

Arte rupestre de la Región de Coquimbo: una larga tradición de imágenes y lugares

Andrés Troncoso*

RESUMEN: Una de las evidencias arqueológicas más frecuentes en la Región de Coquimbo es el arte rupestre. En este trabajo caracterizamos los distintos tipos reconocidos para esta zona, su distribución cronológica y relación con los procesos sociales e históricos vividos por las comunidades indígenas desde el 2000 a. C. hasta aproximadamente el siglo XVII de nuestra era. A través de esta revisión se distinguen dos grandes tradiciones de arte rupestre: una propia de grupos cazadores-recolectores y otra asociada a comunidades agrícolas. Finalmente, se destaca el valor patrimonial que poseen estos restos arqueológicos, los cuales se constituyen en la actualidad como verdaderos museos al aire libre.

PALABRAS CLAVE: arte rupestre, Región de Coquimbo, cazadores-recolectores, agricultores, inca, paisaje

ABSTRACT: Rock art is one of the most abundant archaeological evidences in Coquimbo region. In this paper, we characterise different types found in this area, their chronologies, and their relationship with the social and historical processes experienced by local communities from 2000 BC to around the 17th century. Through this revision, it is possible to distinguish two major rock art traditions: one produced by hunter-gatherer communities and another associated to peoples with agricultural technologies. We also emphasise the heritage values of rock art sites, which may be considered true open-air museums.

Keywords: rock art, Coquimbo, hunter-gatherers, agrarian communities, inca, landscape

* Doctor en Arqueología y académico del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Sus investigaciones se concentran en comprender los procesos sociohistóricos de las comunidades prehispánicas de la Región de Coquimbo, especialmente a través del arte rupestre. Dichos trabajos han sido financiados principalmente por Fondecyt y sus resultados se encuentran publicados en artículos en revistas científicas, capítulos de libros y a través de la página de Facebook Arqueología de la Cuarta Región (<https://www.facebook.com/Arqueologia-Cuarta-Region-1063027210461437>).

Cómo citar este artículo (APA)
Troncoso, A. (2018). *Arte rupestre de la Región de Coquimbo: una larga tradición de imágenes y lugares*. Colecciones Digitales, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

El arte rupestre es una de las manifestaciones culturales más antiguas producidas por el ser humano y se encuentra presente en los distintos espacios que ha ocupado nuestra especie en el planeta, entre ellos, el Norte Semiárido de Chile. A lo largo de los valles de la Región de Coquimbo, específicamente, existe una importante cantidad de sitios de arte rupestre realizados en diferentes momentos de la historia indígena: a la fecha conocemos cientos de ellos, distribuidos entre la costa y la cordillera, pero concentrados en el interior del territorio.

La producción de arte rupestre se inició entre grupos cazadores-recolectores hacia el 2000 a. C. y continuó hasta, al menos, el siglo XVII de nuestra era, cuando agricultores diaguitas representaron escenas relativas a la dominación colonial española. Los cerca de 3500 años de desarrollo de este tipo de manifestaciones en la zona las convierte en una excelente ventana para comprender algunos aspectos de la vida de los diversos grupos humanos que la habitaron, así como los cambios y transformaciones que experimentaron. En el caso de la Región de Coquimbo, esta posibilidad de conocimiento se potencia aún más debido a que probablemente se trate de una de las zonas del país con la más alta concentración de esta expresión cultural —hecho que sugiere que la realización de imágenes sobre rocas fue una actividad de gran importancia para dichas comunidades—.

El presente trabajo ofrece una caracterización de los distintos tipos de arte rupestre conocidos para la Región y examina los cambios que este ha sufrido a través del tiempo, así como su relación con los procesos sociohistóricos de las comunidades indígenas. Por último, reflexiona sobre el valor patrimonial y la relevancia de proteger el verdadero museo al aire libre que estos sitios representan, como testimonios de la olvidada historia del territorio y sus pobladores.

Antes de desarrollar los puntos mencionados, sin embargo, se hace necesario definir qué es el arte rupestre y por qué constituye una fuente de información sobre las vidas de las antiguas comunidades humanas, aspecto que abordamos en el siguiente apartado.

Sobre el arte rupestre

El arte rupestre es una manifestación cultural que se caracteriza por la realización de imágenes sobre soportes rocosos o sobre la superficie natural del planeta. Según su técnica de manufactura, se distinguen cuatro tipos distintos: (i) pinturas, (ii) grabados o petroglifos, (iii) pictograbados y (iv) geoglifos.

Las **pinturas** corresponden a imágenes efectuadas por medio de la aplicación de una materia colorante sobre la superficie rocosa. En términos generales, dichas sustancias se elaboran a partir de la combinación de tres elementos básicos: el pigmento que proporciona coloración (p. e., hematita, carbón); un aglutinante que permite la adhesión del pigmento a la piedra y favorece su aplicación y perdurabilidad (por lo común, sustancias de origen vegetal y animal, p. e., grasa); y un disolvente que se utiliza para dar mayor o menor consistencia a la mezcla (p. e., agua o saliva humana). En las pinturas también se pueden reconocer cargas, elementos minerales agregados intencional (por selección) o casualmente al pigmento (por estar presentes naturalmente en ellos).

Por contraposición, los **petroglifos o grabados** se ejecutan mediante la extracción de parte de la corteza de una roca. Esta operación suele efectuarse golpeando reiteradamente la superficie con un instrumento lítico para delinear los surcos que forman la figura.

El resultado de la combinación de ambas técnicas se denomina «**pictograbado**», el cual se puede realizar ya sea rellenando con pintura las hendiduras practicadas o, bien, cubriendo con ella los sectores de la roca sin grabar.

Un cuarto tipo de arte rupestre son los **geoglifos**, que —a diferencia de los casos anteriores— se practican sobre el suelo natural, ya sea en laderas de cerro o grandes planicies. En ambos casos, las figuras pueden producirse bien mediante la remoción de material —es decir, limpiando determinadas porciones del terreno—, bien adicionando tierra o piedras en áreas seleccionadas.

Los tres primeros tipos de arte rupestre mencionados están presentes en la Región de Coquimbo: los petroglifos o grabados son el más frecuente y los pictograbados, el más escaso. Los geoglifos, en cambio, no se encuentran en Chile más al sur del desierto de Atacama; sin embargo, en las provincias argentinas de La Rioja y San Juan —vecinas a la Región de Coquimbo— se han reconocido algunos ejemplares (Prieto, 1992).

Cabe señalar que, si bien nos referimos a estas producciones culturales como «arte», lo cierto es que en la mayoría de las poblaciones indígenas de América no existe una noción equivalente a nuestro concepto de arte, lo que ha dado pie a una amplia discusión sobre la denominación que conviene dar a estos conjuntos visuales prehispánicos (Gell, 1998; Layton, 1991). Sin ánimo de entrar en esa cuestión, lo relevante acá es comprender que los valores y características que asociamos hoy con el «arte» y lo «artístico», no necesariamente se aplican a las manifestaciones de las comunidades nativas de la región, circunstancia que no impide, sin embargo, su estudio científico.

En efecto, atendiendo a sus atributos, reconocemos tres niveles de análisis del arte rupestre que sirven como vías de acceso para comprender a las comunidades pretéritas.

Un primer nivel corresponde a lo **visual**, es decir, a las imágenes mismas, que funcionaron como un sistema de comunicación que –de acuerdo con sus características representacionales y compositivas– transmitía una serie de significados culturales particulares. Desafortunadamente, a falta de fuentes de información oral o escrita (relatos, mitos, etc.) que nos ayuden a decodificarlas, hoy es imposible conocer su significado. No obstante ello, podemos intentar aproximarnos a su sentido examinando las relaciones entre lo representado y aquello que sabemos de la vida cotidiana de estas comunidades.

El segundo nivel, referido a lo **técnico**, nos permite evaluar, por ejemplo, cómo fue manufacturada cada imagen, cuánto tiempo se invirtió en su ejecución, qué instrumentos y materias primas se utilizaron, cuál era la procedencia de estas últimas y si es posible plantear la participación de expertos y aprendices en su elaboración, entre otros asuntos.

Por último, es preciso estudiar el nivel **espacial**. A diferencia de otras evidencias arqueológicas como la cerámica o los instrumentos líticos, que circulan por distintos lugares, el arte rupestre constituye un bien inmueble, de manera que el sitio en el cual se encuentra hoy es el mismo donde fue elaborado originalmente. El análisis de sus características espaciales busca dilucidar por qué unos espacios fueron marcados y otros no, qué relaciones existen entre los sitios con arte rupestre y las formas de vida de las comunidades, e incluso cómo se asocian los lugares marcados con los tipos de diseños ahí presentes.

Si bien la determinación de la edad representa un aspecto fundamental para comprenderlo, lamentablemente el grueso del arte rupestre no puede ser datado por métodos directos. Esto se debe a que los petroglifos rara vez contienen restos orgánicos (carbón, sangre, huesos, productos vegetales, etc.) susceptibles de ser fechados por radiocarbono, el método más comúnmente usado en arqueología –de encontrarse presentes, su pobre preservación hace sumamente difícil su identificación–. De ahí que se recurra, en cambio, a métodos de datación relativa, combinando diversos aspectos como, por ejemplo, comparar los motivos con aquellos presentes en soportes materiales que sí han sido datados (p. e., decoración cerámica); evaluar la ubicación de los sitios de arte rupestre en relación con el uso del espacio de las poblaciones antiguas; considerar ciertas representaciones como marcadores temporales (p. e., sabemos que los *tumis* o cuchillos de media luna metálicos aparecieron en la zona en época incaica); examinar las relaciones estratigráficas de las

imágenes dentro de la roca (p. e., si un motivo se dibujó sobre otro, luego el primero ha de ser más reciente que el segundo), entre otros. Así, integrando distintos procedimientos analíticos como los mencionados, es posible generar una cronología que –a falta de técnicas directas– dé cuenta de los momentos en que el arte rupestre fue producido.

Breve historia de la investigación

La gran cantidad de arte rupestre en la Región de Coquimbo ha atraído a numerosos investigadores desde inicios del siglo XX. Una de las descripciones más tempranas efectuadas en Chile se la debemos a Roberto Reginfo (1918, 1919), quien dio cuenta de la existencia de un conjunto de sitios de petroglifos cerca de la localidad de San Agustín, en el valle de Chalinga (Choapa). En la década de 1930, Jorge Iribarren comenzó a recorrer los valles de la Región –especialmente los de Hurtado y Combarbalá–, describiendo, fotografiando y dibujando sitios con presencia de pinturas y petroglifos a fin de elaborar un registro sistemático y amplio de estas manifestaciones y, a partir de ahí, discutir su asignación cronológica (p. e., Iribarren, 1949; 1973a; 1973b). Buena parte de los sitios reconocidos por Iribarren fueron posteriormente reestudiados por Hans Niemeyer (p. e., Ballereau y Niemeyer, 1999; Niemeyer y Ballereau, 2004; Niemeyer y Castillo, 1996; Mostny y Niemeyer, 1983); además de proporcionar descripciones más acabadas, el autor siguió desarrollando la cuestión de la cronología y, como resultado de sus observaciones, propuso el denominado «Estilo Limarí» de arte rupestre, que engloba mayormente grabados con representaciones de cabezas tiara, diseño recurrente en el sitio Valle del Encanto (Ovalle). En paralelo, los trabajos de Gonzalo Ampuero (1966, 1985, 1992; Ampuero y Rivera, 1981) expandieron el catastro de sitios de arte rupestre en la Región, poniendo de relieve sitios poco conocidos con anterioridad, especialmente en la costa de Coquimbo. Sus excavaciones en el sitio Valle del Encanto le permitieron discutir las relaciones existentes entre las rocas pintadas y grabadas en este lugar, y los depósitos estratigráficos que allí dejaron antiguas ocupaciones residenciales (Ampuero y Rivera, 1969; 1971). Más recientemente, Castillo (1985) realizó una sistematización de amplio alcance de todo el arte rupestre del Norte Semiárido, identificando distintos conjuntos a lo largo del tiempo y señalando diferencias entre las regiones de Coquimbo y Atacama.

Sobre la base de este conjunto de trabajos, en la última década diversos investigadores han continuado publicando avances de investigación sobre la

materia, ampliando la discusión sobre la cronología de estas manifestaciones y sus relaciones con los modos de vida de las antiguas poblaciones de la Región de Coquimbo (p. e., Artigas y Jackson, 2004; Cabello, 2005, 2011; González, 2011; Jackson *et al.*, 2002).

El arte rupestre de Coquimbo a lo largo de la historia indígena: marcas, modos de vida y lugares

Las investigaciones desarrolladas hasta la fecha indican que el arte rupestre en la Región de Coquimbo fue producido por distintos grupos humanos de manera ininterrumpida desde el 2000 a. C. hasta los tiempos de la Colonia (Troncoso *et al.*, 2014, 2016). En ese lapso de 3500 años, los diseños, técnicas y lugares utilizados sufrieron modificaciones significativas, a partir de cuyo análisis hemos definido la existencia de cinco distintas formas de hacer arte rupestre en Coquimbo, asociadas a poblaciones y momentos históricos particulares. A continuación, presentamos una caracterización de cada uno de estos conjuntos.

a) Pinturas rupestres y la larga tradición de cazadores-recolectores (2000 a. C. - 500 d. C.)

Las evidencias más tempranas de arte rupestre en la Región fueron realizadas por grupos cazadores-recolectores tanto en zonas costeras como interiores. La cronología de estas pinturas abarca el período Arcaico Tardío (2000 a. C. - c. 50 d. C.) y la primera mitad del Alfarero Temprano (c. 50 d. C. - c. 500 d. C.) (Troncoso, Moya y Basile, 2016; Moya *et al.*, 2016).

El grueso de las pinturas rupestres efectuadas durante este período es de color rojo, si bien se ha observado en menor medida el uso de verde, amarillo y negro. Unos pocos ejemplares combinan colores, específicamente rojo y negro. Con respecto a los diseños, estos corresponden a representaciones no figurativas elaboradas fundamentalmente a partir de trazos lineales, tales como cruces dobles, líneas entrecruzadas y líneas meándricas o en zigzag (fig. 1), además de algunos pocos círculos con decoraciones interiores o puntos alineados. A la fecha no se conocen representaciones antropomorfas ni zoomorfas dentro de este conjunto, salvo por una impronta de mano registrada en San Pedro Viejo de Pichasca (fig. 2) (Moya *et al.*, 2016).

En el plano técnico, se ha logrado identificar el empleo de distintas materias primas en la ejecución de estas pinturas. En lo que se refiere a los pig-



Figura 1. Diseño no figurativo bicromo (rojo y negro). Pintura rupestre, San Pedro Viejo de Pichasca. Imagen tratada digitalmente usando el programa D-Stretch. Fotografía de Andrés Troncoso.



Figura 2. Impronta de mano marcada sobre roca, San Pedro Viejo de Pichasca. Imagen tratada digitalmente usando el programa D-Stretch. Fotografía de Andrés Troncoso.

mentos, los estudios físico-químicos muestran que el rojo proviene de la hematita; el amarillo, de la goethita; el negro, de carbón y/u óxido de manganeso; y el verde, de un sulfato de cobre –todos minerales abundantes en la zona–. Poco conocemos, en cambio, acerca de los aglutinantes utilizados, debido al mal estado de preservación de las pinturas; por el momento, solo se ha planteado el posible uso de colágeno animal (Moya *et al.*, 2016). La aplicación se habría realizado por medio de técnicas directas e indirectas: en el primer caso, valiéndose de pinceles (los que, sin embargo, no se conservan en el registro arqueológico), y en el segundo, de las yemas de los dedos –o, bien, de la mano completa– impregnadas en pintura y luego puestas en contacto con la roca para producir una marca.

Geográficamente, las pinturas se distribuyen a lo largo de todo el territorio, de cordillera a costa, aunque con mayor frecuencia en esta última.

Asimismo, serían más abundantes en el valle de Limarí; luego, en el de Elqui; y, por último, en el de Choapa. Se han reconocido sitios en las localidades de Punitaqui, San Pedro de Quiles, Tamaya, Tongoy, Pichasca, Andacollo y Rivadavia, entre otras. Las excavaciones efectuadas en puntos contiguos a los bloques de pinturas rupestres han permitido recabar evidencia de ocupaciones residenciales de cazadores-recolectores, la que incluye conjuntos líticos variados, restos zooarqueológicos y malacológicos, y rasgos como fogones o huecos de poste. En algunas excavaciones se han recuperado incluso restos de pigmentos, posiblemente usados para la realización de las pinturas. La asociación espacial con estos ricos contextos indica que el arte rupestre –tanto su producción como su observación– debió estar íntimamente ligado con las actividades cotidianas desarrolladas en los campamentos de estos grupos

e inserto dentro de sus circuitos de movilidad en el territorio (Troncoso *et al.*, 2016; Troncoso y Armstrong, 2017). A diferencia de lo que ocurre con aquellas efectuadas por cazadores en otros lugares del mundo, las pinturas rupestres de Coquimbo no tendrían como finalidad demarcar rutas de movilidad en el paisaje, sino, por el contrario, distinguir los espacios de pausa asociados a las zonas residenciales.

Desde el punto de vista de sus características visuales, las figuras registradas en los valles de Elqui y Limarí presentan mayor complejidad que las de Choapa. A la vez, dentro de Elqui-Limarí se observan diferencias significativas en los diseños, colores y cantidad de las pinturas al comparar los espacios costeros con los cordilleranos: mientras en los primeros predominan los diseños simples y las marcas son sumamente abundantes, en el área cordillerana son mayoritarios los diseños complejos y las pinturas se registran en muy bajo número (Troncoso, Moya y Basile, 2016). Estas características muestran cómo el arte rupestre genera –y refleja– una segregación entre ambos grupos, construyendo una territorialidad cerrada que entrega identidades diferenciales. Tal situación no debe extrañar, por cuanto el registro arqueológico desde el 2000 a. C. hasta inicios de la era cristiana muestra una serie de procesos de complejización social, asociados a una reducción de los circuitos de movilidad de estos grupos, una mayor intensidad en la explotación del medio y un aumento demográfico (p. e., Quevedo, 1998; Schiappacasse y Niemeyer, 1965-66, 1986; Méndez y Jackson, 2006; Quevedo *et al.*, 2016). En este contexto, las pinturas rupestres habrían actuado como un recurso material de apoyo a los procesos de construcción territorial e identitaria, en un momento de mayor presión de las comunidades sobre el espacio: compartir una práctica, un lenguaje visual y un territorio habría fomentado el desarrollo de un sentido de colectividad entre distintas bandas de cazadores-recolectores. Además, las pinturas les habrían servido para demarcar sus espacios residenciales.

b) Grabados rupestres de surco profundo y las transformaciones de las sociedades cazadoras-recolectoras (500 - c. 1.000 d. C.)

Hacia el 500 d. C. se observa un cambio importante en la producción de arte rupestre en la región, consistente en el reemplazo de las pinturas por una nueva forma de hacer: los grabados de surco profundo (Troncoso *et al.*, 2008, 2016). El desarrollo de esta nueva técnica implica tres transformaciones relevantes: (i) la discontinuidad del uso de pigmentos en la elaboración de las imágenes; (ii) la utilización de instrumentos líticos para manufacturar los diseños; (iii)

el giro desde una técnica basada en la adición de materia (pigmento) a otra fundada en la extracción de esta (corteza de la roca).

Asociada a dicha modificación técnica, se registra también una innovación visual importante. Si bien algunos motivos previos se mantienen (como los círculos con decoraciones interiores), en este lapso aparece con fuerza la representación de grandes cabezas con tocados complejos, conocidas como «cabezas tiara» (fig. 3) (Mostny y Niemeyer, 1983). Se observan asimismo figuras antropomorfas de cuerpo



Figura 3. Cabeza tiara. Grabado de surco profundo, Valle del Encanto. Fotografía de Andrés Troncoso.

entero con tocados más simples e, incluso, tocados aislados. Con ellas se inaugura la presencia de imágenes humanas en el arte rupestre de Coquimbo, hecho que implica una importante transformación en los sentidos y significados que este buscaba transmitir.

Las variaciones descritas, por lo demás, se asocian a una serie de cambios experimentados por las poblaciones cazadoras-recolectoras de la región con posterioridad al 500 d. C. (Troncoso *et al.*, 2016). Entre ellas se cuentan: (i) una reducción de movilidad más acentuada; (ii) una intensificación de la producción y uso de alfarería, sumada al aumento de tamaño de las piezas; (iii) una mayor explotación de materias primas líticas obtenidas en las cercanías de los sitios residenciales; (iv) un incremento en la producción de piedras tacitas, usadas para la molienda de vegetales; y (v) una mayor ocupación de los espacios cordilleranos y valles costeros, frente a una disminución del uso de la línea litoral (Pino *et al.*, 2018). Todo ello parece sugerir que nos encontramos ante una transformación general de los modos de vida de estas comunidades, de carácter cada vez más semisedentario y centradas en la recolección de recursos vegetales.

Las particulares características técnicas de este nuevo tipo de arte rupestre –basado ya no en la incorporación de materia, sino en su remoción– supusieron condiciones igualmente singulares de producción. A diferencia de las pinturas, donde cada figura se ejecuta, generalmente, en un único acto

productivo, los grabados, por el contrario, son el resultado de una sumatoria de operaciones de extracción practicadas sucesivamente a lo largo del tiempo (Vergara y Troncoso, 2015). En efecto, para lograr surcos de la profundidad que alcanzan los de estos petroglifos –de hasta 3,5 cm–, debieron ser trabajados de manera recurrente y reiterada, picoteando primero y raspando después para ahondar cada hendidura –lo que explicaría por qué no son tan abundantes en la región–. No obstante estas diferencias técnicas, los grabados continuaron ubicándose en los espacios residenciales de las comunidades y, en ocasiones, incluso comparten lugar con las pinturas rupestres.

Otra diferencia entre ambos tipos de arte rupestre guarda relación con la procedencia de los materiales utilizados en su confección. Mientras las pinturas a menudo recurrían a materias primas autóctonas, los instrumentos líticos empleados para elaborar los petroglifos –piezas de bordes redondeados o angulados– habitualmente eran manufacturados sobre piedras disponibles *in situ*. Excavaciones en sitios como Valle del Encanto en Ovalle han permitido recuperar instrumentos líticos de piedras locales usados para realizar los petroglifos.

Las particularidades recién descritas naturalmente llevan a preguntarse en qué medida la adopción de una técnica basada en el uso de recursos locales y la ejecución dilatada en el tiempo se relaciona con la instauración de un modo de vida semisedentario posterior al 500 d. C. en la región. Futuras investigaciones deberían abordar esta problemática.

Por otro lado, la aparición de representaciones humanas, cabezas y tocados marcaría una inflexión en los discursos visuales de las comunidades de la región, posiblemente relacionada con una nueva lógica de organización social –sabemos, de hecho, que en otros espacios de los Andes prehispánicos (Gallardo y Cornejo, 1993) los tocados funcionaron como símbolos de identidad–. Si bien dichas representaciones ponen de manifiesto la relevancia que adquirieron los tocados entre estos grupos, también podrían sugerir un intento de construir significados diferentes para ambos tipos de diseños (antropomorfos/cabezas). Desafortunadamente, no contamos con información suficiente para dar un sentido a tal oposición, pero por el momento es posible plantear dos hipótesis: (i) que alude a una diferencia de jerarquía entre los miembros del grupo social; (ii) que las cabezas representan ancestros, tal como ocurre en otros contextos andinos, donde estos segmentos corporales tienen una relación directa con los antepasados y la fertilidad (Arnold y Hastorf, 2008). Este último aspecto además es coherente con las dinámicas de las primeras comunidades semisedentarias de la región, con manejo de algunos cultígenos (Pinto *et al.*, 2018) como el poroto.

c) Grabados rupestres y la consolidación de las primeras comunidades agrícolas (c. 1000 - 1450 d. C.)

Con la aparición de la cultura diaguita, cerca del año 1000 d. C. se instauró en la Región de Coquimbo un modo de vida completamente agrícola y sedentario (Alfonso *et al.*, 2017; Troncoso *et al.*, 2016). Si bien no sabemos a ciencia cierta cómo se dio este cambio, muy probablemente fue el resultado de una sumatoria de influencias foráneas y transformaciones de las poblaciones preexistentes. Independientemente de los factores que hayan intervenido, en este período se desarrolló una nueva forma de hacer arte rupestre, en la que concurren transformaciones y continuidades respecto de los grabados manufacturados anteriormente.

Los petroglifos realizados por las comunidades diaguitas, a diferencia de los precedentes, ya no son de surco profundo, sino más bien superficial. De esa característica se desprende que cada grabado debió ejecutarse durante un solo acto productivo, extrayendo poca materia de la roca y sin necesidad de retomar la operación una y otra vez para profundizar las hendiduras. Algo que sí se mantiene es que fueron elaborados usando instrumentos fabricados con piedras obtenidas en las proximidades de las rocas marcadas (Vergara y Troncoso, 2015). Por otra parte, se conocen algunos pocos casos de petroglifos con rastros de pigmento rojo en los surcos o en el interior de la figura, lo que los convierte en pictograbados. A la fecha, sin embargo, no se han estudiado las formas de preparación ni composición de dichos pigmentos (por el color, debiera tratarse de hematita).

Otra importante transformación se refiere al emplazamiento de estos petroglifos, que suelen ubicarse en espacios distintos de aquellos marcados previamente con pinturas y grabados de surco profundo (Troncoso *et al.*, 2014). Ello implica que, a partir de la manufactura de arte rupestre, los diaguitas rearmaron la geografía producida por los grupos cazadores-recolectores. Dicho cambio se condice con el que se advierte en la disposición de las viviendas, que los grupos diaguitas ubicaron cerca de las terrazas agrícolas aledañas a los ríos —un espacio que hasta entonces había sido escasamente ocupado (Troncoso *et al.*, 2016)—.

El arte rupestre se distribuye profusamente por los valles de la Región de Coquimbo, en mayor abundancia hacia los valles interiores. En el valle de Choapa se encuentran grandes sitios en Quebrada Las Burras, Lucumán y el sector de Los Mellizos en Illapel, al igual que en Zapallar, El Tome y Quebrada Batuco en Chalinga. En el valle de Limarí son recurrentes a lo largo de todo el

río Hurtado, pero también en río Rapel y en distintos sectores de río Grande. Los petroglifos están emplazados generalmente en laderas de cerro y bordes de quebrada, rutas naturales de movimiento de las cuales muchas se continúan utilizando hasta el día de hoy para pasar de un valle a otro. A menudo los sitios constan de más de una piedra intervenida, llegando a sumar hasta 500; la variabilidad de su frecuencia probablemente se relacione con la intensidad de uso de los espacios y las rutas. La disposición de los petroglifos obedece a un patrón de marcado regido por dos características básicas: en primer lugar, las rocas grabadas siguen una ordenación lineal, es decir, se inscriben dentro de un eje; segundo, no se marca cualquier cara de la roca, sino generalmente la que mira hacia el valle. Dichas condiciones –sumadas al hecho de que se trata de grabados poco profundos– sugieren que las figuras pudieron efectuarse durante los desplazamientos de la gente diaguita a través de los cerros y quebradas, posiblemente hacia territorios vecinos (Troncoso *et al.*, 2014), lo que explicaría la gran cantidad de marcas que estas poblaciones dejaron en el territorio. Ello no debiera extrañar, pues es sabido que las comunidades agrícolas alteran la naturaleza en mayor grado que los grupos cazadores-recolectores, tanto por las necesidades infraestructurales de la agricultura como por el uso de una serie de dispositivos espacio-materiales –entre los cuales se cuenta el arte rupestre– (Criado, 2012; Hernando, 2002).



Figura 4. Diseño no figurativo complejo. Petroglifo diaguita, valle de Illapel. Fotografía de Andrés Troncoso.

En lo que se refiere a su contenido visual, los diseños presentes en los petroglifos diaguitas muestran gran heterogeneidad. El grueso de los grabados corresponde a motivos no figurativos complejos creados mayormente a partir de círculos y líneas, tales como círculos agrupados, círculo con apéndice o punto central, zigzag, líneas unidas a círculos, etc. (fig. 4). La alta variabilidad interna que se observa en este arte rupestre, junto con poner de manifiesto sus amplias posibilidades creativas, podría indicar que fueron elaborados por múltiples personas. Otro aspecto interesante es que, salvo escasas excepciones, los diseños de la cerámica no se replican

en el arte rupestre ni viceversa, lo que da cuenta de la independencia visual de ambos soportes.

Dentro de los motivos figurativos se distinguen tres tipos básicos. En primer término, los zoomorfos, entre los cuales destacan por su abundancia los camélidos –posiblemente representaciones de guanacos–, que aparecen aislados o agrupados, pero nunca en escenas de caza o pastoreo (fig. 5). Un segundo tipo son las figuras antropomorfas, representaciones humanas de formas simples (principalmente lineales) que tampoco aparecen formando escenas, desarrollando actividades o portando instrumentos o vestimentas (fig. 6). En algunos pocos ejemplares se advierte un apéndice lineal entre las piernas que podría interpretarse como denotador de sexo masculino. Por último, el tercer tipo corresponde a las cabezas (fig. 7), que si bien marcan una continuidad con la tradición de las cabezas tiara, también muestran ciertas diferencias, como: (i) una menor presencia de tocados cefálicos –los que, además, son más pequeños en proporción al tamaño de los rostros que en las cabezas tiara–; y (ii) presencia de elementos como escalerados y grecas, semejantes a los de la alfarería decorada diaguita. Cabe señalar, además, que los rostros diaguitas tienden a ubicarse en posiciones privilegiadas al interior de los sitios –ingresos, salidas o sectores



Figura 5. Representación de camélidos en hilera. Petroglifo diaguita, valle de Elqui. Fotografía de Andrés Troncoso.



Figura 6. Figuras antropomorfas. Grabado rupestre diaguita, valle del río Grande. Fotografía de Andrés Troncoso.



Figura 7. Cabeza con decoración escalerada. Grabado rupestre diaguita, valle de Chalinga. Fotografía de Andrés Troncoso.

centrales—, algo que no ocurre con las cabezas tiara, lo que también refleja un cambio en los significados atribuidos a este elemento representacional.

d) Grabados rupestres bajo la presencia incaica (c. 1450 – c. 1540 d. C.)

Para mediados del siglo XV de nuestra era, la Región de Coquimbo fue incorporada dentro del territorio del Estado incaico o Tawantinsuyu, cuya capital se encontraba en la ciudad de Cusco. A diferencia de otras provincias, la anexión de Coquimbo no parece haber comportado el uso de violencia física y, por el contrario, habría dado paso a una interesante articulación entre incas y diaguitas. Tal circunstancia explicaría la ausencia de fortalezas para la región, la simbiosis entre las cerámicas de ambos grupos culturales y la presencia de alfarería diaguita en distintos puntos de la zona surandina del Tawantinsuyu, como Chile central, San Pedro de Atacama y el Centro Oeste y Noroeste Argentino (NOA). La expansión del Imperio a la región vino acompañada de la instalación del camino incaico y de múltiples sitios asociados a este (tambos), además de centros administrativo-ceremoniales y santuarios de altura, entre otros (Stehberg, 1999; Castillo, 1998).

En este contexto, la tradición de manufacturar arte rupestre siguió vigente entre las poblaciones diaguitas. Si bien a la fecha poco se sabe sobre el que produjo el propio Estado inca en su centro político y provincias aledañas, el registro conocido para la Región de Coquimbo sugiere que los petroglifos adscribibles a este momento fueron íntegramente obra de las comunidades locales, pues se observa una continuidad en las formas de hacer arte rupestre antes y después de la llegada del Tawantinsuyu —tal como sucede con la alfarería diaguita de la época—.

En términos técnicos y espaciales, los diaguitas continuaron grabando rocas en espacios previamente marcados asociados con la movilidad hacia valles vecinos. Es interesante subrayar que, aun cuando en muchas ocasiones trabajaron sobre piedras ya intervenidas, las nuevas imágenes no destruyeron las preexistentes, sino que se ubicaron en las áreas de la roca que permanecían intactas. Este simple hecho reafirma la idea de continuidad y el respeto con los que se fueron incorporando producciones visuales sucesivas en los antiguos repositorios diaguitas.

En el plano visual, persiste el predominio de los diseños no figurativos por sobre los figurativos y la existencia entre estos últimos de motivos antropomorfos, zoomorfos y cabezas. Una cantidad considerable de motivos (como círculos con puntos o con apéndices) continúan sin mayores cambios

entre las épocas diaguita-preinca e inca, mientras que otros tantos se transforman, ya sea agregando nuevos elementos de raigambre incaica o, bien, complejizando un diseño tradicional; un buen ejemplo de lo anterior son las cabezas, las cuales incorporan elementos decorativos cusqueños como la greca escalera o la composición cuatripartita (fig. 8). Finalmente, también se verifica la aparición de nuevos diseños, algunos de los cuales podrían ser importaciones de la iconografía de Cusco o de otras regiones aledañas como consecuencia de las transformaciones sociopolíticas ocasionadas por la presencia inca en la zona; entre ellos se cuentan el llamado «cuadrado de lados curvos», asociado a las insignias



Figura 8. Cabeza con decoración cuatripartita. Grabado diaguita-inca, valle de Illapel. Fotografía de Andrés Troncoso.



Figura 9. Figura del tipo escutiforme santamariano. Grabado diaguita-inca, valle de Hurtado. Fotografía de Andrés Troncoso.

de prestigio de la nobleza incaica, y un motivo ajedrezado. Derivadas del influjo foráneo son también las representaciones de instrumentos de metal como el *tumi*—que ingresó a esta zona en época incaica— y de escenas de pastoreo que se relacionarían con la popularización del uso de la llama en la región durante este período, como medio para el transporte de recursos especialmente hacia Argentina. Otro caso destacado lo constituyen las representaciones antropomorfas conocidas como «escutiformes santamarianos», características del NOA (fig. 9). Su presencia en el arte rupestre de Coquimbo podría ser

consistente con la hipótesis de que la anexión del territorio al Estado incaico estuvo coordinada por poblaciones de dicha región trasandina (Castillo, 1998; Cantarutti y Mera, 2004; Troncoso, 2011).

En definitiva, si bien los diaguitas continuaron la producción de arte rupestre en época inca, el impacto de la conquista se vio reflejado en la incorporación de nuevos diseños y, por ende, de nuevas narrativas asociadas con el Tawantinsuyu y los cambios sociales de ese momento. En tal sentido, esta actividad permitió, por una parte, mantener una tradición anclada a ciertos espacios de memoria de la comunidad, pero también, por otro lado, acomodarse a la nueva realidad sociopolítica. Si bien la práctica no fue prohibida por el Estado —que, por el contrario, posiblemente aceptó que sus símbolos fueran asimilados y reproducidos por la población local—, tampoco parece haberse admitido su uso dentro de espacios oficiales, pues no se han registrado petroglifos asociados a los sitios estatales, al camino o a los santuarios de altura. Sin impedir el desarrollo del arte rupestre, esta exclusión igualmente actuaba como un mecanismo de poder, pues, al establecer una distinción paisajística entre lo instaurado por el Inca y aquello propio de la población local, consolidaba las diferencias sociales, culturales y políticas entre unos y otros (Troncoso, 2018).

e) Grabados rupestres bajo la presencia española (c. 1540 d. C. en adelante)

La llegada de las huestes españolas y su posterior instalación en territorio chileno generaron un rápido proceso de desestructuración de las comunidades indígenas del país. Si bien las poblaciones diaguitas ya se habían visto enfrentadas a la expansión de un imperio como el incaico, la lógica expansionista española difería bastante de la peruana, por lo que su impacto fue mucho más profundo.

No obstante la violencia de la imposición española, las comunidades locales conservaron algunas de sus prácticas, en la medida en que las posibilidades históricas lo permitiesen. Una de ellas fue la manufactura de petroglifos, los cuales se siguieron elaborando con similares técnicas y en los mismos espacios previamente marcados, hecho que muestra la intención de estos grupos de mantener activas una tradición cultural y una memoria espacial con más de quinientos años de antigüedad. Con todo, durante esta época se comprueba una disminución significativa de la producción, la que sin duda debe atribuirse a los traumáticos procesos vividos por los habitantes nativos del territorio, así como —posiblemente— al control que imponía la Corona española sobre sus actividades.

Los grabados de esta época introducen una serie de motivos inéditos. En primer lugar, aparecen las escenas de monta, lo que demuestra el impacto que tuvo sobre las poblaciones autóctonas esta práctica desconocida para ellos en tiempos prehispánicos. Las personas se representan según los parámetros diaguitas tradicionales, montadas sobre cuadrúpedos que combinan rasgos de camélido y caballo (fig. 10). El carácter híbrido de las imágenes refleja el proceso de incorporación y adaptación de esta nueva realidad a las lógicas visuales



Figura 10. Escena de monta. Grabado rupestre de época colonial, valle de Hurtado. Fotografía de Andrés Troncoso.

locales, fusionando lo indígena y lo hispánico. Cronológicamente, estas figuras podrían ser las más cercanas al momento del contacto cultural entre ambos grupos.

Un segundo conjunto corresponde a representaciones de diferentes símbolos cristianos, ya sean simples cruces o, bien, calvarios donde estas van apoyadas sobre un pedestal. A diferencia de lo que ocurre en otros casos de los Andes –y al igual que en las escenas de monta–, estos motivos

se disponen ya sea en nuevas rocas dentro de lugares previamente marcados o, bien, compartiendo espacio con motivos preexistentes, pero nunca cubriendo estos últimos. Como durante la conquista inca, ello nuevamente sugiere una idea de articular presente con pasado, así como de mostrar respeto hacia las antiguas manifestaciones visuales, evitando su destrucción.

Un tercer motivo registrado en esta época –presumiblemente más tardío que los anteriormente descritos y, acaso por lo mismo, más escaso– consiste en la representación de personas vestidas con túnicas, a la manera de clérigos. La presencia de iconografía religiosa cristiana en los petroglifos muestra el impacto que tuvo en las poblaciones indígenas la evangelización española, cuyos símbolos y personajes fueron recogidos por las voces rupestres. Por último, hay unas pocas imágenes de gorros y utensilios, como podrían ser ollas, pero en muy escaso número (Arenas, 2011).

De esta manera, a lo largo de los siglos XVI y XVII, las comunidades diaguitas continuaron manufacturando arte rupestre a pesar de la imposición española, prolongando una tradición que mantenían desde inicios del siglo XI y poniendo de manifiesto con ello la centralidad de esta práctica en su vida social.

Valle del Encanto: Un espacio de encuentro

Como hemos visto en las páginas precedentes, la práctica del arte rupestre en Coquimbo se remonta al 2000 a. C. y se extendió de manera ininterrumpida hasta, al menos, el siglo XVII de nuestra era. A lo largo de dicho lapso, la actividad se desarrolló con distintos grados de intensidad, presentando una recurrencia alta en tiempos diaguita-preinca y diaguita-inca, y, por el contrario, muy baja en época colonial y entre el 500 y el 1000 d. C. Entre las manifestaciones rupestres, se distinguen aquellas producidas por cazadores-recolectores de las realizadas por comunidades agrícolas, separación que no es puramente analítica, sino que tiene también un correlato en la distribución espacial de las marcas: en el caso del primer conjunto, estas suelen aparecer juntas en un mismo sitio, mientras que los petroglifos del segundo grupo tienden a desplegarse en otros sectores, construyendo un nuevo paisaje y nuevas relaciones dentro del territorio.

Dentro de los cientos de sitios de arte rupestre conocidos en la Región, sobresale el Valle del Encanto (Ovalle), uno de los pocos lugares donde coexiste arte rupestre de cazadores-recolectores con el de comunidades agrícolas diaguita y diaguita-inca. Además de reunir expresiones de distintos tiempos, se encuentran allí ejemplos de las cuatro técnicas descritas, distribuidos de manera diferenciada. En el caso de las pinturas, el grueso de ellas se concentra en el sector central del valle, en asociación con una extensa formación rocosa por donde corre un estero; el resto se dispone circundando dicho sector, mientras que algunos pocos ejemplares se sitúan en lugares de difícil acceso hacia la parte occidental del sitio, siempre manteniendo la asociación con el curso de agua mencionado. Los grabados de surco profundo efectuados entre los años 500 y 1000 d. C. por cazadores-recolectores replican el patrón anterior, agrupándose en la formación rocosa antes mencionada y su entorno inmediato.

Por contraposición, los petroglifos diaguitas no se concentran en torno al afloramiento señalado ni tampoco guardan una relación constante con el estero, sino que se ubican a lo largo de toda la quebrada, en sectores de ladera y cumbre de cerro. Semejante lógica de ordenación coincide con la registrada en otros sitios de petroglifos diaguitas, donde se registra una distribución lineal relacionada más con el desplazamiento longitudinal a través de la quebrada que con la demarcación de un punto determinado.

Esta segregación es altamente relevante, por cuanto muestra en pequeña escala el patrón de diferenciación que se observa a nivel regional entre el arte

rupestre de cazadores-recolectores y el de sociedades agrícolas. Además, echa luz sobre un aspecto escasamente explorado en la región: la estrecha relación del arte rupestre de los primeros con los cursos de agua, que no se repite en el caso de las segundas. Tal asociación sin duda excede la coincidencia y entrega pistas de los complejos significados y función simbólica que atribuyeron a esta práctica las comunidades móviles.

La continua reocupación que tuvo el Valle del Encanto en tiempos prehispánicos demuestra la importancia central que las poblaciones indígenas otorgaron a este lugar, el cual convirtieron en repositorio de memoria social y tradición. Desafortunadamente, la larga historia de arte rupestre en el sitio acabó en época incaica, como lo sugiere el hecho de que no se hayan registrado allí petroglifos de tiempos coloniales. Ello no debe extrañar, pues si el sitio tenía tan alta significación para las comunidades indígenas, bien pudo ser uno de los primeros espacios prohibidos o reprimidos por los conquistadores españoles.

Arte rupestre en Coquimbo: Imágenes y lugares del ayer para el mañana

Las expresiones visuales plasmadas en las rocas son la huella de las diversas formas de vida que florecieron en los valles de la Región de Coquimbo a lo largo de 3500 años de historia. A través del análisis de sus atributos técnicos, visualidad y espacialidad, podemos intentar dilucidar aspectos como la relación que existió entre la ubicación de estos petroglifos y los procesos sociales en curso durante el momento de su realización. Sin embargo, aún son numerosos los aspectos que restan por conocer –casi tantos como aquellos que permanecerán por siempre en el más profundo desconocimiento–.

Entre las líneas de investigación que, sin duda alguna, continuarán desarrollándose están aquellas dirigidas a profundizar el conocimiento de los procesos técnicos involucrados en la manufactura de estas representaciones. Comprender sus significados, en cambio, seguirá siendo una tarea imposible, a falta de fuentes escritas u orales de época que proporcionen antecedentes concluyentes.

Una de las hipótesis más comunes para explicar el sentido del arte rupestre es aquella que lo relaciona con el chamanismo. Tal interpretación no nos parece convincente, fundamentalmente por dos razones. Por un lado, a la fecha no se registra evidencia alguna que sustente la existencia de un vínculo

entre ambas prácticas en la región –de hecho, las hipótesis tradicionales que intentaban articular estas dos actividades se encuentran en franca retirada en todo el mundo, precisamente debido a su fragilidad–. Por otra parte, y como hemos mostrado en las páginas anteriores, el arte rupestre presenta una alta variabilidad histórica, por cuanto se trata de una expresión muy susceptible al contexto –social, cultural, político, ambiental, etc.–; reducir la interpretación de su desarrollo a un único principio causal –las hipótesis chamánicas– no permite dar cuenta de dicha heterogeneidad y atenta contra nuestro entendimiento del pasado en toda su complejidad. Por último, cabe recordar que los estudios etnográficos muestran que el chamanismo no es más que uno de los muchos sistemas religiosos existentes en el mundo y que en la propia América precolombina operaron un conjunto de otros sistemas y especialistas. A la luz de estos datos, limitar la práctica ritual indígena al chamanismo resulta insostenible.

Pese a todas las interrogantes que persisten, algo que sí sabemos a ciencia cierta es que la práctica de marcar rocas fue una actividad relevante para estas poblaciones indígenas, pues solo así puede explicarse su desarrollo ininterrumpido a lo largo de más de tres milenios. El hecho de que cada una de estas rocas permanezca en el mismo sitio donde fue intervenida en tiempos prehispánicos convierte los sitios de arte rupestre en verdaderos museos al aire libre, que nos hablan no solo de otras historias y otras estéticas, sino también de geografías remotas, propias de su momento histórico. Sin embargo, esa misma condición hace del arte rupestre un recurso patrimonial extremadamente frágil, pues una vez que estas rocas son grafiteadas o removidas de su lugar de origen se pierde una parte de la historia de los valles y de aquellos paisajes antiguos que recién estamos comenzando a conocer. Por desgracia, la contaminación atmosférica y el cambio climático global también constituyen graves amenazas para su conservación: la primera provoca la adhesión de micropartículas a la superficie de la roca, mientras que el aumento de la radiación solar sobre la Tierra está ocasionando la rápida desaparición de muchas pinturas rupestres, altamente sensibles a la luminosidad. Sin ir más lejos, las figuras de una de las principales pinturas del Valle del Encanto resultan hoy prácticamente imperceptibles a simple vista y solo pueden ser reconocidas (y estudiadas) de manera indirecta, valiéndose del procesamiento computacional de imágenes.

Por todo lo anterior, proteger el arte rupestre constituye una tarea urgente en aras de preservar la memoria e historia de las mujeres, hombres, niños y ancianos que caminaron y se detuvieron alrededor de estas piedras marcadas.

Agradecimientos

Las investigaciones sobre el arte rupestre de la Región de Coquimbo han sido financiadas por los proyectos Fondecyt 1150776, 1110125 y 1080360.

Bibliografía

- Alfonso, M., Troncoso, A., Misarti, N., Larach, P. y Becker, C. (2017). Maize (*Zea mays*) consumption in the southern Andes (30°-31° S Lat.): Stable isotope evidence (2000 BCE - 1540 CE). *American Journal of Physical Anthropology*, 164(1), 148-162.
- Ampuero, G. (1966). Pictografías y petroglifos de la provincia de Coquimbo: El Panul, Lagunillas y El Chacay. *Notas del Museo Arqueológico de La Serena*, (9), 1-13.
- Ampuero, G. (1985). El arte rupestre en el Norte Chico, análisis y proposiciones metodológicas. En C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), *Estudios en arte rupestre* (pp. 413-416). Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Ampuero, G. (1992). *Arte rupestre en el Valle de El Encanto*. Santiago: Dibam.
- Ampuero, G. y Rivera, M. (1969). Excavaciones en quebrada El Encanto, nuevas evidencias. En *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología Chilena* (pp. 185-206). La Serena: Museo Arqueológico de La Serena.
- Ampuero, G. y Rivera, M. (1971). Las manifestaciones rupestres y arqueológicas del Valle del Encanto. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (14), 71-103.
- Arenas, M. (2011). *Representaciones rupestres en los Andes coloniales. Una mirada desde el sitio Toro Muerto (Comuna de la Higuera, IV Región de Coquimbo, Chile)*. (Tesis para optar al título de antropólogo). Universidad de Academia de Humanismo Cristiano, Chile.
- Arnold, D. y Hastorf, C. (2008). *Head of state: Icons, power and politics in the ancient and modern Andes*. Londres: Routledge.
- Artigas, D. y Jackson, D. (2004). Petroglifos del Mirador de Chalinga: signos para entender un mundo. *Revista Chilena de Antropología*, (17), 105-123.
- Ballereau, D. y Niemeyer, H. (1999). Los sitios rupestres del valle del río Hurtado superior (Norte Chico, Chile). *Chungará*, 31(2), 229-292.
- Cabello, G. (2005). *Rostros que hablan, una propuesta estilística para el arte rupestre de Chalinga, IV región*. (Memoria para optar el título de arqueólogo). Universidad de Chile, Chile.

- Cabello, G. (2011). De rostros a espacios compositivos: una propuesta estilística para el valle de Chalinga, Chile. *Chungará*, 43(1), 25-36.
- Castillo, G. (1985). Revisión del arte rupestre molle. En C. Aldunate, J. Berenguer y V. Castro (eds.), *Estudios en arte rupestre* (pp. 173-194). Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Castillo, G. (1998). Los períodos Intermedio Tardío y Tardío: desde la cultura Copiapó al dominio inca. En H. Niemeyer, G. Castillo y M. Cervellino (eds.), *Culturas prehistóricas de Copiapó* (pp. 163-281). Copiapó: Museo Regional de Copiapó.
- Cantarutti G. y Mera, R. (2004). Estadio Fiscal de Ovalle: redescubrimiento de un sitio diaguita-inca en el valle del Limarí. *Chungará*, volumen especial, tomo II, 833-846.
- Criado, F. (2012). *Arqueológicas, la razón perdida*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Gallardo, F. y L. Cornejo. (1993). *Identidad y prestigio en los Andes: Gorros, turbantes y diademas*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Gell, A. (1998). *Art and agency: An anthropological perspective*. Oxford: Clarendon Press.
- González, P. (2011). Universo representacional del arte rupestre del sitio Los Mellizos (provincia de Choapa): convenciones visuales y relaciones culturales. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 16(2), 49-59.
- Hernando, A. (2002). *Arqueología de la identidad*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Iribarren, J. (1949). Paradero indígena del estero Las Peñas, Ovalle - Provincia de Coquimbo. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (4), 14-16.
- Iribarren, J. (1973a). Pictografías en las provincias de Atacama y Coquimbo, Chile. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (15), 115-132.
- Iribarren, J. (1973b). Geoglifos, pictografías y petroglifos de Chile. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (15), 133-159.
- Jackson, D., Artigas, D. y Cabello, G. (2002). *Trazos del Choapa, arte rupestre en la cuenca del río Choapa, una perspectiva macroespacial*. Santiago: LOM.
- Layton, R. (1991). *The anthropology of art*. Cambridge University Press.
- Méndez, C. y Jackson, D. (2006). Causalidad o concurrencia, relaciones entre cambios ambientales y sociales en los cazadores recolectores durante la transición entre el Holoceno Medio y Tardío (costa del Semiárido de Chile). *Chungará*, 38(2), 173-184.
- Mostny, G. y Niemeyer, H. (1983). *Arte rupestre chileno*. Serie Patrimonio Cultural Chileno. Santiago: Ministerio de Educación.

- Moya, F., Troncoso, A., Sepúlveda, M., Cárcamo, J. y Gutiérrez, S. (2016). Pinturas rupestres en el Norte Semiárido de Chile: Primera aproximación físico-química desde la cuenca hidrográfica del río Limarí (30° Lat. S). *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(2), 47-64.
- Niemeyer, H. y Ballereau, D. (2004). Arte rupestre del río Grande, cuenca del río Limarí, Norte Chico, Chile. *Chungará*, 36(1), 37-101.
- Niemeyer, H. y Castillo, G. (1996). Los yacimientos arqueológicos del estero de San Pedro de Quiles, comuna de Punitaqui, provincia de Limarí. *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena*, (19), 53-87.
- Pino, M., Troncoso, A., Belmar, C. y Pascual, D. (2018). Bedrock mortars in the semiarid north of Chile (30°S): Time, space and social processes among Late Holocene hunter-gatherers. *Latin American Antiquity* (en prensa).
- Prieto, R. (1992). *Geoglifos del río Jáchal, Provincia de San Juan. Publicaciones Universidad Nacional de San Juan - Instituto de Investigaciones Arqueológicas y Museo*, 19.
- Quevedo, S. (1998). *Punta Teatinos: biología de una población arcaica del Norte Semiárido chileno*. (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- Rengifo, R. (1918). Notas y comentarios arqueológicos. *Actes de la Societé Scientifique du Chili*, (28), 43-74.
- Rengifo, R. (1919). Los Chiles, arqueología de Chalinga. *Actes de la Societé Scientifique du Chili*, 3er Livraison, 66-993.
- Schiappacasse, V. y Niemeyer, H. (1965-1966). Excavaciones de conchales precerámicos en el litoral de Coquimbo, Chile (quebrada El Romeral y Punta Teatinos). *Revista Universitaria*, (50-51), 277-313.
- Schiappacasse, V. y Niemeyer, H. (1986). El arcaico en el Norte Semiárido de Chile: Un comentario. *Chungará*, (16-17), 95-98.
- Stehberg, R. (1995). *Instalaciones incaicas en el Norte y Centro Semiárido de Chile*. Colección de Antropología. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana - Dibam.
- Troncoso, A. (2011). Personajes fuera de lugar: antropomorfos tardíos en el arte rupestre del Norte Semiárido de Chile. *Intersecciones en Antropología*, (12), 221-230.
- Troncoso, A. (2018). Inca landscapes of domination: Rock art and community in northcentral Chile. En S. Alconini y A. Covey (eds.), *The Oxford handbook of Inca culture* (pp. 453-469). Oxford University Press.
- Troncoso, A. y Armstrong, F. (2017). Ontología, historia y la experiencia

- del arte rupestre en el centro norte de Chile. En J. Pellini, A. Zarankin y M. Salerno (eds.), *Sentidos indisciplinados: Arqueología, sensorialidad y narrativas alternativas* (pp. 307-346). Madrid: JAS editorial.
- Troncoso, A., Armstrong, F., Vergara, F., Urzúa, P. y Larach, P. (2008). Arte rupestre en el Valle El Encanto: Hacia una reevaluación del sitio-tipo del Estilo Limarí. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 13(2), 9-36.
- Troncoso, A., Moya, F. y Basile, M. (2016). Rock art and social networks of north-central Chile. *Journal of Anthropological Archaeology*, (42), 154-168.
- Troncoso, A., Vergara, F., González, P., Larach, P., Pino, M., Moya, F. y Gutiérrez, R. (2014). Arte rupestre, prácticas socio-espaciales y la construcción de comunidades en el Norte Semiárido de Chile (Valle de Limarí). En F. Falabella, L. Sanhueza, L. Cornejo e I. Correa (eds.), *Distribución espacial en sociedades no aldeanas: Del registro a la interpretación* (pp. 89-115). Santiago: Monografías de la Sociedad Chilena de Arqueología, 4.
- Troncoso, A., Vergara, F., Pavlovic, D., González, P., Pino, M., Larach, P., Escudero, A., La Mura, N., Moya, F., Pérez, I., Gutiérrez, R., Pascual, D., Belmar, C., Basile, M., López, P., Dávila, C., Vásquez, M. J. y Urzúa, P. (2016). Dinámica espacial y temporal de las ocupaciones prehispánicas en la cuenca hidrográfica del río Limarí (30° Lat. S.). *Chungará*, 48(2), 199-224.
- Vergara, F. y Troncoso, A. (2015). Rock art, technique and technology: An exploratory study of hunter gatherer and agrarian communities in prehispanic Chile (500 to 1450 CE). *Rock Art Research*, 32(1), 31-45.