimentar lo ceremonial y lo ritual, práctica que permitió al nativo andino reinventar de manera inesperada aquello que Victor Turner (1987) ha definido como lo liminal. Ninguna otra materia prima cultural pudo ser tan eficaz para el indígena como este escenario: teatro pleno de significantes en cuyos desplazamientos fueron resignificados para llenar ese momento de ruptura simbólica necesario para la reproducción de ese verdadero des-orden político y social que regía la época.

Este arte rupestre indígena colonial se convirtió en un nuevo sistema cultural. Utopía e ideología que permitió al nativo darle un significado propio a una forma ajena del imaginar y, simultáneamente, interiorizar una condición de dominado determinada por unas relaciones de producción que hasta el último intersticio de la vida social no eran más que una forma explotación. Asunto que no debe ser menospreciado, en particular si reparamos en que las condiciones de reproducción social operaban entrelazando lo económico y lo religioso como un solo proyecto político de dominio colonial.

Finalmente, y desde un punto de vista cronológico, creo que es posible trabajar con la idea de que los jinetes rupestres preceden a la arquitectura, y los calvarios a las fachadas. Un modelo simple que debe ser sometido a prueba tanto arqueológica como históricamente.

RÉPLICA

En su comentario, Carlos Aschero menciona un panel con la representación de *cowboys* e indios en un sitio de la puna de Jujuy, preguntándose por la relación entre el “original” (una revista de historietas, probablemente de los años cincuenta o sesenta del siglo xx) y la representación rupestre, hecha por un pastor puneño. En el sitio Toro Muerto (Región de Coquimbo, Chile), estudiado por mi colega Marco Arenas, se encuentran varios grabados de lo que, en una primera impresión,

se podría interpretar como “tazas y jarras” de factura no sólo occidental, sino también más tardía, probablemente de los siglos XIX o XX (Arenas 2008). Y en uno de los paneles de la Provincia de Espinar (sur del Cusco) reproducidos por Hostnig (2007, figura 14) se pueden advertir también unos camiones cargados. Todo ello no muy distante –conceptualmente– del velero grabado en el sitio Santa Bárbara, en el alto río Loa, que tiene asociada la fecha de 1865 (Berenguer 1999). En su conjunto, ellos dan cuenta de una persistencia en el uso de los sitios y de la introducción de imágenes y significados que a veces pueden parecer incluso exóticos, pero que muestran más bien los grados de relacionamiento de las comunidades locales con otras esferas de circulación de noticias, imágenes o textos.

El comentario de Carlos Aschero me pone en un escenario en el cual se pueden problematizar diversos aspectos no suficientemente enfatizados o, incluso, no abordados en el trabajo que ha sido comentado por mis colegas. Un primer aspecto, la urgencia de avanzar en la dimensión cronológica de este sistema de representaciones, me parece cada vez más importante.⁴⁰ No sólo para ordenar mejor las posibilidades de estudiar el arte rupestre, sino para mostrar definitivamente que se trata de un sistema de soportes que, con evidentes transformaciones, continúa operativo (tanto porque es continuamente “leído” como porque en algunos casos se siguen inscribiendo registros en la superficie de las paredes). Y esto me parece de la mayor importancia. Se trata de un tema de estudio que reclama el trabajo conjunto de arqueólogos, etnohistoriadores y antropólogos (¡una vez más!) y que muestra una gran importancia política actual en tanto sigue siendo un sistema de soportes del que se sigue nutriendo la memoria y el pensamiento de las actuales comunidades andinas.⁴¹

Pero la cronología del arte rupestre muestra, también, otro aspecto de gran importancia: su interesante capacidad de acoger “temas de actualidad” para las comunidades involucradas y de expresar, así, tanto una de sus capacidades de reflexión (de un “decir algo” acerca de esos temas) como de reacción (de hacerlo cuando esos temas son socialmente relevantes). Una cuestión que me parece central aquí es que esos temas aparecen con frecuencia expresados a través de nuevos significantes, apropiados o tomados desde otros soportes y espacios de circulación, aparentemente ajenos a los lenguajes plásticos andinos. ¿Cuándo se produce la apropiación de las imágenes? ¿Cuándo los jinetes se transforman en San Santiago y, más tarde, en *supays* o entidades poderosas, andinas, más propias del *ukbu pacha*?

Cereceda (2006) ha mostrado un proceso muy similar al que se puede intuir en el arte rupestre, esta

vez con los textiles hechos por las tejedoras jalq'a en las cercanías de Sucre (Bolivia). Las semejanzas de esos procesos sugieren propiedades no tanto de los sistemas de soportes sino de los lenguajes que se inscriben en sus superficies, revelando que tanto el arte rupestre como los textiles operaban y funcionan no sólo como sistemas estéticos, sino que también de registro activo de la vida y de los sistemas de pensamiento de las comunidades andinas.

Quisiera destacar un tercer aspecto de los comentarios de Aschero. Tanto en el caso de los *cowboys* e indios como en el de Sapagua, que él cita más adelante, se da una coexistencia de antiguos significantes con otros más recientes y, ¿por qué no?, con otros tal vez subactuales o actuales. Esto abre la puerta al problema de las lecturas: ¿cómo se da la coexistencia? ¿Se “ignoraban” los significantes de diferentes épocas? ¿Cómo leer esas coexistencias? ¿Es posible pensar en una práctica de “agregaciones”, en la que los nuevos significantes van incorporando, haciendo suyas las inscripciones anteriores, en una especie de palimpsesto “a la inversa”, que no borra sino que suma? ¿Qué otras posibilidades hay? Una de ellas, que no consideré en mi trabajo inicial y que incorporaré, ciertamente, en los futuros, es la de “revivir” soluciones visuales más tempranas en nuevos estilos y temáticas posteriores, tal como lo señala Aschero.

Y la coexistencia de significantes diversos, de épocas distintas, reunidos en un cierto reducido número de paneles, me lleva a lo planteado por Cruz, con quien no puedo estar más de acuerdo respecto de señalar los problemas que plantea la continuidad del uso de los mismos sitios. Ciertamente, los viejos significantes, olvidados ya sus sentidos iniciales, pueden haber sido leídos e integrados a nuevos textos rupestres, completamente resemantizados o, incluso, transformados en nuevos signos (pueden ser las cruces o los jinetes, pero también, antes, pudo haberlo sido “el Sacrificador” o algún otro de los significantes andinos más populares). Pero, ¿no es lo mismo lo que ocurre con todos los sistemas de registro en cualquier sociedad, incluso con la escritura alfabética? Lo apasionante de la observación de Cruz (que también plantea Aschero, por cierto) es el enorme desafío que nos plantea a la hora de intentar dar nuevos pasos, ya no sólo estableciendo la existencia y funcionamiento de un arte rupestre colonial, sino avanzando en las posibilidades de su lectura.

Pero quisiera aprovechar los comentarios de Cruz para poner de relieve algo que me parece esencial: la necesidad de abordar su estudio en una doble perspectiva. La de considerarlos como lenguajes de signos que son inscritos en determinadas superficies, y la de abordar las características de esos mismos soportes,

que pueden ser entendidos como verdaderos sistemas que, de una u otra manera, también contribuyen a prefigurar lo que se va a representar en ellos. Me parece que, en este sentido, su propuesta respecto del carácter sagrado de los sitios como condición de antelación a la inscripción de textos en ellos debe ser puesta de relieve y ampliada. Es lamentable, sin embargo, que pese a todo lo planteado por investigadores como el mismo Cruz, o como Aschero, Gallardo, Berenguer y otros, aún encontremos publicaciones que persisten en presentar los paneles aisladamente, muchas veces sin un análisis del sitio mismo donde esas representaciones se encuentran.

Pablo Cruz señala que las inscripciones rupestres vendrían a ratificar el carácter sagrado de un lugar, previamente reconocido como tal, y me parece que eso es claro en muchos sitios (aunque en otros eso no sea tan evidente); pero si es la sacralidad previa de un lugar la que condiciona las inscripciones que se harán posteriormente, no queda otra alternativa que preguntarse cómo impactaron en el arte rupestre los procesos de reducciones de las poblaciones andinas llevados a cabo a mediados y finales del siglo xvi. Es esa sugerencia de Cruz la que me permite repensar los efectos posiblemente devastadores que tuvieron las reducciones en el sistema de registros parietales. Posiblemente tan importantes como los producidos por las campañas de extirpación de idolatrías. Poblaciones enteras llevadas a vivir a kilómetros de distancia, tanto de sus poblados originales como de sus sitios sagrados, incluyendo aquellos con arte rupestre. Y grupos enteros, completamente foráneos, tratando de recomponer una espacialidad sagrada y sus propios sistemas de signos y de registro, en áreas ya marcadas de antemano por otras colectividades. Quizá ahí esté una parte importante del fuerte golpe que recibió en muchos lugares la continuidad de ese sistema de registros y de la coexistencia de estilos y técnicas, en otros.

Gallardo me hace una proposición compleja. La de entender el arte rupestre colonial como un nuevo sistema cultural. Si se enfatizan sólo los aspectos que Gallardo señala al inicio de su comentario: el contexto visual y el histórico social, es cierto que se puede destacar lo novedoso del arte rupestre colonial andino. Gallardo plantea la necesidad de pensar en las nuevas epistemes que estarían involucradas ya que él advierte que la nueva iconografía se divorcia de los “modos de ver” tradicionales. En mi artículo traté de enfatizar más bien una idea de conjugar ciertas continuidades (mismos lugares y poblaciones, parecidos lenguajes y significantes,

similares técnicas, a veces) con la de transformaciones (nuevos temas, otros significantes, cambios poblacionales y, como señala Gallardo, nuevas condiciones de producción sociales y religiosas). Me es difícil plantearme las prácticas andinas coloniales como algo completamente nuevo (aunque es posible que esta sea mi lectura y no necesariamente lo que propuso Gallardo). ¿El desarrollo de un conjunto de temáticas formal y simbólicamente nuevas permite plantear el surgimiento de “nuevos modos de ver”? Reconozco que no lo sé, pero evidentemente habrá que analizarlo.

Coincido con Gallardo cuando plantea que parte de la lucha por la dominación colonial se dio, también, en el uso de los espacios públicos y en la transformación de algunas de las espacialidades rituales prehispánicas. Esto podría proporcionarnos algunas claves de comprensión acerca de las temáticas desarrolladas en diversos sitios con arte rupestre colonial, en las que se representan procesiones y otras escenas en los atrios o patios de iglesias. Su comentario me proporciona un marco conceptual e interpretativo más amplio que lo simplemente factual y se lo agradezco.

Quisiera recoger también otra de sus sugerencias: la de prestar atención a las categorías a partir de las cuales se construye la representación. Gallardo realza el contenido de “exterioridad” que tienen algunas de las imágenes rupestres coloniales, por ejemplo, de algunas iglesias, y las pone en contraste con la ausencia de representaciones de la interioridad de las mismas. Aunque el énfasis en los detalles estructurales de algunas de las iglesias y capillas representadas nos habla también de un cierto tipo de “interioridad”, otros elementos tan importantes como los altares están ausentes, o al menos yo no he sabido identificarlos. La oposición “exterior-interior” ya fue destacada por Adorno (1987) como parte de las categorías de significación que organizan la lectura de algunas de las láminas de Guamán Poma y me parece muy importante que ellas puedan ser identificadas también en los paneles de arte rupestre. En definitiva, son esas categorías las que nos permitirán avanzar en la comprensión de cómo funcionaron esas voces andinas y cómo organizaron sus textos visuales.

No puedo terminar sin agradecerles, con enorme afecto, a los colegas que se dieron el tiempo de leer y comentar mi trabajo. Por razones de espacio me vi obligado a dejar fuera muchas otras reflexiones generadas por sus comentarios y a no destacar las múltiples y profundas coincidencias con sus planteamientos, tanto en lo general como en los detalles de los mismos. Muchas gracias, entonces.

NOTAS

¹ Este trabajo es resultado del Proyecto FONDECYT 1061279. Una primera versión fue leída en el simposio “Memorias e historias: arte, cultura y políticas del recuerdo”, en el VII Congreso Internacional de Etnohistoria, en Lima, agosto de 2008.

² Mantengo la denominación de “arte rupestre” para los sistemas de registro y comunicación visual que usaron como soporte la piedra o la superficie de lugares previamente preparados, por una economía explicativa, ya que bajo esta denominación tanto los arqueólogos como antropólogos entienden un dominio específico de prácticas. Como se advertirá más adelante, mi enfoque no tiene nada que ver con la noción de “artísticas” de esas representaciones, por más que ellas tengan su propia estética y provoquen también un placer visual.

³ Debemos a trabajos pioneros de estudiosos como Hostnig, en Perú (2003, 2004), Querejazu Lewis (1992, 1994) y Strecker y Taboada (1992), en Bolivia, el impulso actual sobre este campo. En Chile, el trabajo de Gallardo y colaboradores (1990) puede ser considerado el fundador de esta línea de estudios.

⁴ Una excepción notable, por su carácter pionero, es el trabajo de Berenguer y colaboradores (1985), en el cual se define un estilo de arte rupestre de clara asignación republicana: el Estilo La Costa, asignable a finales del siglo XIX. En los estudios sobre el arte rupestre del noroeste argentino hay, también, una fuerte sensibilidad sobre estos significantes.

⁵ Me refiero al valle de Aconcagua, importante espacio de dominación cusqueña (Troncoso 2005). Para el norte de Chile, véase Chacama y colaboradores (1992), Berenguer (1999, 2004a, 2004b) y Arenas (2008), entre los textos aún no citados aquí. Para Bolivia, también Bednarik (1988), Taboada (1988, 1992) y Hellsley-Marchbanks (1992). Para el noroeste argentino, Fernández Distel (1992a, 1992b) y Rochietti (2001), entre otras autoras.

⁶ Como me lo hizo notar el colega Pablo Cruz (com. pers.), el tema de la violencia aparece igualmente en muchos paneles prehispánicos, lo que sugiere interesantísimas continuidades temáticas. Pero quiero enfatizar aquí la particularidad de lo colonial, que sugiere una constante reactualización de estos registros. Strecker y Taboada (2007) han relevado algunas pinturas rupestres que, representando escenas de batallas con grandes conglomerados de soldados y jinetes, bien podrían estar mostrando nuevamente la tematización de la violencia esta vez vinculada a las rebeliones tupamaristas o a las guerras de la Independencia, ya sea a finales del siglo XVIII o en la primera mitad del XIX.

⁷ Salvando las distancias, esto es algo que también ocurre en el sistema de soportes y registro de los *queeros* de madera coloniales, sobre los cuales Cummins (1988: 29) ha llamado la atención respecto de las sistematizaciones de su representación, del número reducido de temas y escenas representados y de un grupo de significantes visuales muy recurrente.

⁸ Agradezco a Pablo Cruz (com. pers.) y a mi colega Marco Arenas haberme hecho notar esta situación.

⁹ Este autor identifica un hiato entre estilos rupestres con técnica en pintura asociados al Período Arcaico (ca. 1000 AC) y los estilos coloniales, que retoman la técnica de la pintura, ya a partir del siglo XVI.

¹⁰ El trabajo de Gallardo y colaboradores (1990) es notable en mostrar parte de ese proceso.

¹¹ El espacio circumpuneño abarca, fundamentalmente, las tierras altas del altiplano meridional hacia el sur del Salar de Uyuni y se extiende hacia el sector conocido como la puna atacameña. Involucra, además, a ambas vertientes del macizo andino, en las zonas de sus valles altos, en Atacama (Chile) y Tucumán (Argentina).

¹² Estoy consciente del peligro de esta afirmación, sobre todo cuando no es posible señalar con certeza que no se trate de una inscripción temporalmente redundante, producto de diferentes eventos de grabado. Quiero, simplemente, llamar la atención a esta posibilidad.

¹³ En Chirapaca (Provincia Los Andes, La Paz, Bolivia; Taboada 1992); Toro Muerto (comuna de La Higuera, Región de Coquimbo,

Chile, Arenas 2008), o Virginiyoc (Provincia de Espinar, Cusco, Perú, Hostnig 2007), entre otros ejemplos.

¹⁴ Se han propuesto, incluso, algunos conceptos para describir este tipo de representaciones, tales como “corte en sección” o “visión radiográfica”, ya que los detalles estructurales que aparecen no son visibles si se representaran únicamente las fachadas de las iglesias (Querejazu Lewis 1992).

¹⁵ Era frecuente que en la investidura de un nuevo párroco se le impusiera, en una ceremonia pública, un bonete o birrete mientras estaba arrodillado, como ocurrió con Juan Barroso, cura de Quila Quila en 1609 (AGI Charcas 148, probanza de méritos de Juan Barroso, f. 7r).

¹⁶ Ambas posibilidades representacionales andinas, tanto en el arte rupestre como en otro tipo de soportes, han sido abordadas por diversos autores (véase Cummins 2004; Hernández Llosas 2006; Ziolkowski et al. 2008).

¹⁷ Cabe señalar que esta condición de actualidad, de contemporaneidad, de algunos sistemas de registros andinos se extiende también hacia el período republicano. Hostnig (2004) ha mostrado algunos paneles con escenas de hombres armados con fusiles y Salomon y colaboradores (2006) han mostrado los apasionantes *quipus* con figuras humanas de Rapaz, todas representativas de los bandos en pugna durante las guerras de la Independencia.

¹⁸ Pienso en la provocadora búsqueda de Molinié (1997) sobre las formas de las conciencias históricas andinas, de unas maneras “andinas” de “hacer historia”.

¹⁹ Conocemos, eso sí, significantes prehispánicos que siguieron en uso durante el período colonial, integrados a las nuevas representaciones. En un trabajo anterior mostramos algunos de estos casos (Martínez & Arenas 2008).

²⁰ Berenguer (2004b: 448) describe acertadamente lo que, para él, serían algunos de los componentes de los rituales realizados en sitios de arte rupestre prehispánico, sugiriendo un conjunto compuesto de “plegarias, música, canciones, movimientos del cuerpo o expresiones faciales”, que lamentablemente no dejan huellas reconocibles en el registro arqueológico.

²¹ Agradezco a Juan Chacama por haber llamado mi atención a estas referencias.

²² Véanse, por ejemplo, las relaciones entre los “vientos” chipayas (divinidades prehispánicas) y su vinculación con los “caballeros” (santos cristianos coloniales), en Cereceda (1993).

²³ Me remito aquí a los significados de *pacha*, tanto un espacio, un mundo, como un tiempo, coexistentes, cada uno de los cuales permite caracterizar humanidades diferentes (Bouysson-Cassagne & Harris 1987).

²⁴ En algunas comunidades andinas, como en Yucay, por ejemplo, en el Valle Sagrado del Cusco, las ruinas de algunas construcciones incaicas son directamente asignadas al tiempo de los gentiles (Molinié 1997).

²⁵ La cita completa es la siguiente: “Nadie puede comprenderlos. El inka dejó escrito para nosotros. Ni aunque vengan con sus reglas a medirlos, a dibujarlos, se preguntan, pero no los comprenden” (se refiere, naturalmente, a arqueólogos y antropólogos). Me parece que este breve relato da cuenta finamente, al tiempo que con bastante humor, precisamente de la dificultad de la tarea que estoy intentando emprender aquí. Los jalq’a conforman actualmente un grupo étnico, ubicado al noroeste de la ciudad de Sucre, en Bolivia (Cereceda 2006: 324-325).

²⁶ El tiempo de los gentiles remite a humanidades previas a aquella a la cual pertenecen los narradores, sin referir a un único tiempo o a un momento histórico preciso, sino a una condición y a un conjunto de categorías visuales y estéticas (Wachtel 1978, 1990; Bouysson-Cassagne 1987; Cereceda 1990).

²⁷ Como las ordenanzas de Toledo o las disposiciones de los curas, a las que me referí al inicio de este trabajo.

²⁸ Véanse, por ejemplo, las instrucciones de Polo de Ondegardo en 1571, de Cristóbal de Albornoz (158...?) o la más tardía de Arriaga, en 1621.

²⁹ López Baralt (1979, 1988) y Estenssoro (2003, 2005), entre otros autores, dan cuenta de su importancia también como parte

de las campañas evangelizadoras y de los procesos de imposición de las imágenes europeas en los Andes coloniales.

³⁰ Véanse, por ejemplo, Acosta (2006 [1596]: 245) y Cobo (1964 [1653]: capítulo xi), quienes emplean términos muy similares con varias décadas de diferencia.

³¹ Algo similar plantea Polo de Ondegardo (1917 [1571]: 201) en su *Instrucción contra las ceremonias y ritos que usan los indios conforme al tiempo de su infidelidad*.

³² Las referencias a Toledo y al corregidor Diego Campi están en Ramos Gavilán (1976 [1621]: 75, 80-81). La del visitador Duarte Fernández en Calancha (1976 [1638]: capítulo iii).

³³ La cita corresponde a una carta de Arriaga al General de la Orden, Acquaviva, escrita en 1598. En Ramos Gavilán (1976 [1621]: 198) se encuentra una descripción muy similar de los intentos de extirpar la sacralización de un espacio ritual, esta vez a una angostura, cerca del estrecho de Tiquina, donde se puso igualmente una cruz bajo la advocación de San Bartolomé.

³⁴ La cita corresponde a otro párrafo de la misma carta de Arriaga ya citada.

³⁵ Véase, por ejemplo, la iglesia que mandó construir fray Toribio de Mogrovejo, en Chachapoyas, en torno a un grabado rupestre, para evitar la "falsa adoración" de los indios al sol (Ramos Gavilán 1976 [1621]: 74). Cruz (2006) menciona igualmente el santuario de Manquiri, en Potosí, construido sobre un sitio con arte rupestre.

³⁶ La cita proviene de un documento de extirpación de idolatrías, el Archivo Arzobispal de Arequipa, "Juicio contra los indios idólatras del pueblo de Andagua", Arequipa 1751-1754. Agradezco a Priscilla Cisternas haberme dado a conocer este dato.

³⁷ Me refiero, por ejemplo, a los doctrinantes indígenas que en los inicios de la evangelización desarrollaron una activa campaña, al margen de la institucionalidad eclesial (Estensoro 2001: 462).

³⁸ Arenas (2009) ha discutido este tema, sugiriendo al menos dos alternativas. Puede que este vacío se deba simplemente a la ausencia de registros y a que aún no se ha constituido un campo específico de estudios de arte rupestre colonial en todo el espacio andino. Pero también existe la posibilidad de que, aparentemente, en aquellos lugares de los Andes en los que no había experiencia previa de arte rupestre, éste tampoco se desarrolló colonialmente.

³⁹ Marco Arenas (2008 y 2008 Ms) se ha preocupado de este tipo de problemas y sus trabajos me parecen un importantísimo punto de partida para la tarea de intentar elaborar esa cronología.

⁴⁰ Para una discusión, aún incipiente, respecto de un primer intento de periodificación del arte rupestre colonial, véase Arenas y Martínez (2007). Allí realizamos la discusión acerca de las posibles temporalidades de los jinetes e iglesias, por lo que doy también por acogida la proposición que formula Gallardo al final de su comentario. Coincidimos con él en su propuesta.

⁴¹ Véase, por ejemplo, el muy sugerente trabajo de Cereceda (2009), presentado en el TANO A II, en Jujuy.

REFERENCIAS

- ABERCROMBIE, T., 2006. *Caminos de la memoria y el poder. Etnografía e historia en una comunidad andina*. La Paz: IFEA-IEB-ASDI.
- ABSI, P. & P. CRUZ, 2007. La porte de la *wak'a* de Potosí s'est ouverte à l'enfer. La quebrada de San Bartolomé. *Journal de la Société des Américanistes* 93 (2): 51-86, Paris.
- ACOSTA, J. DE, 2006 [1590]. *Historia natural y moral de las Indias*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- ADORNO, R., 1987. Sobre el lenguaje pictórico y la tipología cultural en una crónica andina. *Chungara* 18: 101-143.
- ALBORNOZ, C. DE, 1967 [158...?]. Instrucción para descubrir todas las guacas del Pirú y sus camayos y haciendas, en Duviols, P. Un inédito de Cristóbal de Albornoz: La..., *Journal de la Société des Américanistes* 56 (1): 7-39, Paris.
- ÁLVAREZ, B., 1998 [1588]. *De las costumbres y conversión de los indios del Perú. Memorial a Felipe II*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (AGI) Ms. Charcas 148, año 1625: Papeles eclesiásticos, probanza de méritos de Juan Barroso, cura de Quila-Quila.
- ARCHIVO NACIONAL DE BOLIVIA (ANB) Ms. E 1764 n° 131, año 1574: Transcripción de las ordenanzas del virrey Toledo, dadas en la ciudad de La Plata.
- ARENAS, M., 2008. Representaciones rupestres en los Andes coloniales. Tesis para optar al grado de Licenciado en Antropología Social, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago.
- 2008 Ms. Representaciones rupestres coloniales andinas: significantes asociados e hipótesis de variación temporal. Ponencia, XII Jornadas de Historia Andina, Universidad de Valparaíso.
- ARENAS, M. & J. L. MARTÍNEZ, 2007. Del camélido al caballo: alteridad, apropiación y resignificación en el arte rupestre colonial andino. En *Actas del VI Congreso de Antropología Chilena*, Valdivia (en prensa).
- ARRIAGA, P. J. DE, 1968 [1621]. Extirpación de la idolatría del Perú. *Biblioteca de Autores Españoles* CCIX: 191-277. Madrid: Editorial Atlas.
- ASCHERO, C., 1979. Aportes al estudio del arte rupestre del sitio Inca Cueva 1. En *Actas de las Jornadas de Arqueología del Noroeste Argentino*, pp. 419-459. Buenos Aires: Instituto de Arqueología, Universidad del Salvador.
- 2000. Figuras humanas, camélidos y espacios en la interacción circumpuneña. En *Arte en las rocas. Arte rupestre, menhires y piedras de colores en Argentina*, M. M. Podestá & M. de Hoyos, Eds., pp. 15-44. Buenos Aires: Sociedad Argentina de Arqueología.
- ASCHERO, C., & A. KORSTANJE, 1995. Sobre figuras humanas, producción y símbolos. Aspectos del arte rupestre del Noroeste Argentino. En *XXV Aniversario del Museo Arqueológico Dr. Eduardo Casanova*, pp. 65-89. Tilcara: Instituto Interdisciplinario de Tilcara, Universidad de Buenos Aires.
- BEDNARIK, R., 1988. El arte rupestre boliviano visto desde el exterior. *Boletín SLARB* 2: 22-28.
- BERENGUER, J., 1995. El arte rupestre de Taira dentro de los problemas de la arqueología atacameña. *Chungara* 27 (1): 7-43.
- 1999. El evanescente lenguaje del arte rupestre en los Andes atacameños. En *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*, J. Berenguer & F. Gallardo, Eds., pp. 9-56. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- 2004a. 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.
- 2004b. *Caravanas, interacción y cambio en el desierto de Atacama*. Santiago: Sirawi Ediciones.
- BERENGUER, J.; V. CASTRO; C. ALDUNATE; C. SINCLAIRE & L. CORNEJO, 1985. Secuencia del arte rupestre en el Alto Loa: una hipótesis de trabajo. En *Estudios en arte rupestre. Primeras Jornadas de Arte y Arqueología*, C. Aldunate, J. Berenguer & V. Castro, Eds., pp. 87-108. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERENGUER, J.; F. GALLARDO & C. ASCHERO, 1999. *Arte rupestre en los Andes de Capricornio*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- BERNAND, C. & S. GRUZINSKI, 1992. *De la idolatría. Una arqueología de las ciencias religiosas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BOLLAERT, W., 1975 [1860]. Descripción de la Provincia de Tarapacá. *Norte Grande* 1 (3-4): 459-479, Santiago.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, TH., 1987. *La identidad aymara*. La Paz: HISBO-IEFA.
- BOUYSSÉ-CASSAGNE, TH. & O. HARRIS, 1987. Pacha: en torno al pensamiento aymara. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, Th. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, Eds., pp. 11-60, La Paz: HISBOL.
- BRAICOVICH, R., 2007. Observando la relación de los pueblos del Nahuel Huapi con su paisaje acuático a partir del estudio de canoas monóxilas. En *Actas del VI Congreso de Antropología Chilena*, Valdivia (en prensa).

- CALANCHA, A. DE LA, 1976 [1638]. *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú*. Lima: Ignacio Prado Editor.
- CASTRO, V., & F. GALLARDO, 1996-1997. El poder de los gentiles. Arte rupestre en el río Salado. *Revista chilena de antropología* 13: 79-97, Santiago.
- CERECEDA, V., 1987. Aproximaciones a una estética andina: de la belleza al Tinku. En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*, Th. Bouysse-Cassagne, O. Harris, T. Platt & V. Cereceda, Eds., pp. 133-231. La Paz: HISBOL.
- 1990. A partir de los colores de un pájaro... *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 57-104.
- 1993. Cette étendue entre l'Altiplano et la mer... un mythe chipaya hors texte. En *Mémoire de la tradition*, A. Becquelin & A. Molinié, Comps., pp. 227-284. Nanterre: Société d'Ethnologie, Université de Paris X.
- 2006. Mitos e imágenes andinas del infierno. En *Mitologías amerindias*, A. Ortiz R., Ed., pp. 313-359. *Enciclopedia Iberoamericana de Religiones*, N° 5. Madrid: Editorial Trotta.
- 2009 Ms. Arte rupestre y diseños textiles: aportes para una comprensión del *ukhu pachá*. Ponencia Taller Internacional de Arqueología del Noroeste Argentino II, Jujuy.
- CHACAMA, J.; BRIONES, L. & G. ESPINOZA, 1988-89. El arte mural en las iglesias coloniales de la Primera Región y la tradición pictórica andina en el extremo norte de Chile. *Diálogo Andino* 7/8: 101-120, Arica.
- CHACAMA, J. M.; L. BRIONES & C. SANTORO, 1992. Arte rupestre posthispano: una aproximación al problema en el norte de Chile. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 168-171, La Paz.
- CHARTIER, R., 2005. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- COBO, F. B., 1964 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo. Biblioteca de Autores Españoles*, t.91-92. Madrid: Ediciones Atlas.
- CRUZ, P., 2006. Mundos permeables y espacios peligrosos. Consideraciones acerca de *punkus* y *qaqas* en el paisaje altoandino de Potosí, Bolivia. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (2): 35-50.
- CUMMINS, T., 1988. Abstraction to narration: *quero* imagery of Peru and the colonial alteration of native identity, Ph.D. Dissertation, 2 vols. U.M.I Dissertation Services, Ann Arbor, Michigan.
- 1993. La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del inca. En *Mito y simbolismo en los Andes. La figura y la palabra*, H. Urbano, Comp., pp. 87-136. Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas.
- 2004. *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los quecos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Universidad Mayor de San Andrés – Embajada de los Estados Unidos de América.
- DUVIOLS, P., 1977. *La destrucción de las religiones andinas (durante la Conquista y la Colonia)*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- 2003. *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*. Lima: Universidad Católica del Perú.
- ENCINAS, L., 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. *Milenio.com* <<http://www2.milenio.com/node/50611>> [acceso diciembre de 2008].
- ESPINOZA, C., 1989. The fabrication of Andean Particularism. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 18 (2): 269-298, Lima.
- ESTENSSOR, J. C., 2001. El simio de Dios. Los indígenas y la iglesia frente a la evangelización del Perú, siglos XVI-XVII. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 30 (3): 455-474, Lima / Paris.
- 2003. *Del paganismo a la santidad. La incorporación de los indios del Perú al catolicismo, 1532 – 1750*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto Francés de Estudios Andinos.
- 2005. Construyendo la memoria: la figura del inca y el reino del Perú, de la conquista a Túpac Amaru II. En *Los incas, reyes del Perú*, N. Majluf, Coord., pp. 93-173. Lima: Banco de Crédito.
- FERNÁNDEZ DISTEL, A., 1992a. Investigación sobre el arte rupestre hispano-indígena del N. O. de la República Argentina. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 172-198, La Paz.
- 1992b. Pinturas rupestres posteriores a la conquista española en Jujuy, San Lucas, Dep. Valle Grande, Argentina. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 199-209, La Paz.
- GALLARDO, F.; V. CASTRO & P. MIRANDA, 1990. Jinetes sagrados en el desierto de Atacama: un estudio de arte rupestre andino. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 27-56.
- GARCÍA, J. C., 1994. *Ofensas a Dios. Pleitos e injurias. Causas de idolatría y hebricerías, Cajatambo siglos XVII-XIX*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Bartolomé de Las Casas.
- GRUZINSKI, S., 1991. *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, F., 1980 [1616]. *Nueva crónica y buen gobierno*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- HELSLEY-MARCHBANKS, A. M., 1992. Una vuelta a Yaraque: las pinturas rupestres coloniales de Korini y Kelkata, Depto. de Oruro, Bolivia. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 36-42, La Paz.
- HERNÁNDEZ LOSAS, M. I., 2001. Tres momentos, tres contextos, un lugar: Variaciones temporales y contextuales en el arte rupestre de la Quebrada de Humahuaca, Jujuy, Argentina. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 8: 59-82.
- 2006. Inkas y españoles a la conquista simbólica del territorio Humahuaca: sitios, motivos rupestres y apropiación cultural del paisaje. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11 (2): 9-34.
- HOSTNIG, R., 2003. *Arte rupestre del Perú. Inventario nacional*. Lima: CONCYTEC / Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2004. Arte rupestre postcolombino de la provincia Espinar, Cusco, Perú. *Boletín SIARB* 18: 40-64, La Paz.
- 2007. Arte rupestre indígena y religioso de épocas postcolombinas en la provincia de Espinar (Cusco). En *Actas del primer simposio nacional de arte rupestre*, R. Hostnig, M. Strecker & J. Guffroy (Eds.), pp. 189-236. Lima: Actes et Mémoires de l'Institut Français d'Études Andines 12.
- LÓPEZ-BARALT, M., 1979. La contrarreforma y el arte de Guamán Poma: notas sobre una política de comunicación visual. *Histórica* III (1): 81-95, Lima.
- 1988. *Icono y conquista: Guamán Poma de Ayala*. Madrid: Hiperion.
- MARTÍNEZ C., J. L., 2009. *Discursos coloniales e identidades étnicas. Los lípes en el siglo XVII*. Lima / Santiago: Pontificia Universidad Católica del Perú / DIBAM.
- MARTÍNEZ C., J. L. & M. ARENAS, 2008. Problematizaciones en torno al arte rupestre colonial en las áreas Centro Sur y Meridional Andina. En *Crónicas sobre la piedra. Arte Rupestre de las Américas*, M. Sepúlveda, L. Briones & J. Chacama, Eds., pp.129-140. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- MARTINIC, M., 1993-94. Un nuevo conjunto de naipes aonikenk. *Anales del Instituto de la Patagonia* 22: 73-75.
- MOLINIÉ, A., 1997. Buscando una historicidad andina: una propuesta antropológica y una memoria hecha rito. En *Arqueología, antropología e historia en los Andes. Homenaje a María Rostworowski*, R. Varon & J. Flores, Eds., pp. 691-708. Lima: I.E.P. – Banco Central de Reserva del Perú.
- MORALES, H., 1997. Pastores trashumantes al fin del mundo. Un enfoque cultural de la tecnología: en una comunidad andina de pastores, Tesis para optar al título de Antropólogo, Universidad de Chile, Santiago.
- MENDOZA, D. DE, 1976 [1665]. *Crónica de la provincia de San Antonio de los Charcas*. La Paz: Casa Municipal de la Cultura.

- POLO DE ONDEGARDO, J., 1916 [1571]. *Informaciones acerca de la religión y gobierno de los Incas*. Lima: Imprenta y Librería Sanmartí.
- QUEREJAZU LEWIS, R., 1992. Introducción. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 6-27, La Paz.
- 1994. Religiosidad popular andina y su relación con el arte rupestre en Bolivia. *Yachay* 18: 121-141, Cochabamba.
- RAMA, Á., 1985. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama.
- RAMOS GAVILÁN, A., 1976 [1621]. *Historia de Nuestra Señora de Copacabana*. La Paz: Academia Boliviana de la Historia.
- ROCHIETTI, A. M., 2001. Arte rupestre en el sur de Córdoba (Argentina): imagen y variación. En *Segundas jornadas de Arte y Arqueología*, J. Berenguer, L. Cornejo, F. Gallardo & C. Sinclair, Eds., pp. 152-169. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- SALOMON, F., 1994. La textualización de la memoria en la América andina: una perspectiva etnográfica comparada. *América Indígena* 54 (4): 229-261, México.
- SALOMON, F.; C. BREZINE; G. DE LAS CASAS & V. FALCÓN, 2006. Los khipus de Rapaz en casa: un complejo administrativo-ceremonial centroperuano. *Revista Andina* 43: 59-92, Cusco.
- SQUIER, G., 1974 [1877]. *Un viaje por tierras incaicas. Crónica de una expedición arqueológica (1863-1865)*. La Paz: Editorial Los amigos del Libro.
- STRECKER, M. & F. TABOADA, 1992. Escritura pictográfica y arte rupestre aymara. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 103-110, La Paz.
- 2007. Arte rupestre en la cuenca del lago Titicaca, Bolivia. En *Actas del primer simposio nacional de arte rupestre*, R. Hostnig, M. Strecker & J. Guffroy, Eds., pp. 359-376. Lima: Actes et Mémoires de l'Institut Français d'Études Andines 12.
- TABOADA, F., 1988. Arte rupestre de Chirapaca. *Boletín SIARB* 2: 29-36, La Paz.
- 1992. El arte rupestre indígena de Chirapaca, depto. de La Paz, Bolivia. *Boletín SIARB. Contribuciones al Estudio del Arte Rupestre Sudamericano* 3: 111-117, La Paz.
- TRONCOSO, A., 2005. Genealogía de un entorno rupestre en Chile Central: un espacio, tres paisajes, tres sentidos. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 10 (1): 35-53.
- TURNER, V., 1987. *The Ritual Process*. Ithaca: Cornell University Press.
- WACHTEL, N., 1978. Hommes d'eau: le problème Uru (XVII-XVIII siècle). *Annales E.S.C.* 5-6: 1127-1159, Paris.
- 1990. *Le retour des ancêtres. Les indiens Uru de Bolivie, XX-XVI siècle. Essai d'Histoire régressive*. Paris: Editions Gallimard.
- ZIÓŁKOWSKI, M.; ARABAS, J. & J. SZEMINSKI, 2008. La historia en los *queros*: apuntes acerca de la relación entre las representaciones figurativas y los signos *tocapus*. En *Lenguajes visuales de los Incas*, P. González & T. Bray, Eds., pp. 163-176. Oxford: BAR International Series 1848.